

PETAR PETROV

(Coordenação)

LITERATURA E CINEMA

DIÁLOGOS POSSÍVEIS

LITERATURA E CINEMA
DIÁLOGOS POSSÍVEIS

FICHA TÉCNICA

Título: *Literatura e Cinema. Diálogos Possíveis*

Coordenação: Petar Petrov

Autores: Ana Alexandra Seabra de Carvalho, Annabela Rita, João Carlos Firmino Andrade de Carvalho, Marta Pereira, Paulo Serra, Pedro Quintino de Sousa, Petar Petrov, Sara Vitorino Fernandez e Sandra Sousa

Edição: Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
Lisboa, 2021

ISBN: 978-989-9012-60-8

Esta publicação foi financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P. no âmbito do Projecto UIDB/00077/2020



Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons – Atribuição 4.0 Internacional.



Petar Petrov

(Coordenação)

**LITERATURA E CINEMA:
DIÁLOGOS POSSÍVEIS**

CLEPUL

Lisboa

2021

Índice

Apresentação	
Petar Petrov	7
<i>Os Canibais – Oliveira e Carvalhal em diálogo</i>	
Ana Alexandra Seabra de Carvalho	11
<i>Entre Verbo e Imagem: ‘Império’ em Metamorfose</i>	
Annabela Rita	35
<i>Cinema, música, literatura: a propósito do filme Peregrinação de João Botelho</i>	
João Carlos Firmino Andrade de Carvalho	45
<i>Diálogos entre Agustina Bessa-Luís e Manoel de Oliveira em “A Mãe de um Rio”: o uso das vestes e seu valor simbólico</i>	
Marta Pereira	55
<i>Cinematização da fúria de viver da geração rasca em O Jardim sem Limites, de Lídia Jorge</i>	
Paulo Nóbrega Serra	65
<i>O Equívoco de Steiner. Sobre a representação do Holocausto em Literatura e Cinema</i>	
Pedro Quintino de Sousa	87
<i>A Obra Ficcional de Rubem Fonseca e o Cinema</i>	
Petar Petrov	113
<i>“Se fizerem um filme deste romance...”: a influência do Cinema no romance Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto, de Mário de Carvalho</i>	
Sara Vitorino Fernandez	127
<i>“Diário do amor ausente”: Cartas da Guerra, de 1971 a 2016</i>	
Sandra Sousa	143

Apresentação

PETAR PETROV

O presente volume reúne estudos de nove docentes universitários e investigadores que responderam ao desafio para participar no projeto intitulado *Literatura e Cinema: Diálogos Possíveis*. A conceção desta iniciativa partiu do princípio que, na contemporaneidade, se verificam o surgimento e a proliferação de novas práticas estéticas que revelam inter-relações entre diversos géneros artísticos. É o caso dos textos filmicos e literários que, desde o surgimento do cinema, se relacionam pela intersecção criativa de formas e conteúdos. No que diz respeito às Literaturas de Língua Portuguesa, por exemplo, constata-se que a modalidade narrativa de alguns escritores partilha matérias de expressão comum com a sétima arte. Por outro lado, a adaptação de alguns contos e romances de autores portugueses e brasileiros ao cinema evidencia traduções ou transmutações inter-semióticas relativamente aos textos literários originais. Assim, o projeto teve como primeira finalidade a recolha de contributos sobre o dialogismo inter-artístico a dois níveis: influência dos procedimentos técnico-compositivos cinematográficos na escrita literária e adaptação de textos literários ao cinema. Para além disto, ficou em aberto também a hipótese de inclusão de estudos relacionados com questões teóricas sobre o tema a tratar e com assuntos afins da problemática em causa.

Assim, o volume abre com o estudo da autoria de Ana Alexandra Seabra de Carvalho, no qual a ensaísta analisa a adaptação ao cinema, por Manuel de Oliveira, do conto “Os Canibais”, de Álvaro Carvalhal. Tendo escrito numa

época de vigência de uma literatura a explorar universos do sobrenatural e do diabólico, o autor do conto associa o fantástico à sátira social e a uma dimensão metaliterária, aspetos transpostos para o ecrã pelo realizador português em forma de filme-ópera, constituindo este uma síntese de todas as artes, configurando-se em espetáculo total.

Por seu lado, Annabela Rita procura acompanhar, no seu estudo, a ascensão e a queda dos impérios globais europeus, fenómenos que transformaram o pensamento no velho continente, concretizando-se nas artes e nas letras, em especial na literatura, na pintura, na escultura e no cinema. Três são os momentos históricos revisitados: o Tratado de Tordesilhas, datado de 1494; a consequente construção dos impérios a partir do século XVI; a redefinição, a memória e a derrocada imperiais nos séculos XIX e XX.

Segue-se o estudo de João Carlos Firmino Andrade de Carvalho sobre a adaptação ao cinema, por João Botelho, do texto da *Peregrinação*. Reflete o ensaísta acerca dos modos de olhar/contar/filmar concebidos pelo realizador acerca do cinema como lugar de encontro entre as diferentes artes, com destaque para a literatura, a fotografia, a pintura, o teatro e a música. Conclui-se que o filme é simultaneamente próximo do texto de partida, na letra e no espírito (materialidade do discurso, montagem estilística, carácter simbólico, etc.), e dele distante pela reinvenção artística.

De modo semelhante, o estudo de Marta Pereira pretende realçar a relação entre a escritora Agustina Bessa-Luís e o realizador Manoel de Oliveira em uma obra particular, salientando o tratamento literário e fílmico de uma forma particular de comunicação: as vestes usadas pelas protagonistas. Trata-se da transposição cinematográfica da narrativa intitulada *A mãe de um rio* em *Inquietude*, do realizador português, transposição esta que exemplifica a harmonia existente entre um texto literário e a imagem que o adapta.

O romance *Jardim sem Limites*, de Lídia Jorge, capta a atenção de Paulo Serra, para o qual a narrativa é uma espécie de ensaio sobre o fazer da arte, que se multiplica em diversas modalidades representativas, como o cinema, a fo-

tografia, a pintura e a música. Apesar de o cinema representar a linguagem principal, é possível fazer-se também a leitura de um subtexto relacionado com o papel da escrita, ou seja, a dimensão metatextual é trabalhada em maior profundidade, ocupando, assim, um lugar de destaque.

No estudo seguinte, Pedro Sousa teoriza a possível representação do Holocausto na literatura e no cinema, partindo de uma afirmação de George Steiner, segundo a qual a literatura, como expressão do que é humano, não pode lidar com o que é totalmente inumano, ideia defendida também por outros filósofos. Contra esta apologia do silêncio, invoca o ensaísta o pensamento de Primo Levi, sobrevivente de Auschwitz, quando defende a comunicação artística como responsabilidade dos sobreviventes dos campos de concentração, posição assumida igualmente por outros intelectuais.

Petar Petrov centra-se na análise de uma crónica de Rubem Fonseca na qual são tematizadas as relações entre o cinema e a literatura em dois domínios: o das vantagens da escrita literária comparada com a linguagem da sétima arte e o da questão da adaptação de obras do artefacto artístico verbal ao cinema. Em seguida, o ensaísta salienta a presença de determinadas técnicas da gramática do cinema na obra ficcional do escritor brasileiro, bem como as considerações deste relacionadas com a transposição interartística presentes em alguns dos seus romances.

Por seu lado, Sara Vitorino Fernandez examina o romance *Era bom que trocássemos uma ideias sobre o assunto*, de Mário de Carvalho, destacando as influências do cinema tanto a nível temático, como no domínio técnico-compositivo. Do ponto de vista axiológico, por exemplo, o tema do cinema surge como uma constante; no que diz respeito à construção textual, os procedimentos da gramática do cinema têm a ver principalmente com a imagem, como o uso de diferentes planos e estratégias relacionadas com a montagem, entre outras.

No último estudo, Sandra Sousa debruça-se sobre a adaptação do livro de António Lobo Antunes *D'este viver*

aqui neste papel descripto. Cartas da guerra ao cinema pelo realizador Ivo M. Ferreira. São analisados os procedimentos na transposição cinematográfica relacionados com o facto desta obra não pertencer ao género do romance, com a leitura das cartas: somente três são da responsabilidade de uma voz masculina e as restantes são lidas por uma voz feminina, e com certos momentos de desconexão narrativo-imagética.

Os Canibais – Oliveira e Carvalho em diálogo

ANA ALEXANDRA SEABRA DE CARVALHO¹

Este trabalho, inserido no âmbito do projeto intitulado “Literatura e Cinema: Diálogos Possíveis”, nasceu do interesse, já desenvolvido noutras ocasiões, pelo estudo das relações inter-semióticas da adaptação de obras literárias para o cinema, diálogo esse inscrito logo na origem da Sétima Arte. Recorde-se o exemplo de *Le Voyage dans la Lune* de Georges Méliès (1902), inspirado nos romances *De la Terre à la Lune* (1865) e *Autour de la Lune* (1869) de Jules Verne e do seu antecessor seiscentista Cyrano de Bergerac (cujo título o filme retoma, *Voyage dans la Lune*, 1655); mas também no romance de H. G. Wells intitulado *The First Men in the Moon* (1901). Ou veja-se ainda a primeira adaptação cinematográfica das obras de Lewis Carrol *Alice’s Adventures in Wonderland* (1865) e *Through the Looking-Glass* (1871) pela dupla Percy Stow e Cecil Hepworth (*Alice in Wonderland*, 1903). Em Portugal, refira-se o curioso filme de Lino Ferreira intitulado *O Rapto de uma Atriz* (1907), atualmente desaparecido, e que constituía um *sketch* da revista *Ó da Guarda*² (estreada em Lisboa no Teatro do Príncipe Real a 3 de setembro de 1907). Cinco anos mais tarde, João Tava-

¹ Docente da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve. Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

² Cf. Wikipédia, “O Rapto de uma Atriz”, https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Rapto_de_uma_Atriz, consultado no dia 4 de janeiro de 2018, pelas 14H30.

res realiza o filme *Carlota Ângela*³ (também desaparecido), a primeira adaptação cinematográfica de uma obra literária portuguesa a partir do romance homónimo de Camilo Castelo Branco (1858).

A literatura e o cinema são duas artes que, embora não utilizem os mesmos processos, partilham, no entanto, do mesmo objetivo de criar uma emoção estética para, da forma mais eficaz, veicular uma mensagem, nomeadamente narrando uma história. Se a literatura se pode definir como arte da palavra, o cinema serve-se de um conjunto de vários meios: imagem; guarda-roupa e cenários; representação dos atores (com ou sem recurso à palavra); manipulação do tempo; movimento da câmara⁴; eventualmente, efeitos especiais. Desta forma, a passagem de uma narrativa literária para uma obra cinematográfica necessita de uma adaptação, isto é, uma metamorfose do texto, mais ou menos profunda, de modo a transpô-lo para os modos de expressão do cinema, nomeadamente: a passagem de uma palavra escrita a uma palavra viva e dialogada, com tudo o que isso pressupõe de troca e de aligeiramento do estilo literário; um jogo permanente sobre as imagens, todas elas altamente significantes; um encadeamento rápido, graças ao texto ou às imagens, das principais cenas da intriga⁵, porque o tempo do espectador é diferente do tempo do leitor. Ao visualizar (mostrar) o texto literário, a adaptação cinematográfica introduz na obra fílmica um conjunto de imagens que são dadas já prontas ao espectador, ao contrário do que sucedia na obra literária, composta por palavras, em que essas imagens têm de ser construídas pelo esforço mental do leitor. Para além disso, relativamente à literatura canónica do passado, por exemplo, a adaptação cinematográfica

³ Cf. Cinept – Cinema Português, “Carlota Ângela”, <http://www.cinept.ubi.pt/pt/filme/1026/Carlota+%C3%82ngela>, consultado no dia 4 de janeiro de 2018, pelas 15H30.

⁴ Cf. Alexandra Lamoure, “Les Liaisons dangereuses. Une adaptation cinématographique Laclos/ Frears”, *La Page des Lettres*, 2005. Disponível em <https://lettres.ac-versailles.fr/spip.php?article367>, consultado no dia 2 de novembro de 2017, pelas 15H21.

⁵ Cf. Alexandra Lamoure, *op. cit.*.

impõe o olhar de uma outra época, uma outra cultura, uma outra sensibilidade – filtros que o espectador não deve descurar. No caso vertente, restrito ao contexto lusófono, a escolha recaiu sobre *Os Canibais*, adaptação cinematográfica de Manoel de Oliveira (1988) do conto frenético⁶ homónimo de Álvaro do Carvalho (1866).

A obra de Oliveira⁷ é consensualmente considerada uma das mais originais na história do cinema, nomeadamente na relação constante que estabelece com a literatura, desde a sua primeira longa-metragem ficcional, *Aniki-Bóbo* (1942), baseada no conto intitulado *Os Meninos Milionários* do seu amigo João Rodrigues de Freitas (1908-1976), até ao seu último filme, *O Velho do Restelo* (2014), no qual surgem, sentadas num banco de jardim, as personagens de D. Quixote, Luís de Camões, Camilo Castelo Branco e Teixeira de Pascoas a discutir entre si a ideia de Portugal, do seu passado de glórias às incertezas do futuro.

No espaço-tempo que medeia entre as obras acima referidas, figura toda uma vastíssima galeria de autores e textos literários, canónicos e marginais, portugueses e estrangeiros, do século XVI ao século XX, que Oliveira soube interpretar de forma ímpar, não se ficando pela simples transposição da “história” (no sentido genettiano⁸). Na verdade, o

⁶ Cf. Manuel João Gomes, “Álvaro do Carvalho: o narrador que ria por detrás dos bastidores” in Álvaro do Carvalho, *Os Canibais*, Lisboa, Edições Rolim, 1984, p. 7. Com efeito, devido à sua complexidade e originalidade, esta narrativa pode ser classificada como insólita, de horror, fantástica, grotesca, satírica, metaficcional, consoante as perspetivas.

⁷ Manoel Cândido Pinto de Oliveira (1908-2015) realizou, ao longo de mais de 80 anos de carreira, para cima de 60 produções, venceu cerca de 40 prémios, 2 dos quais no Festival de Berlim e 5 no de Cannes. Foi aclamado pelo Festival de Veneza e membro do júri em 1981. O realizador foi também produtor, editor, argumentista, professor honorário da Academia de Cinema de Skopje e vencedor do Prémio Mundial do Humanismo em 2008 – cf. AdoroCinema, “Manoel de Oliveira: a biografia”, <http://www.adorocinema.com/personalidades/personalidade-2158/biografia/>, consultado no dia 03 de dezembro de 2017.

⁸ Cf. “[...] Je propose [...] de nommer *histoire* le signifié ou contenu narratif [...], *récit* proprement dit le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même, et *narration* l’acte narratif producteur et, par extension, l’ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend

cineasta português escreve os argumentos de todos os seus filmes. Quando adapta obras literárias, procura sempre transformar o texto no elemento estético-chave em torno do qual todos os outros gravitam (movimento da câmara, jogo dramático dos atores, cenário, música. . .). A sua obra caracteriza-se pela invenção artística – numa simbiose entre romanesco, teatral e poético –; pela resistência à normalização industrial; e ainda pela interrogação sobre a questão nacional portuguesa. Se, num primeiro período, indo de *Douro, Faina Fluvial* (1931) a *Ato da Primavera* (1963) e *A Caça* (1964), a filmografia oliveiriana surge marcada pelo documentário e pela montagem – enquanto construção de um efeito de real que mistura realidade e ficção –, os anos 70 e 80 caracterizam-se pelo ciclo dos “amores frustrados”, com *O Passado e o Presente* (1972), primeira obra de ficção depois de *Aniki-Bóbó*, a abrir este período marcado pela dimensão central da teatralidade, a qual cria um distanciamento relativamente ao romanesco e ao romantismo dos amores malogrados. *Non ou a Vã Glória de Mandar* (1990) constitui o dealbar de um novo ciclo, caracterizado pela invenção livre e variada, retomando e reinventando as experiências anteriores⁹.

Longa é a lista das obras de Manoel de Oliveira que buscam a inspiração na literatura. A abrir, o já referido conto de Rodrigues de Freitas, *Os Meninos Milionários*, para *Aniki-Bóbó*.

No campo do teatro, surgem: o P^e Francisco Vaz, de Guimarães (final do séc. XVI), em *Ato da Primavera* (1963); Vicente Sanches (séc. XX), em *O Passado e o Presente* (1972); José Régio (séc. XX), em *Benilde ou a Virgem Mãe* (1975), *O Meu Caso* (1986), *A Divina Comédia* (1991) e ainda *O Quinto Império* (2005); Paul Claudel (séc. XX), em *Le Soulier de Sa-*

place”, Gérard Genette, “Introduction” in *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 72 (itálicos no original).

⁹ Cf. Denis Lévy, “Introduction: Manoel de Oliveira et le cinéma portugais”, *L’Art du Cinéma*, n^o 21/22/23 – Manoel de Oliveira, automne 1998, pp. 5-7.

tin – *O Sapato de Cetim* (1985); Hélder Prista Monteiro (séc. XX), em *A Caixa* (1994).

No âmbito da narrativa, para além do já citado Rodrigues de Freitas, temos a autora francesa seiscentista Madame de La Fayette, em *A Carta* (1999); os oitocentistas Camilo Castelo Branco, em *Amor de Perdição* (1978); Álvaro do Carvalhal, em *Os Canibais* (1988); Eça de Queirós, em *Singularidades de uma Rapariga Loira* (2008).

Em vários filmes, a inspiração provém de diversas obras em conjunto: *O Meu Caso* (1986) – o bíblico *Livro de Jó* em diálogo com autores contemporâneos, como José Régio e Samuel Beckett. Em *A Divina Comédia* (1991), regressam a *Bíblia* e Régio, juntando-se-lhes Dante (séc. XIII-XIV) e os oitocentistas Dostoiévsky e Nietzsche. Em *Volto Para Casa* (2001), surgem longos extratos de Shakespeare (séc. XVI-XVII) e dos contemporâneos Ionesco e Joyce. Em *Inquietude* (1998), dialogam António Patrício (séc. XIX-XX) e os novecentistas Prista Monteiro e Agustina Bessa-Luís.

Com esta última autora, a cooperação cúmplice é duradoura, desde *Francisca* (1981 – adaptação do romance histórico *Fanny Owen*, 1979); passando por: *Visita ou Memórias e Confissões* (1982 – documentário com texto de Agustina); *Vale Abraão* (1993 – adaptação do romance homónimo da escritora [1991], ele próprio uma transposição para a realidade portuguesa contemporânea de *Madame Bovary* de Flaubert, 1857); *O Convento* (1995 – a partir do romance *As Terras do Risco*, 1994); o já citado *Inquietude* (1998 – baseado no conto *A Mãe de um Rio*, 1959); *Party* (1996 – adaptação da obra dramática *Party: Garden-Party dos Açores*, 1996); *O Princípio da Incerteza* (2002 – a partir de *Joia de Família*, 2001); até *Espelho Mágico* (2005 – adaptado de *A Alma dos Ricos*, 2002).

Contudo, a obra de que aqui se trata é *Os Canibais* (1988), filme-ópera¹⁰ genial e desconcertante, para o

¹⁰ Música e libreto de João Paes, entremeada do *Capricho n.º 24* (composto entre 1805-1809) de Niccolò Paganini (1782-1840). O filme tem como intérpretes: Luís Miguel Cintra (visconde de Aveleda – voz de Vaz de Carvalho), Leonor Silveira (Margarida – voz de Filomena Amaro), Diogo

qual o octogenário Manoel de Oliveira adaptou o não menos bizarro conto homónimo do jovem Álvaro do Carvalhal (1844-1868). Filho de uma ilustre família transmontana, Álvaro do Carvalhal Sousa Teles fez estudos liceais em Braga, onde se estreou no teatro, aos 18 anos, com o melodrama de inspiração ultrarromântica intitulado *O Castigo da Vingança!* (1862). Dois anos mais tarde, vai estudar Direito para Coimbra até à data da sua precoce morte. De acordo com Maria do Nascimento O. Carneiro¹¹,

Álvaro do Carvalhal ficará sobretudo na História da Literatura Portuguesa como autor de contos singulares com incursões no reino do fantástico. Ainda em vida, o jovem ficcionista começará a divulgá-los em periódicos em Coimbra, mas, dada a efemeridade dos mesmos, nunca chegou a assistir à publicação integral de nenhum deles. *A Estátua Viva* (posteriormente intitulado *Os Canibais*) é o primeiro conto e, indiscutivelmente, hoje o texto mais conhecido do autor, que vem a lume na *Revista de Coimbra* (1865-1866), seguindo-se-lhe *Everardo* (publicado mais tarde sob o título *O Punhal de Rosaura*) e a *Febre do Jogo*, respectivamente nas revistas *O Povo* (1866) e *A Academia* (1866-1867). Mas será graças aos cuidados de seu amigo J. Simões Dias que todos os seus contos¹² serão publicados em 1868.

Dória (Dom João – voz de Carlos Guilherme), Oliveira Lopes (o Apresentador), Pedro Teixeira da Silva (Niccolò), Joel Costa (Sr. Urbano Solar), Rogério Samora (o irmão Peralta – voz de António Silva), Rogério Vieira (o irmão Magistrado – voz de Carlos Fonseca), etc.. O filme participou na seleção oficial em competição para a “Palma de Ouro” do 41º Festival de Cinema de Cannes de 1988. Arrecadou o Prémio “L’Âge d’Or” da Cinemateca de Bruxelas e o Prémio especial da Crítica de São Paulo, também em 1988. Teve ainda três nomeações para os “Félix” da Academia Europeia do Filme: melhor realização, melhor argumento e melhor fotografia (Mário Barroso). Recebeu a Menção Honrosa da RDP, Canal Antena 1 em 1989. João Paes foi o vencedor do Sitges Film Festival na categoria de melhor banda sonora original.

¹¹ Cf. Maria do Nascimento Oliveira Carneiro, *O Fantástico nos Contos de Álvaro do Carvalhal*, Lisboa, ICALP, 1992, pp. 29-30.

¹² Álvaro do Carvalhal, *Contos*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1868: “O Punhal de Rosaura”, “Os Canibais”, “A Febre do Jogo”, “A Vestal!”, “Honra Antiga” e “J. Moreno”.

O conto *Os Canibais* (primeiramente designado *A Estátua Viva*)¹³ é, nas palavras do seu narrador, “amador de sangue azul; adora a aristocracia”¹⁴; de seguida, promete: “E o leitor há-de peregrinar comigo pela alta sociedade; hei-de levá-lo a um ou dois bailes e despertar-lhe o interesse com mistérios, amores e ciúmes dos que se armazenam por esses romances de armar ao efeito” (p. 14). Na verdade, esta promessa será mantida, mas com desconcertantes e inesperadas reviravoltas.

A intriga de *Os Canibais* gira, pois, em torno do amor impossível entre uma jovem ultrarromântica, Margarida (apresentada pelo narrador como “uma das mulheres fatais, que atraem irresistivelmente”¹⁵), e o misterioso e sedutor visconde de Aveleda (personagem com traços fáusticos), ser melancólico, enigmático, magnético e fatídico, espécie de alma penada em busca da salvação pelo amor. Nas palavras de Maria do Nascimento O. Carneiro, “como uma entidade misteriosa, oriunda de outros mundos, ele é simultaneamente ameaçador e desejado”¹⁶. Criatura diferente, a sugestão da sua anormalidade – associação do animado com o inanimado que provoca o calafrio em quem o observa – constrói-se aos poucos, nomeadamente, pelo seu modo de andar extranatural, mecânico e ruidoso, de autómato; pelas mãos sempre enluvadas, mesmo à mesa do banquete nupcial, as quais, saber-se-á adiante, são de marfim.

Contudo, os amantes são ameaçados por um rival: D. João, “figura quase ridícula de romântico postiço e de se-

¹³ Esta alteração afigura-se bastante curiosa. O primeiro título, no seu oxímoro impossível, atrai a atenção do leitor amante de literatura do sobrenatural e foca a personagem enigmática do visconde. O título final, por seu turno, choca pela evocação do interdito, levando o texto pela senda de uma leitura alegórica moralizadora.

¹⁴ Cf. Álvaro do Carvalhal, *Os Canibais*, Lisboa, Edições Rolim, 1984, p. 14.

¹⁵ Cf. *idem, ibidem*, p. 15. Ao que o narrador acrescenta: “Solteira, homem que por desgraça a fitou quer ser um Romeu; casada, não faltariam Werthers que rebentassem o crânio para lhe merecer uma saudade” (p. 15).

¹⁶ Cf. Maria do Nascimento Oliveira Carneiro, *op. cit.*, p. 47.

dutor decadente”¹⁷. Apesar das tentativas de D. João para o impedir, os apaixonados casam-se. Porém, na noite de núpcias, a noiva, transida de horror, atira-se pela janela ao ver o ser amado transformar-se num “prodígio extranatural, um ser de um ‘outro mundo’, cindido entre artificial maravilha e realidade” (*id.*, *ibid.*, p. 44). O corpo do noivo apresentava-se “mutilado, disforme, monstruoso. Pernas, braços, os próprios dentes [...] tombaram sobre os felpudos tapetes da Turquia [...]”¹⁸: ele era a “estátua viva” do título original, a lembrar os autómatos de Hoffmann. Desarticulado nas várias partes que o compunham e impossibilitado de alcançar a garrafa do veneno após o suicídio de Margarida, num gesto último (e impossível), o “fenómeno [...], aborto estupendo” (*id.*, *ibid.*, p. 48), lança-se nas chamas da lareira. D. João, que vigiava o casal a partir de uma árvore no jardim no intuito de matar o visconde, entra nesse momento, a tempo de ver na lareira, horrorizado, “uma informe massa em medonhas contracções. [...] Volvera-se para ele um rosto coroadado de labaredas. E cravaram-se nos seus uns olhos que, rebentados pela viveza ardente das chamas, se revolviam ainda nas ensanguentadas órbitas” (*id.*, *ibid.*, pp. 48-49).

Na cena seguinte, já de manhã, o pai e os irmãos da noiva, esfomeados e atraídos pelo odor a carne assada, penetram sem cerimónias na câmara nupcial e banqueteam-se com o naco de carne da lareira. Ouvem-se gritos, pois Margarida foi encontrada morta sob a janela, e D. João, moribundo após ter disparado contra si próprio, conta o que se passou na noite anterior, revelando a origem aristocrática do pedaço de carne. Chocado com o seu repulsivo ato canibal, o Sr. Urbano Solar também cogita no suicídio. Porém, muda de ideias, pois o filho magistrado recorda-lhe que, como herdeiros de Margarida, eles têm direito à fortuna do visconde. O conto termina com a desconcertante afirmação do narrador: “E encanzinaram-se [o pai e o irmão peralta]

¹⁷ Cf. Maria do Nascimento Oliveira Carneiro, *op. cit.*, p. 43.

¹⁸ Cf. Álvaro do Carvalhal, *op. cit.*, p. 47.

no magistrado, como molossos esfaimados num couro rijo de pernil de Lamego” (*id.*, *ibid.*, p. 62).

Todavia, nesta narrativa insólita e híbrida, o fantástico (original, no contexto da literatura portuguesa, na vertente hoffmanniana do fantástico “mecânico”, precursor da ficção científica) tinge-se de tintas satíricas relativamente quer à sociedade, quer aos códigos literários coevos (do ultrarromantismo ao realismo nascente, passando pelo género fantástico¹⁹). Apesar do emprego constante de figuras e ocorrências da ordem do *extra-ordinário*, nomeadamente na apresentação do visconde de Aveleda, e da ambiguidade misteriosa que daí decorre, serão, nas palavras de Maria do Nascimento O. Carneiro,

sobretudo o descosido da ficção, o modo como o narrador autoexamina o seu próprio texto e o piscar de olhos ao leitor, querendo minar pela troça ou pela ironia a engrenagem que construiu, que parecem contrariar a arte e o ritual de uma verdadeira obra fantástica. É como se, à margem, uma outra leitura pretendesse romper a difícil ambiguidade que efectivamente preside e se mantém ao longo da história principal.²⁰

Com efeito, a história onde o ser misterioso é protagonista funciona num plano distinto do da narração e é amiúde preterida em detrimento das satíricas intrusões do narrador dirigidas ao narratário desde a abertura do texto.

¹⁹ Cf. Maria do Nascimento Oliveira Carneiro, *op. cit.*: “Mas, se o enredo é rocambolesco e horrível, ele servirá igualmente de pretexto ao narrador para acusar a falsidade das histórias romanescas e extravagantes, dos sentimentalismos excessivos e das falas enfáticas. Daí, os passos em que, de súbito, as personagens serão reduzidas a fantoches caricatos” (p. 45); mais à frente, a autora acrescenta: “à coerência pedida pelo fantástico e a uma urdidura orgânica que deveria levar-nos sem sobressaltos até ao epílogo, a entidade narrativa compraz-se no aparte. Ela agarrará, pois, todos os pretextos para interpelar e para fazer impacientar o leitor, alongando as suas intervenções e deixando para trás a história” (p. 55); deste modo, “a encenação fantástica parece ser um mero pretexto para se reprovarem todos os *clichés*, os ‘achques’ e as convenções de um universo fabricado com ingredientes fabulosos e sem grande verosimilhança” (p. 59).

²⁰ Cf. Maria do Nascimento Oliveira Carneiro, *op. cit.*, p. 32.

Recorrendo à convenção do suposto documento autêntico que casualmente lhe veio parar às mãos²¹, o narrador procura conferir maior verosimilhança à intriga e conquistar a confiança do leitor. Por várias vezes proclama a veracidade dos factos, por mais implausíveis que pareçam (por exemplo: “Se isto suceder é sobre um facto sucedido que deve cair o anátema. Por mim sou simples narrador”, *op. cit.*, p. 23). Contudo, a falsidade é aqui como gato escondido com o rabo de fora: “*Não sei realmente* a pena em que incorreram os protagonistas desta *verídica* história, *como cada um chama às suas imaginações*, por irem, entre os prazeres celestiais do baile, alargar asas a conversações das que só se alimentam declamando” (p. 23, *itálicos nossos*). A recorrência a este processo jocoso acrescida da simulada liberdade cooperativa conferida ao leitor (“Escolha o leitor a capricho o local da acção, que daí lavo eu minhas mãos [...] Suponha o baile [...] em Lisboa [...]”, p. 19), minam a credibilidade da convenção fantástica. Por outro lado, esta é igualmente destruída pela autoproclamada liberdade encenadora do narrador: “Agora que a minha autoridade de verdadeiro contra-regra de teatrinho aldeão chamou convenientemente a postos os esquisitos personagens [...]” (p. 43); ou, perto do final, após a consciencialização por parte dos canibais do

²¹ Cf. o *incipit* de *Os Canibais* in Álvaro do Carvalhal, *op. cit.*, pp. 13-14: “Disse a crítica pela boca de Boileau: ‘Rien n’est beau que le vrai’, e não tardou que as fábulas, arabescos exóticos e exageros, oriundos principalmente dos tempos heróicos, perdessem toda a soberania dantes exercida na ampla esfera das boas-letras. Os Prometeus, os Hércules, os Teseus e os Esphinges, se não desapareceram em pó, lançados aos quatro ventos, é porque era necessário que se conservassem os padrões que deviam guiar o filósofo através dos labirintos do passado. Por isso lá estão firmes ainda em seus pedestais de pedrarias, mas ofuscados pela luz brilhante que só vem da verdade. / Todavia não deixarei eu de confessar o amor que sempre tive por contos de fadas, para que se não estranhem algumas murmurações, acaso fugitivas, no acto de me sacrificar às exigências desta geração pretensiosa. / Sacrifico-me. Mas, como não sou dado a transcendências, pois abomino tanto a incógnita dos matemáticos, como a Dulcineia dos Quixotes, abro sobre os joelhos *uma crónica que casualmente me veio à mão, e, aproveitando os cabedais da minha escolha, deixarei deste modo de ser constrangido a inventar, no que iria grande perigo de volver costas à verdade*” (*itálicos nossos*).

seu ato hediondo: “Eu, aproveitando-me de meus privilégios de narrador, ri-me por detrás dos bastidores” (p. 61).

Assim, como observa Maria do Nascimento O. Carneiro,

fugindo ao preceito da composição rigorosa e da intriga linearmente progressiva e concentrada, este conto entrecruza as cenas da diegese, onde o enigma fantástico se vai desenvolvendo, e as ‘interchamadas’ constantes, provindas da voz narrativa, que afectam gravemente a coesão sequencial e, consequentemente também, a modelização dessa ‘verdade’ pedida pelo fantástico. E é provavelmente nesse lugar ‘outro’ que reside o maior fascínio deste texto, graças às astúcias revolucionariamente espirituais e atrevidas através das quais o narrador desmonta o entretenimento e a ilusão do seu destinatário. (*id.*, *ibid.*, p. 42)

O riso e o humor constantes do narrador quebram, desta forma, o convencionado pacto ficcional do género fantástico, minando a adesão do leitor ao mistério da história narrada e desvalorizando esta tradição literária, “como se [...] a formação de um universo fantástico não fosse mais do que mero pretexto para um cerrado ataque ou uma detracção aos artificios a que recorre a literatura do sobrenatural” (*id.*, *ibid.*, p. 64).

O involuntário ato canibalesco e o desconcertante final supracitado, no seu tom grotesco, desfazem a necessária ambiguidade do fantástico relativa à natureza do mistério *extra-ordinário* que envolve o visconde, justificando a substituição do título original (*A Estátua Viva*) pelo de *Os Canibais*. Deste modo, sugere-se antes uma feroz crítica social ao fascínio sem escrúpulos pelo dinheiro, que se sobrepõe aos valores éticos e morais, fugindo o texto para o plano da parábola e da interpretação alegorizante, transformando-se, assim, numa “espécie de anti-texto romanesco que põe especialmente em causa o fabrico da ilusão fantástica” (*id.*, *ibid.*, p. 67).

Os excessos de certos quadros (a desarticulação do corpo do visconde e a cena de canibalismo), bem como do estilo afetado de Carvalhal contribuem, nas palavras de Maria do

Nascimento O. Carneiro, “para criar um clima destruidor do estranho mistério” (*id.*, *ibid.*, p. 61), conduzindo “o fantástico ao absurdo, reduzindo-o a uma imagem de farsa grotesca e a um acontecimento caricato” (*id.*, *ibid.*, p. 60).

Este último aspeto foi magistralmente encenado por Manoel de Oliveira no seu filme-ópera *Os Canibais*, muito elogiado pela crítica cinéfila, apesar do desconcerto (sobretudo dos que não leram o conto original). Com efeito, aquando da sua apresentação no 41º Festival de Cannes em 1988, o cineasta de 80 anos espantou pela refrescante audácia de uma obra, onde, por um lado, as palavras traduzem o excesso passional e emotivo e se harmonizam com a imagem e a música; enquanto, por outro, se produzem efeitos de estranhamento a partir dos excessos que correspondem aos do conto, mas também relativos à personagem do violinista e à burlesca cena final. Helena Ferreira sintetiza a importância desta obra cinematográfica do seguinte modo:

No jogo de reflexos, sombras e rodopios que é *Os Canibais* (1988) o cinema de Manoel de Oliveira terá tido um dos seus picos: é um filme tão total que devora as outras artes, da ópera (todo o filme é cantado) à pintura. Devora até o próprio cinema, com imagens que evocam certas atmosferas do mudo, fora autores posteriores. Se o humor está presente ao longo de todo o filme, a última parte leva-o a um extremo de subversão. A contenção aparente de uma história romântica no cenário bem delimitado de um palácio, de gestos ensaiados e emoções escondidas dá lugar a uma sucessão de excessos e horrores que culmina numa dança de paroxismos que é uma ilustrativa imagem de liberdade criativa. / Da meticulosa reconstrução de época aos elementos que a desconstróem (desde a abertura com os carros que trazem os actores-personagens), do romantismo elevado de palavras ao horror mostrado de imagens (e, sempre, o humor provocador), *Os Canibais* é uma viagem alucinante (e ainda há quem diga que o cinema de Manoel de Oliveira é lento!), uma fantasia retorcida, que pode ter saído de um conto do século XIX, pode ter sido escrita como uma ópera, mas ainda bem que foi, além

disso tudo, um filme. Um filme intemporal do mestre Manoel de Oliveira, talvez um dos filmes mais arrojados de sempre do cinema português.²²

Inserido, como se disse *supra*, no período dos “amores frustrados” (*Benilde, Amor de Perdição, Francisca*), em *Os Canibais* narra-se a história (de acordo com a contracapa do DVD) de

Margarida [...] loucamente apaixonada pelo visconde de Aveleda, fidalgo estranho, rico e refinado. O visconde ama Margarida mas esconde um terrível segredo que será revelado na noite de núpcias. Dom João, enamorado de Margarida, está devorado pelo ciúme. Vendo-se repudiado, profere ameaças de morte aos dois amantes. No entanto, o drama não surgirá de onde o esperamos. / “Margarida é uma mulher fatal, daquelas que atrai paixões irresistivelmente”, diz-nos o apresentador, “esta história ama o sangue azul, ama a aristocracia. Quem quiser ouvir-me, terá que fazer comigo a peregrinação através da alta sociedade, onde se canta em vez de falar. Levá-lo-ei a bailes e festins, despertarei o seu interesse com mistérios, amores e ciúme, do género daqueles que povoam os romances”.²³

A primeira parte desta apresentação da intriga do filme seduzirá certamente o espectador ávido de histórias de amores trágicos, nomeadamente o conhecedor da obra do cineasta. O final do parágrafo (“No entanto, o drama não surgirá de onde o esperamos”) desperta, contudo, a curiosidade do espectador amante de mistérios. De seguida, transcrevem-se as palavras da personagem do Apresentador, as quais reforçam a ideia da temática das paixões fatais, mistérios e ciúmes, prometendo-se ainda passeios voyeuristas por “bai-

²² Cf. Helena Ferreira, “*In memoriam* Manoel de Oliveira”, *À pala de Walsh*, 3 de abril de 2015. Disponível em <http://www.apaladewalsh.com/2015/04/in-memoriam-manoel-de-oliveira/>, consultado no dia 31 de janeiro de 2018, pelas 21H30.

²³ Cf. Manoel de Oliveira, *Os Canibais*, DVD, Lisboa, ZON Lusomundo Audiovisuais, 2008, 98 min. [1988].

les e festins” (não se avisando que um será canibal. . .) passados no seio da aristocracia, “onde se canta em vez de falar”. Com esta frase, justifica-se a opção pelo filme-ópera; de certo modo, pode considerar-se que ela constitui uma transposição para o écran do estilo algo alambicado do jovem Carvalhal. O espectador que leu o conto original reconhece facilmente os traços gerais da história, podendo mesmo considerar interessante a sua adaptação operática.

Na cena inicial, passada de noite, o espectador assiste à chegada a um palácio (Queluz), transportados por automóveis luxuosos contemporâneos, daqueles que se crê serem os atores, mas que envergam já os sumptuosos trajes de época das respetivas personagens aristocráticas. Atrás de barreiras de ferro, lembrando uma cerimónia encenada, aplaude mecanicamente um público vestido com roupas normais dos anos 80 do século XX, e que, portanto, pode ser identificado como a massa anónima do povo. Os atores / personagens cumprimentam-no com alguma altivez, antes de desaparecerem no interior do edifício (local previsível da ação), atitude que provoca estranhamento no espectador do filme, nomeadamente a gargalhada desdenhosa do ator / personagem de Dom João. A dúvida instaura-se: quem entra, pois, em cena, os atores (universo do real do século XX, como sugerem os automóveis) ou as personagens (universo ficcional situado no século XIX)? Mistério. . . Este desfazamento temporal e social quebra o pacto ficcional, a célebre suspensão da descrença de Coleridge, particularmente perniciosa numa narrativa que se pretenda fantástica (aspeto que se repetirá no final com burlescas metamorfoses em animais e regresso à vida dos mortos, numa dança frenética). Oliveira transpõe, deste modo, para a tela o jogo metaficcional presente nas frequentes intervenções do narrador do texto de Álvaro do Carvalhal.

Assim, assiste-se à saída, do primeiro carro, do Apresentador e de um violinista; avançam para a câmara, este último saltitando alegremente enquanto interpreta o *Capri-*

cho nº 24 de Paganini, acompanhando o canto do primeiro, que diz:

A história que vão ver veio parar-me às mãos por acaso, num manuscrito anónimo intitulado “Uma História Verídica”. Vou contá-la a pedido deste amigo italiano de origem, Niccolò, de sua graça, violinista de génio que me visita tão assiduamente que o mundo diz tratar-se dum pacto que o obriga a vir prestar-me contas. Pura maledicência. . . Niccolò! O meu conto é amador de sangue azul; ama a aristocracia. Quem me quiser ouvir há-de peregrinar comigo pela alta sociedade onde se canta em vez de se falar. Hei-de levá-lo a bailes e festins e despertar-lhe o interesse com mistérios, amores e ciúmes dos que se armazenam nos romances que giram na alta roda [...].

Inicia-se, deste modo, a narração da história dos amores malogrados do visconde e Margarida. Oliveira adapta fielmente o texto de Carvalhal, introduzindo apenas as alterações necessárias para a sua transformação no objeto cinematográfico que tem por base a peça operática composta por João Paes. A história obedece, na sua trama narrativa, tanto aos códigos romanescos, como aos operáticos. O Apresentador e um violinista mudo (os únicos que se dirigem diretamente ao espectador, pela voz e/ou pelo olhar) abrem a narrativa (encenada como ritual dramático), têm a seu cargo as ligações entre os diferentes quadros e procederão igualmente ao seu encerramento, até desaparecerem de cena, dando lugar aos últimos minutos mais bizarros do filme. Na verdade, este par com conotações diabólicas assume as funções do narrador do conto original. Curiosamente, na edição do texto citada neste estudo, figura em prefácio um texto de Manuel João Gomes, amigo de Carvalhal, onde se afirma que os contos foram, de certa forma, reescritos em conjunto²⁴. Assim, pode colocar-se a hipótese de Manoel de Oliveira ter decidido, a partir deste texto,

²⁴ Cf. Manuel João Gomes, “Álvaro do Carvalhal: o narrador que ria por detrás dos bastidores” in Álvaro do Carvalhal, *Os Canibais*, Lisboa, Edições Rolim, Coleção “Fantástico”, nº 5, 1984 [1866], pp. 7-11.

desdobrar a voz do narrador literário nas personagens do Apresentador e do seu inseparável e frenético amigo violonista, Niccolò, identificado com Paganini, conhecido no seu tempo como o violinista do diabo.

Com o desenrolar do romance entre o visconde e Margarida, ameaçado, porém, pela tragédia que promete o ciumento Dom João, instaura-se no ar uma sensação de estranhamento correspondente à do conto oitocentista, dada não só pelo tom subtilmente irónico dos diálogos, mas também pela forma ritualizada com que as personagens se movimentam à frente da objetiva. O tema do amor impossível expresso entre o visconde e Margarida deveria arrebatá-lo a adesão do espectador, levando-o a identificar-se com uma causa universal, assim como a presença de Dom João deveria fazer temer uma saída trágica, mas sobretudo exaltante. Porém, tudo não passa de uma enumeração minuciosa dos elementos constituintes do código romântico, o que impede que o espectador se deixe levar pelo clima sentimental²⁵. Para o leitor de Carvalhal, Manoel de Oliveira, uma vez mais, mostra-se respeitador da sua fonte de inspiração, pois esse lado metaficcional já está presente na obra literária, sendo um dos aspetos que perturba o código da narrativa fantástica em moda no seu tempo.

Tal como no conto, na noite de núpcias, o visconde confessa finalmente o seu terrível segredo: ele é uma paradoxal e impossível estátua viva, um “moderno centauro, meio homem, meio máquina”, cujos membros artificiais se desconjuntam no chão perante a incrédula noiva, transformando-se num grotesco homem-tronco, sem braços nem pernas. Margarida solta um grito de horror (numa expressão que evoca a estética do cinema mudo) e atira-se pela janela. O visconde rola até às chamas da lareira, onde o vai descobrir – ardendo, mas ainda capaz de cantar (!), – o ciumento Dom João. Mais à frente, este suicida-se com um tiro no peito, quando vê o cadáver da desafortunada Margarida.

²⁵ Cf. Frédéric Favre, “Os canibais (*Les cannibales*) – 1988”, *L'Art du Cinéma*, n.º 21/22/23 – Manoel de Oliveira, automne 1998, pp. 94-107.

A história de terror, à semelhança da obra literária, dará lugar ao grotesco mais desconcertante: na manhã seguinte, o pai e irmãos da noiva comem inadvertidamente o que resta do corpo carnal do genro, que assou na lareira durante a noite e que nem lhes soube bem. Quando, após as aterradoras revelações de Dom João moribundo, se apercebem do ato de canibalismo, também querem, num primeiro momento, suicidar-se. Contudo, o irmão magistrado lembra que serão eles os únicos herdeiros da fortuna do visconde, como parentes mais próximos, facto que os reanima. O que para um incauto espectador (sobretudo estrangeiro) se apresenta como uma reviravolta amoral absurda no filme, não espantará tanto o leitor de Carvalhal. Porém, mesmo esse não esperaria que a supracitada última frase do texto (“E encanizaram-se no magistrado, como molossos esfaimados num couro rijo de pernil de Lamego”) desse lugar a uma assombrosa e súbita metamorfose do magistrado num enorme porco de carnaval e do pai e irmão em dois condizentes cães, operada como num passe de magia a lembrar os efeitos técnicos do inventor do cinema fantástico, Georges Méliès.

No entanto, a partir do final do conto literário, o filme continua, e Manoel de Oliveira dá largas à imaginação burlesca, como foi referido acima. Após o desaparecimento de cena do Apresentador – correspondente ao narrador literário –, no jardim, os criados fixam repentinamente a câmara, exibindo enormes dentes postiços e também se atiram ao porco. Até o padre, que reza junto dos mortos e parece resistir à tentação do festim, acaba por lhes seguir o exemplo. Na verdade, o canibalismo simbólico do conto literário não parece ser exclusivo da aristocracia, aqui ninguém está inocente. O diabólico Niccolò, sempre a tocar, explode numa nuvem de fumo: a história frenética terminou, e o que se segue atinge o cúmulo do burlesco. O porco pega no violino e, lembrando a história do Flautista de Hamelin, arrasta consigo, numa animada dança pelo jardim, todas as personagens, vivas e mortas (à exceção do visconde de Aveleda –

réstia de verosimilhança pelo facto de o seu corpo monstruoso ter sido destruído e absorvido pelo ato canibal?).

Como afirma Frédéric Favre, o romantismo é posto em causa neste filme, nomeadamente, alguns dos seus mitos envolvendo a imagem do corpo monstruoso. Assim,

il affleure [...] au cours du film, très fugitivement, l'idée troublante d'une société de vampires, tandis que le thème de l'homme mêlant chair vivante et tissus morts renvoie inévitablement au *Frankenstein* de Mary Shelley. Mais là encore, point de morale convaincante au sens d'une "punition" du romantisme, car le conte ne justifie en rien le traitement outrancier qu'il fait subir à ce courant artistique. Ce qui se dégage est d'ailleurs l'impression d'une position gratuite et totalement irrespectueuse, un peu à l'image d'une interprétation arbitraire d'une partition dans le seul but, pour le musicien, de se regarder jouer.²⁶

Uma vez mais, o questionamento do código romântico era algo já presente em Álvaro do Carvalhal. Todavia, na obra de Oliveira, existe essa figura nova do violinista. A interpretação diabólica que dela faz Frédéric Favre surge como bastante interessante. Diz ainda este autor,

Or, voir précisément *Les cannibales* comme obéissant à une orchestration mystérieuse fait resurgir au premier plan un personnage que l'on n'attendait plus peut-être justement en raison de ce qui le distingue radicalement de tous les autres et qui ainsi aurait eu tendance à l'effacer. Niccolò, le violoniste, est en effet le seul à traverser le film non en chantant mais en *jouant*. On passera sur son comportement éminemment bizarre (ses entrées incongrues dans le champs de la caméra, entre autres exemples) pour nous souvenir en particulier des paroles inaugurales du présentateur. C'est à la demande de Niccolò qu'il nous raconte l'histoire [...]. / C'est le diable, bien sûr, qui se dessine ici... et qui sous prétexte de susciter le conte en est véritablement l'auteur – ! Son œuvre n'a aucun sens parce qu'elle se fait dans le refus de toute vérité

²⁶ Cf. Frédéric Favre, *id.*, *ibid.*, pp. 105-106.

transcendantale du monde *y compris l'art* : elle suit l'idée de la jouissance pure d'une organisation chaotique des choses. (*id.*, *ibid.*, pp. 106-107, *itálicos no original*).

Em conclusão, na época em que escreveu o jovem Álvaro do Carvalho, a literatura do sobrenatural estava intrinsecamente associada à intervenção diabólica e ao medo que esta suscitava. Contudo, nesta narrativa insólita e híbrida que são *Os Canibais*, o fantástico (na vertente hoffmanniana do fantástico “mecânico”) associa-se à sátira social e metaliterária dos códigos coevos. A misteriosa ambiguidade *extraordinária* da personagem do visconde é colocada em causa ao longo do texto pelos constantes comentários metaficcionais do narrador e pelo seu estilo alambicado, o que põe a nu os fios e os processos de construção da narrativa, *mostrando* a ficção (como em Sterne, no Diderot de *Jacques, le fataliste*, ou no Garrett das *Viagens na minha terra*). Deste modo, o riso e a troça quebram a ilusão ficcional e afastam o medo relativo à história diabólica, sugerindo-se antes, pelos desconcertantes atos canibais (o primeiro, involuntário; mas o segundo já bem consciente), uma feroz crítica a uma sociedade amoral dominada pelo fascínio pelo dinheiro fácil, em que os seres humanos, vampiros modernos, se devoram uns aos outros pela ganância sem escrúpulos.

Manoel de Oliveira, cuja obra é consensualmente considerada uma das mais originais na história do cinema, nomeadamente na relação constante que estabelece com a literatura, transpôs para o écran as questões acima enunciadas. Filme-ópera, que, como em Gluck ou Wagner, constitui uma síntese de todas as artes e um espetáculo total, *Os Canibais* encenam uma versão irónica de um tema caro ao cineasta, o dos amores frustrados. Contudo, tal como em Carvalho, mas aqui de uma forma mais madura e reveladora de uma mestria suprema dos códigos e processos da Sétima Arte, verifica-se neste filme uma sublime mistura de tragédia e farsa macabra, onde a fatalidade oculta e refinada se revelará em todo o seu horror fantástico. No entanto, ele surge minado por uma ironia suprema, que culminará

na frenética e carnavalesca dança final. Ao interromper a ópera trágico-fantástica do amor impossível entre o visconde e Margarida pela irrupção desconcertante da farsa burlesca, Oliveira entretece o medo e o riso, recorrendo a uma personagem que não existe no conto original – Niccolò, o violinista diabólico (Paganini) –, respeitando desta forma, porém, o tom algo experimental e descosido do texto frenético-satírico de Álvaro do Carvalho. Pode mesmo afirmar-se que a inteligência e mestria com que Oliveira reescreve e adapta o conto do jovem autor oitocentista constitui não só um diálogo profícuo convertido numa obra-prima do cinema, como permite a saída do esquecimento e a revalorização de um autor considerado menor no panorama da história da literatura portuguesa.

Bibliografia

AdoroCinema, “Manoel de Oliveira: a biografia”, <http://www.adorocinema.com/personalidades/personalidade-2158/biografia/>, consultado no dia 03 de dezembro de 2017.

BERJEAUT, Simon, *Adaptations, réécritures et traductions : singularités de “L’Étrange Affaire Angélica”*, Séminaire de la Chaire Sá de Miranda, Clermont-Ferrand, France, outubro de 2012. Disponível em <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00828278/document>, consultado no dia 3 de dezembro de 2017.

CARNEIRO, Maria do Nascimento Oliveira, *O Fantástico nos Contos de Álvaro do Carvalho*, Lisboa, ICALP, Coleção “Biblioteca Breve – Série Literatura”, vol. 129, 1992.

CARVALHAL, Álvaro do, *Contos*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1868.

CARVALHAL, Álvaro do, “Os Canibais” in *Antologia do Conto Fantástico Português*, revisão, notas e introdução de E. M. de Melo e Castro, Lisboa, Fernando Ribeiro de Mello / Edições Afrodite, Coleção “Antologia”, 1974 [1866], pp. 171-217.

CARVALHAL, Álvaro do, *Os Canibais*, Lisboa, Edições Rolim, Coleção “Fantástico”, nº 5, 1984 [1866].

CARVALHAL, Álvaro do, *Os Canibais*, Sintra, Colares Editora, Coleção “Fantástica”, 2002 [1866].

CARVALHO, Ana Alexandra Seabra de, “(In)verosímil e Fantástico ou a Arte de Provocar o Medo”, *Carnets III*, L’(In)vraisemblable, janvier 2011, pp. 71-97. Disponível em <http://carnets.web.ua.pt/>, consultado no dia 25 de fevereiro de 2018, pelas 09H32.

CASTRO, E. M. de Melo e, “Álvaro do Carvalho (1844-1868)” in *Antologia do Conto Fantástico Português*, Lisboa, Fernando Ribeiro de Mello/Edições Afrodite, Coleção “Antologia”, 1974 [1866], p. 169.

CASTRO, E. M. de Melo e, “Introdução” in *Antologia do Conto Fantástico Português*, Lisboa, Fernando Ribeiro de Mello / Edições Afrodite, Coleção “Antologia”, 1974 [1866], pp. IX-XXVII.

Cinept – Cinema Português, “Carlota Ângela”, <http://www.cinept.ubi.pt/pt/filme/1026/Carlota+%C3%82ngela>, consultado no dia 4 de janeiro de 2018, pelas 15H30.

FAVRE, Frédéric, “Os canibais (*Les cannibales*) – 1988”, *L’Art du Cinéma*, nº 21/22/23 – Manoel de Oliveira, automne 1998, pp. 94-107.

FERRAZ, Maria de Lourdes A., *A Ironia Romântica. Estudo de um Processo Comunicativo*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Coleção “Estudos Gerais – Série Universitária”, 1987.

FERREIRA, Helena, “*In memoriam* Manoel de Oliveira”, *À pala de Walsh*, 3 de abril de 2015. Disponível em <http://www.apalade.walsh.com/2015/04/in-memoriam-manoel-de-oliveira/>, consultado no dia 31 de janeiro de 2018, pelas 21H30.

GAUDREAU, André, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Montréal / Paris, Éditions Nota Bene / Armand Colin, Coll. “U – série Cinéma & audiovisuel”, 1999.

GENETTE Gérard, “Introduction” in *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. “Poétique”, 1972.

GODIN, Hélène, “*L’Ombre de la Réalité*”. *Passeurs et Passages Fantastiques dans Les Cannibales* (1988), *Le Miroir Magique* (2005), *Singularités d’une Jeune Fille Blonde* (2009), *L’Étrange Affaire Angelica (2010) de Manoel de Oliveira*, Mémoire de Master 2 Arts du Spectacle, Spécialité “Études Cinématographiques”, apresentada à Universidade Grenoble Alpes, 2016.

GOMES, Manuel João, “Álvaro do Carvalho: o narrador que ria por detrás dos bastidores” in Carvalho, Álvaro do, *Os Canibais*, Lisboa, Edições Rolim, Coleção “Fantástico”, n.º 5, 1984 [1866], pp. 7-11.

GRUGEAU, Gérard, “La quête du sacré et de l’éphémère / *Les Cannibales* de Manoel de Oliveira”, *24 images*, n.º 39-40, 1988, pp. 14-15.

LAMOURE, Alexandra, “Les Liaisons dangereuses. Une adaptation cinématographique Laclos/Frears”, *La Page des Lettres*, 2005. Disponível em <https://lettres.ac-versailles.fr/spip.php?article367>, consultado no dia 2 de novembro de 2017, pelas 15H21.

LÉVY, Denis, “Introduction : Manoel de Oliveira et le cinéma português”, *L’Art du Cinéma*, n.º 21/22/23 – Manoel de Oliveira, automne 1998, pp. 5-7.

MÉLIÈS, Georges, *Le Voyage dans la Lune*, Paris, Star, 13 min., 1902. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=aNcxCR7f2MQ>, consultado no dia 4 de janeiro de 2018, pelas 12H15.

MOURONVAL, Chloé, “Littérature & Cinéma” in *Du roman aux films : Les Liaisons dangereuses*, Littératures, 2010. Disponível em <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00717592/document>, consultado no dia 2 de novembro de 2017, pelas 21H32.

OLIVEIRA, Manoel de, *Os Canibais*, DVD, Lisboa, ZON Lusomundo Audiovisuais, 2008, 98 min. [1988].

RUTHNER, Simone, “Álvaro do Carvalho e Boileau: um estudo do conto *Os Canibais*”, *Palimpsesto*, Rio de Janeiro, n.º 18,

julho-agosto de 2014, pp. 146-158. Disponível em <http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num18/estudos/palimpsesto18estudos04.pdf>, consultado no dia 20 de setembro de 2017.

SILVA JR., Gilberto, “Os Canibais”, *Contracampo: Revista de Cinema*, n° 77, s/d. Disponível em <http://www.contracampo.com.br/77/oliveirafilmografia.htm>, consultado no dia 31 de janeiro de 2018.

STOW, Percy; HEPWORTH, Cecil, *Alice in Wonderland*, 9:32 min., 1903. Disponível em <https://www.youtube.co/watch?v=zeIXfdogJbA>, consultado no dia 4 de janeiro de 2018, pelas 14H10.

Wikipédia, “Cinema de Portugal”, https://pt.wikipedia.org/wiki/Cinema_de_Portugal, consultado no dia 4 de janeiro de 2018, pelas 14H17.

Wikipédia, “O Rapto de uma Atriz”, https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Rapto_de_uma_Atriz, consultado no dia 4 de janeiro de 2018, pelas 14H30.

Entre Verbo e Imagem: 'Império' em Metamorfose

ANNABELA RITA¹

“A União Europeia não é a Europa. É uma união económica, uma burocracia perdida nos seus valores capitalistas, assombrada pelos fantasmas do seu passado de destruição e que abandonou o espírito europeu. A xenofobia, a política do medo e os nacionalismos estão por toda a parte. Ao conservadorismo interessa unicamente preservar o que é antigo, o que existe, em lugar de acolher com abertura as mudanças que o tempo introduz.”

Assim se apresenta *O Regresso de Europa* (2016) de Rob Riemen, fundador e presidente do Instituto Nexus, orficamente esperançada e identitária. Princesa raptada por Zeus, que a torna Rainha, é figura entre a tragédia e o triunfo, a lírica e a épica, origem de um ideal de civilização humanista aspirando à universalidade de uma existência segundo valores de fraternidade e de justiça que orgulhem todos e cada um dos seus representantes.

Prometeu e Ulisses. Figuras identitárias de um continente que se acreditou autofundado no conhecimento, na descoberta e na aventura, redimensionando o universo e o seu saber, cartografando o *velho* e o *novo* mundos, acrescentando este àquele, procurando reconfigurar este em função de si, ‘afeiçoado’ a si. No início, sempre um (cristãmente

¹ Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias (CLEPUL).

reconceptualizado) ‘pecado original’ que a coragem e os objectivos anseiam por ultrapassar e justificar, num processo de construção do *homem* e do seu (*modelo*) *ideal*: o roubo do fogo aos deuses e a guerra e os seus dramas.

Será o seu confronto com o *outro* cultural, civilizacional, que lhe fundará a auto-consciência: o espelho da alteridade é profundamente estratégico. Escolherei, por isso, o processo imperial para observar esse *olhar* ao espelho do(s) mundo(s) da *Europa Regina*, primeiramente desenhada por Putsch (Johannes Bucius Aenicola, 1516-1542) com coroa, ceptro e orbe, numa altura em que a designação mais generalizada era *Europa in forma virginis* (“Europa na forma de uma donzela”), e, depois, popularizada pela *Cosmographia* de Sebastian Münster. Desde o início da viagem até ao seu regresso diferente, marcada por um conhecimento e uma vivência do *além de si*. Observemos essa consciência complexa, *outrada*, com dupla perspectiva, no verbo e nas imagens (dupla, tripla e quadridimensional), sigamos as metamorfoses da ideia que se ensaia no verbo e na imagem, aventura da imaginação e da sua diversa concretização.

* * *

Como Vénus, a Europa vai emergindo da espuma das ondas do imaginário que a desenha progressivamente nos espelhos possíveis: a transmissão oral, a política e os mapas. Imperial nos seus magnos projectos: romana, carolíngia, colonial, napoleónica... pelo caminho, tratados re-elaboram o ‘testamento de Adão’, como significativamente foi designado o tratado de Tordesilhas, dividindo o mundo entre as duas potências vizinhas no seu ‘rosto’ (Pessoa) ou ‘cabeça’ (Camões).

Vejamos, através de breves e expressivos exemplos e casos diferentes, alguns momentos da sua construção colonial, desde o vento que lhe sopra as velas da *saída de si* até ao momento em que se vê reconduzida à sua dimensão original, à sua ‘superfície continental’. Procuremos compor,

através de diferentes fragmentos reflexivos, alguns aspectos da 'aventura inacabada' (Zygmunt Bauman) dessa nossa Europa.

A história da Europa é, do séc. XVI em diante, marcada pela ascensão e queda de impérios globais, impérios que ostentaram em sucessivas exposições mundiais (Exposições Coloniais) desde meados do séc. XIX até à sua dissolução. Será essa experiência de um *além de si* que transformará o pensamento europeu de modo decisivo. E essa transformação exprimir-se-á e/ou sinalizar-se-á nas artes e nas letras de modo inequívoco, traçando a trajectória vital desde a emergência ao crepúsculo dos deuses cedendo aos homens dos seus locais. A observação dos mapas políticos evidencia esse fazer e desfazer de corpos imperiais, cujas cabeças acabam decepadas pelos membros, que, por sua vez, se autonomizam com protagonismo.

Sigamos a rota do tempo e o ciclo do(s) império(s) através de 'padrões' das letras e das artes. Imaginemos um itinerário de obras onde os reflexos dessa história se fazem perceber. Um ciclo com 3 momentos, do nascer ao ocaso, 'crepúsculo dos deuses'.

1. Lançando os alicerces. **O projecto.** Um tratado: Tordesilhas (1494).

*Somewhere over the rainbow
Way up high
And the dreams that you dreamed of
Once in a lullaby*

*Somewhere over the rainbow
Blue birds fly
And the dreams that you dreamed of
Dreams really do come true ooh oh*

...

Entre Portugal e Castela, frentes avançadas da Europa sobre o mar imenso, onde 'havia dragões'... o célebre 'Testamento de Adão' (expressão de Francisco I de França) divi-

dindo o mundo entre duas potências, as terras encontradas e “a encontrar”. Apesar do questionamento sobre a legitimidade de tal exclusividade na divisão por outras potências marítimas europeias (França, Inglaterra, Países Baixos).

O Tratado de Tordesilhas, assinado na povoação castelhana de Tordesilhas em 7 de junho de 1494, foi um tratado celebrado entre o Reino de Portugal e a Coroa de Castela para dividir as terras “descobertas e por descobrir” por ambas as Coroas.

Do Padre António Vieira (para só o mencionar a ele) a Manuel de Oliveira (*Palavra e Utopia* e *O Quinto Império*), eis a ideia a verter-se em verbo expandido em círculos concêntricos e vertido, por fim, em imagens cinematográficas ficcionando a ficção dos (im)possíveis. . .

2. No séc. XVI. **A construção imperial.** Um quadro: *Os Embaixadores* (1533), quadro de Hans Holbein, o Jovem. Um livro: *Os Lusíadas* (1571), de Luís de Camões. Um monumento: o Mosteiro dos Jerónimos ou Mosteiro de Santa Maria de Belém (séc. XVI). Na luminosidade das composições, começam a insinuar-se as sombras anunciando o seu fim. . .

...

*Someday I'll wish upon a star
Wake up where the clouds are far behind me
Where trouble melts like lemon drops
High above the chimney top
That's where you'll find me*

*Oh, somewhere over the rainbow bluebirds fly
And the dream that you dare to,
Oh why, oh why can't I?*

...

Os Embaixadores (1533), quadro de Hans Holbein, o Jovem, impõe a representação nacional de impérios enfrentando-se numa estratégia de globalização e dialogando a essa escala.

À esquerda, a pintura representa Jean de Dinteville (1504-1555), embaixador da França em Inglaterra na altura, e, à direita, Georges de Selve (1508-1541), bispo de Lavaur, que foi embaixador da França, no Sacro Império Romano-Germânico, na República de Veneza e na Santa Sé.

Ambos ostentam insígnias de elevado estatuto social (a pele de arminho, a medalha e o punhal, de Jean de Dinteville; o traje e as luvas, de Georges de Selve) e da idade (a inscrição "AET SVAE 29" no punhal do da esquerda e a "AETA IS SVAE 25" no livro em que se apoia o da direita) à data da representação (29 e 25 anos, respectivamente).

Também a nível cultural, surgem prestigiados pelos sinais do *trivium* e do *quadrivium* cristalizados nos instrumentos relacionados com a retórica, a dialéctica e a gramática e a astronomia, a geometria, a aritmética e a música.

O tempo é de divisão religiosa, cisma, como sugere o Cristo semitapado pela cortina. Daí outros sinais de discórdia religiosa na época: a ausência de uma flauta e a corda parida do alaúde. O livro aberto é de cânticos, luterano: à esquerda, percebe-se o primeiro verso do hino "*Veni Sancte Spiritus*"; à direita, uma introdução aos Dez Mandamentos indicando o contraste entre o Evangelho e a Lei (v. um dos princípios fundamentais da teologia de Lutero, a salvação pela Fé)².

No globo, um galo luta contra outra ave sinalizando o projecto francês de hegemonia política, imperial, e, no mapa-mundo, os barcos assinalam a rota da circum-navegação de Fernão de Magalhães, nomeando países e regiões. No alaúde, a corda partida também simboliza a que se presente no diálogo político entre França e Inglaterra contra Espanha.

A enorme mancha na parte inferior do quadro é a anamorfose de uma caveira com dupla função: como *vanitas*, evoca a efemeridade da vida e do sucesso dos protagonistas; como símbolo de negatividade, assinala o fracasso da mis-

² Cf., dentre outros, <http://www.ensinarhistoriajoelza.com.br/pintura-os-embaixadores-holbein/>.

são que os reuniu. Focada de um ponto à direita do quadro ou, de frente, através de um copo com água, descodifica-se.

O livro: *Os Lusíadas* (1571), de Luís de Camões. Eis o canto épico com a aventura de um novo Ulisses que vai além do *mare clausum* dos antigos: Vasco da Gama, nauta de uma nação que deseja cumprir a missão confiada em milagre fundacional, na batalha de Ourique (“*in hoc signo vinces*” para glória do “meu nome”). Expansão da Fé, viagem além-mar, dilatação do império. No fim da viagem, a insígnia do império: a máquina do mundo que a esfera armilar de D. Manuel I consagra e que se mantém ainda em bandeira. Emergindo, aqui e ali, o desabafo do épico, sobre si (com a “voz enrouquecida”) e sobre os seus (“gente surda e endurecida”)

O monumento: o Mosteiro dos Jerónimos ou Mosteiro de Santa Maria de Belém (séc. XVI). Situado na Praça do Império, em Lisboa, Belém de uma desejada reedição de crística história, *boa nova* ou *evangelho*, mas de um Quinto Império português. Sob a égide de um novo Emanuel (D. Manuel), apontando o espelho de água para a viagem e acolhendo os regressos, espelho, porém, vazio, estrada para um infinito utópico, para um *além de si* reflectindo o vazio dos céus também...

3. Nos sécs. XIX-XX. **A redefinição, a memória e a derrocada imperiais.**

...

*Well I see trees of green and red roses too,
I'll watch them bloom for me and you
And I think to myself
What a wonderful world*

...

Um texto político: o Ultimato britânico de 1890. Dois dramas: *Pátria* (1896), de Guerra Junqueiro, e *Tocata para Dois Clarins* (1992), de Mário Cláudio. Uma exposição: “O Mundo Português” (1940). Um hino: “A Portuguesa” (1890),

com letra de Henrique Lopes de Mendonça e música de Alfredo Keil. Um poema: *Mensagem* (1934), de Fernando Pessoa. Uma revolução e o nascimento de novos países. Dois filmes: *África Minha* (1985), de Sydney Pollack, e *Austrália* (2008), de Baz Luhrmann.

A redefinição imperial.

O texto político: o Ultimato britânico de 1890, “Memorando” exigindo a Portugal a retirada das suas forças militares do território africano compreendido entre as colónias de Moçambique e Angola. O seu impacto na sociedade portuguesa é brutal, traumático: é o confronto de uma comunidade fantasmizada pelos sonhos de glória e chocada pelo sinal de desprestígio e desrespeito de uma alteridade até aí encarada como aliada.

Como moldura: a ‘Partilha de África’ ou a ‘Corrida a África’ dividiu as potências europeias com interesses hegemónicos nesse continente entre a década de 1880 e a Primeira Guerra Mundial (1914-18), mesmo no quadro de cimeiras diplomáticas (como a Conferência de Berlim, 1884-85), tudo matéria de imensa iconografia caricatural onde o banquete se tornou o *leitmotiv*.

O hino: *A Portuguesa* (1890), com letra de Henrique Lopes de Mendonça e música de Alfredo Keil. Também: *Cenas portuguesas* (c. 1893, 1905 e 1908), a *Invocação dos Lusíadas de Luís de Camões* (1897) e *À Pátria* (1908), de Vianna da Motta.

O drama: *Pátria* (1896), de Guerra Junqueiro. “Os Lusíadas da nossa decadência” (Sampaio Bruno); a (des)ventura nacional na Europa; o indivíduo inscrito na comunidade, conectando ambas as histórias para lhes protagonizar a hermenêutica da cultura. O *(des)fazer* do mundo.

A memória do império.

Um livro-exposição: *Mensagem* (1934), de Fernando Pessoa. Convocando figurações espectrais da nossa memória colectiva nacional-imperial, alinhando a escrita na linha-gem profética e performativa, instituidora de um novo ci-

clo. Concluindo essa hermenêutica da identidade nacional e respondendo ao políptico de S. Vicente (1470-80) redescoberto e controverso, bebida a lição do *tempo* que *Os Lusíadas* (1572) exprimem no seu diálogo com os Jerónimos (séc. XVI).

Uma exposição: “O Mundo Português” (1940).

Celebrando a fundação de Portugal e a sua recuperação da independência: o 8.º centenário da primeira utilização do título régio por D. Afonso Henriques (1140) e o 3.º centenário da restauração da independência (1640). Mostrando e impondo o *seu lugar no mundo*, Portugal declara-se e anuncia-se como *Mundo inscrevendo o Mundo em si*: a Exposição d’“O Mundo Português” (1940) consagra em título essa diferença e autonomia feitas de noção de totalidade, de completude. Nela, o mapa “Portugal não é um país pequeno!” é resposta internacional e reafirmação nacional. Como na história da terra, a história de Portugal com um Génesis embebido de mito (Tubal, Ulisses, Cristo...) e um horizonte imaginário em que se esboçam hipóteses e sonhos de porvir: por isso, combina núcleos expositivos que traçam a rota da evolução por ciclos e temas dominantes da acção comunitária numa teleologia que a Filosofia Portuguesa explorará.

A derrocada do(s) império(s).

Em Portugal, 1974-2002 é tempo de mudança de regime e das consequentes independências dos antigos territórios coloniais, constituindo países de língua oficial portuguesa, núcleo duro da lusofonia.

O livro *requiem* por um império: *Tocata para Dois Clarins* (1992), de Mário Cláudio, representando o ciclo da montagem-desmontagem da exposição simbólica do império. A (des)ventura imperial e amorosa no mundo; o indivíduo inscrito na comunidade, conectando ambas as histórias para lhes protagonizar a hermenêutica da cultura. O (des)fazer do(s) mundo(s).

Ao lado, outros depoimentos se fccionam.

África Minha (1985), de Sydney Pollack, baseado nas obras *África Minha* (1937) e *Sombras no Capim* (1960), de Karen Blixen (Isak Dinesen)³. *Requiem* por um mundo vivido e perdido, por um sonho desfeito. Vida, paixão e morte, sem perspectiva de porvir.

A gênese de novos mundos.

Ciclo de vida, paixão, morte e... novo ciclo.

O Nascimento de Uma Nação (1915), de D. W. Griffith, título retomado por Nate Parker numa reescrita da identidade nacional americana (2016) e, no quadro de outro país, por Paulo Markun em *Timor Lorosae – O Nascimento de uma Nação* (documentário, 2000).

Austrália (2008), de Baz Luhrmann, abre com um *zoom* sobre o mapa do território cuja gênese política intercultural se historiciza em 1939-42, num *E Tudo O Vento Levou* (cujo livro, de 1936, foi adaptado ao cinema em 1939 por Victor Fleming): desde a clivagem entre o mundo europeu de cultura escrita e o mundo australiano de cultura oral, em cujos vértices das pirâmides simbólicas se erguem, em especular confronto, o Rei Jorge, o branco e o negro, num *chiaroscuro* que as paixões individuais e as mundiais farão explodir, dando origem ao novo mundo. No percurso, o lugar ‘dos dragões’ (o deserto Never Never) é cantado pelo Rei Jorge aborígene, que o cartografa, iniciando a ‘sua família’ no espaço que só ele domina.

A tríade multicultural mãe-pai-filho enlaçada num *re-make* da Sagrada Família inicia uma *nova idade*, anuncia a *boa nova*, escreve *novo-novo testamento* musicado pela canção da utopia juvenil: “Over the Rainbow”/“Somewhere Over the Rainbow”, de Harold Arlen e letra de E. Y. Harburg, do filme *O Feiticeiro de Oz* (1939), de Victor Fleming, George Cukor, que tantas reescritas inspirou⁴.

³ Filme que inspirou diversos outros, como é o caso de *África dos Meus Sonhos* (2000), de Hugh Hudson, e *Algures em África* (2001), de Caroline Link.

⁴ Apenas alguns exemplos: *Oz* (1976), de Chris Löfvén, *O Mundo Fantástico de Oz* (1985), de Walter Murch, *As Bruxas de Oz* (2011 e ss., série

*Well I see skies of blue
And I see clouds of white
And the brightness of day
I like the dark
And I think to myself
What a wonderful world*

The colors...

Estes, pois, alguns ‘padrões’ de uma aventura de entrelaçamento entre verbo e imagem (pictórica, arquitectónica, escultórica ou cinematográfica) na nossa imaginação, concretizada em obras expressivas de identidades, utopias e mundividências...

de TV), de Leigh Scott, *O Feiticeiro de Oz* (1925), de Larry Semon, *Dorothy e as Bruxas de Oz* (2012), de Leigh Scott, *Lendas de Oz: O Regresso de Dorothy* (2013, animado), de Will Finn e Dan St. Pierre, *Oz: O Grande e Poderoso* (2013), de Sam Raimi, *Guardiães de Oz* (2015, animado), de Alberto Mar, etc.

Cinema, música, literatura: a propósito do filme *Peregrinação* de João Botelho

JOÃO CARLOS FIRMINO ANDRADE DE CARVALHO¹

Há muito que se aguardava uma versão cinematográfica da obra de Fernão Mendes Pinto que tivesse a assinatura de um realizador conceituado e que fosse posta a circular nos circuitos nacionais da cinematografia comercial. Tal falta/falha foi, finalmente, colmatada, a 1 de novembro de 2017, com a estreia nacional, nas salas de cinema, da película com o mesmo título do célebre livro de viagens de Fernão Mendes – *Peregrinação* – do realizador português João Botelho, o qual – é justo recordar-se – nos tem vindo a disponibilizar um já diversificado conjunto de adaptações ao grande ecrã de obras de autores do cânone literário português (Almeida Garrett²; Eça de Queiroz³; Fernando Pessoa/Mário de Sá-Carneiro⁴; Bernardo Soares/Fernando Pessoa⁵; Agustina Bessa-Luís⁶). Produzido pela *Ar de Filmes*, por Alexandre Oliveira, o filme tem uma duração de

¹ Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve. Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

² *Quem és tu?* (2001) – adaptação de *Frei Luís de Sousa* de Almeida Garrett.

³ *Os Maias* (2015) – adaptação do romance homónimo de Eça de Queiroz.

⁴ *Conversa Acabada* (1981) – diálogo entre Pessoa e Sá-Carneiro.

⁵ *O Filme do Desassossego* (2010) – adaptação do *Livro do Desassossego* de Bernardo Soares/Fernando Pessoa.

⁶ *A Corte do Norte* (2008) – adaptação do romance homónimo de Agustina Bessa-Luís.

1 hora e 48 minutos e surge classificado como género de aventura para um público a partir dos 12 anos. Conta com um variado elenco, de que se destacam os atores Cláudio da Silva (no duplo papel de Fernão Mendes Pinto e de António de Faria; Martim Barbeiro representa FMP enquanto jovem), Cassiano Carneiro (como intérprete malaio), Pedro Inês (como Cristóvão Borralho), Jani Zhao (no papel da chinesa Meng), Catarina Wallenstein (como D. Maria Correia de Brito), com a participação especial de Rui Morisson e Luís Lima Barreto, com dois grupos corais que deram voz às adaptações que Luís Bragança Gil e Daniel Bernardes fizeram de conhecidas peças musicais de Fausto, com um trabalho de fotografia de Luís Branquinho, e, de resto, com uma numerosa equipa técnica.

O desafio da adaptação cinematográfica era imenso, revestindo-se de múltiplas dificuldades. A começar pela distanciação temporal da obra de Fernão Mendes Pinto (1509 / / 11?-1583), redigida entre 1569/70 e 1578/80, na sua quinta do Pragal (Almada), na qual se recriam, em termos pretensamente autobiográficos, as experiências e aventuras do narrador e personagem *Fernão Mendes Pinto*, decorridas entre 1537 (ou anteriormente, uma vez que a narrativa começa pelo período anterior à partida para a Índia) e 1558.

Como muitos outros portugueses da época, FMP partiu para o Oriente em busca de uma vida melhor. Enquanto sujeito deambulante/peregrino, vagueou pela geografia confusa dos confins da Ásia e Extremo Oriente (isto é, para além do Índico, para além do controlo político-administrativo, ideológico-religioso e comercial português), durante 21 anos, numa vertiginosa aventura da roda da fortuna em que desempenhará os papéis que o Destino lhe reservou, atirando-o sucessiva e interminavelmente da euforia para a disforia e de novo para a euforia. . . , e pondo-o em contacto com diferentes povos, culturas, religiões e geografias naturais, de cujos exotismos dará conta. Esta longa, conturbada e marcante experiência de vida fá-lo-á relativizar verdades absolutas (por exemplo, em termos ideológico-religiosos), fá-lo-á perceber as contradições entre as pala-

vas e as ações, tornando-o cético quanto à natureza dos homens e de instituições, embora nunca deixe de se sentir português e cristão. Na verdade, ao contrário de alguns *transfrontiermen* portugueses que por lá ficaram, cortando os laços com a sua identidade original, FMP regressa a Portugal, onde se reintegrará como bom cristão-católico (irmão da Misericórdia), onde casará, terá filhos e escreverá a sua “rude e tosca escritura” que por herança deixará à sua prole, mas que também legará aos leitores, coevos e vindouros.

Terminada, pois, a aventura vivida, começará a aventura da escrita e da ventura do seu texto, publicado 31 anos após a sua morte, isto é, em 1614, na oficina de impressão de Pedro Crasbeeck⁷ (no filme de Botelho, representado pelo ator Alexander David). Ainda manuscrito, o seu texto foi conhecido de um círculo restrito próximo do autor e é provável (mas não seguro) ter sido objeto de algumas alterações antes de ser, finalmente, publicado. O título descritivo completo e a organização em capítulos, por exemplo, poderão ter sido da responsabilidade de Francisco de Andrade (tal como FMP, irmão da Misericórdia). Após a sua publicação, em 1614, a obra tornou-se aquilo que hoje designaríamos como um *best-seller*, enquanto incontornável relato sobre o longínquo e exótico Extremo Oriente, conhecendo sucessivas traduções para algumas das principais línguas europeias, logo a partir do século XVII (a primeira delas – para castelhano – feita pelo seu amigo e admirador Herrera Maldonado)⁸.

Quanto à natureza da escrita/linguagem de FMP, importa sublinhar que, nela(s), a regra aristotélica da distin-

⁷ Cf. *Peregrinação de Fernam Mendez Pinto*, Edição fac-símile da edição de 1614, Maia, Castoliva Editora Limitada, 1995.

⁸ Traduções no século XVII: Francisco de Herrera Maldonado, *Historia Oriental de las Peregrinaciones de Fernan Mendez Pinto*, Madrid, 1620; Bernard Figuier, *Les Voyages Advantureux de Fernand Mendez Pinto*, Paris, 1628; Jan Hendrik Glazemaker, *De Wonderlyke Reizen van Fernando Mendez Pinto*, Amesterdão, 1652; Henry Cogan, *The Voyages and Adventures of Fernand Mendez Pinto*, Londres, 1653; Anónimo (ou Henrich Boom e Dietrich Boom?), *Die wunderliche Reisen Ferdinandi Mendez Pinto*, Amesterdão, 1671.

ção entre “história” (crónica) – registo do que aconteceu – e “literatura” (poesia) – registo do que poderia ter acontecido –, ou seja, da distinção entre verdade factual e verosimilhança, não se pode aplicar, uma vez que na *Peregrinação* nem tudo é verdade, nem tudo é mentira, mas traçar uma fronteira clara entre a verdade factual/acontecimental e a construção da memória ou mesmo a imaginação criadora não se nos afigura uma tarefa com inteiro sucesso. Hoje, não temos dúvidas em identificar o texto de Mendes Pinto como texto literário, mas esquecemos que o conceito de *literatura* ou o de *escritor* são relativamente recentes, em termos históricos. No tempo em que foi escrito ou em que foi publicado, não podemos dizer que tal texto se insira no núcleo duro dos códigos estético-literários (em que predominam as poéticas clássicas); situar-se-ia, quando muito, no limite das suas margens, a pender mais para o lado do relato de viagem, isto é, para o lado do registo documental acerca das coisas do Oriente. Contudo, a suspeição acerca da sua credibilidade (ou a *suspensão da credulidade*) instala-se muito cedo neste texto, que viverá, durante vários séculos, esse paradoxo de ser interpretado como *documento* ao qual não se pode dar inteiro crédito. Independentemente desse seu lado aventureiro e de escrita construída (a sua *deficiência*, para certo tipo de leitores) poderem ter contribuído, ao longo dos tempos, para a formação de um gosto pela narrativa de entretenimento e de efeito exótico, entre outro tipo de leitores, a verdade, é que será, fundamentalmente, com o século XX que a narrativa de FMP será definitivamente lida/interpretada como obra literária. Luciana Stegagno Picchio⁹ lê-a como antipoema, como narrativa fantástica e pícara, escrita na primeira pessoa do anti-herói indivíduo. Ao longo do século XX, o texto contará com diferentes e, por vezes, desencontradas e incompatíveis interpretações (ex.: Jaime Cortesão; Eduardo Lourenço; Rebecca Catz; Aníbal Pinto de Castro; Aquilino Ribeiro; António José Saraiva; etc.). A complexidade do texto justifica tal dispa-

⁹ Cf. L. S. Picchio, “Editoriale”, *Quaderni Portoghesi*, n.º 4, Pisa, 1978, pp. 9-14.

ridade hermenêutica; alguns desses pontos de vista são incompatíveis, outros, podem ser compatibilizados mediante certos ajustamentos, tendo sempre em conta o necessário e desejável equilíbrio entre o incontornável presente do intérprete e o incontornável contexto epocal da obra. A complexidade da obra obriga-nos a lê-la com algum cuidado: embora a vertente documental possa ser importante, isso não faz dela uma obra documental; embora o elemento pícaro possa estar presente, isso não faz dela uma obra pícaro; embora o efeito de fantasia seja criado pelo trabalho sobre a linguagem (exotismo; monstruoso), isso não faz dela uma obra fantástica; a crítica aos desvarios do império do Oriente ou aos reprováveis desvios das boas práticas cristãs não faz desta obra uma condenação do império ou do cristianismo-catolicismo; um afloramento, no texto, da questão religiosa/espiritual não faz dele um texto de natureza religiosa/espiritual.

Retomemos a *sétima arte* e, mais concretamente, o filme de Botelho, lembrando que toda a adaptação implica uma leitura/interpretação do *texto de partida*, neste caso da narrativa de FMP entendida como sistema semiótico de segundo grau, que condicionará a significação do *texto de chegada*, neste caso a obra cinematográfica e filmica do realizador português, entendida como um outro sistema semiótico caracterizado por um diferente conjunto de regras codificadoras. É sabido haver entre Literatura e Cinema uma óbvia relação de proximidade: ambas são *artes temporais*, ambas contam histórias (embora saibamos bem que nem toda a literatura e nem todo o cinema assim se caracterizem).

Esta passagem da obra narrativo-literária para a obra cinematográfica/filmica, que se designa por transcodificação intersemiótica, implica, neste caso, um problema acrescido: o salto temporal – dos finais do período áureo dos Descobrimientos portugueses para a Contemporaneidade. Contudo, Botelho não nos apresenta, neste seu último trabalho, um filme de época (*não o saberia fazer* – afirma-o ele)¹⁰. O

¹⁰ Cf. Entrevista a João Botelho, publicada por Manuel Halpern, “Um herói português”, *Jornal de Letras*, Ano XXXVII, n.º 1228, 25 out.-07 nov.,

seu ponto de partida é o seu/nosso tempo – o contemporâneo –, lugar a partir do qual interroga a nossa História, simultaneamente individual e coletiva. Não é tanto a história contada por FMP – embora também o seja – que lhe interessa reproduzir no seu filme (reprodução impossível, no limite), mas antes os modos possíveis de contar/filmar uma história da História. E fá-lo, certamente a partir da sua própria experiência de leitura do texto setecentista que – como confessa – lhe fornece todo um programa fílmico (deleitar a partir da novidade/variedade), selecionando, com o olhar de cineasta, os momentos narrativos que mais o atraíram/seduziram (distribuídos por três núcleos: o “eu” pobre de mim – FMP; o “ele”, António de Faria, corsário/vilão; o “nós” – os portugueses da propagação da fé e do império). Pena é que alguns outros momentos estejam ausentes: teria sido interessante ver como Botelho trabalharia a questão da representação exótica/monstruosa do célebre *caquesseito* ou a questão da ordenação falhada do protagonista na Companhia de Jesus.

Certamente também para esses modos possíveis de contar/filmar terão contribuído interpretações de outros autores que assimilou na sua própria interpretação: o caso de António de Faria como alter ego *em negativo* de FMP – tese de Aquilino Ribeiro – é exemplo disso (é, aliás, o próprio cineasta quem afirma que tal tese resulta cinematograficamente muito bem)¹¹. O piscar de olho ao cinema de aventura (como o da série *Piratas das Caraíbas*), para jovens espetadores entusiasmados com Johnny Deep / Capitão Jack Sparrow, parece poder inferir-se.

Entre esses modos possíveis de contar/filmar, conta-se ainda o bem conseguido *expediente económico* (em termos narrativos e orçamentais) do arqui-intérprete (representado por Cassiano Carneiro) de todas as línguas orientais, que

2017, p. 9.

¹¹ Cf. João Botelho, “Peregrinação. Nota do realizador”, *Folha de sala, TNSJ*. Disponível em <http://www.tnsj.pt/home/media/pdf/Folha%20de%20sala%20Peregrina%C3%A7%C3%A3o%20final.pdf>, consultado no dia 9 de janeiro de 2018, pelas 21.30.

que faz dupla com FMP (será tal dupla um outro piscar de olho à célebre dupla de Cervantes?¹²).

Finalmente, como exemplo dessa diversidade de modos de olhar/contar/filmar está toda a conceção de Botelho acerca do cinema como lugar de encontro/confluência entre as diferentes artes (ou mesmo de todas as artes) – neste caso, a literatura, a fotografia/pintura (o escuro de Rembrandt e não o *chiaroscuro* de Caravaggio na fotografia de Luís Branquinho), o teatro (em certos momentos do filme, precisamente quando o discurso mais se cola ao texto do autor quinhentista, o cinema de Botelho parece citar Manoel de Oliveira) e, muito especialmente, a música. De facto, a vertente mais surpreendente do filme de João Botelho tem a ver com esta presença do género de filme musical, não ao estilo norte-americano, *hollywoodesco*, mas como ingrediente compositivo e estilístico essencial em que o *contar* se torna *cantar* (as venturas e as desventuras), fazendo progredir a narrativa filmica. São utilizados dois coros de sete elementos cada (cantores/atores) que reinterpretem sete músicas do álbum discográfico em vinil *Por Este Rio Acima* (Triângulo, 1982; em CD: CBS, 1984) do cantor/compositor Carlos Fausto Bordalo Gomes Dias, um marco da música portuguesa contemporânea e, simultaneamente, um outro trabalho interpretativo *sui generis* em torno da obra quinhentista: “Por este rio acima”; “O barco vai de saída”; “A guerra é a guerra”; “A ilha”; “O cortejo dos penitentes”; “Olha o fado” e “Navegar, navegar”. São coros não instrumentais, de canto *à capela*, que irrompem na diegese e imobilizam a ação em curso, causando surpresa e estranhamento no espetador desprevenido. Tais coros não têm nada de coro grego, antes remetem para o género operático, de que o realizador é confesso apreciador. São várias as legítimas liberdades criativas (formais e de conteúdo) de Botelho neste filme, mas esta é seguramente aquela que mais contribui para a ideia de cinema como construção, experimentação, artefacto, desnaturalizando a linguagem/o discurso da pretensa verosi-

¹² Cf. Guilherme d'Oliveira Martins, “Díaspóra lusitana”, *Jornal de Letras*, Ano XXXVII, n.º 1228, 25 out.-07 nov., 2017, p. 11.

milhança da mimese, expondo-se assim a imensa distância que nos separa da obra e do tempo de FMP.

Em suma: simultaneamente próximo do texto de partida (na letra e no espírito) – materialidade do discurso; montagens estilísticas; carácter simbólico, metonímico e imagético-descriptivo – e dele distante pela reorientação/reinvenção de algumas dos seus mecanismos funcionais e também pelas compreensíveis e legítimas traições criativas cometidas (ex.: as paixões orientais do protagonista e as incongruentes imagens de localizações geográficas), o filme de João Botelho presta um notável serviço à cultura e literatura portuguesas e um merecido tributo ao texto desse deambulante aventureiro português de Quinhentos que se fez omnipresentemente global na geografia asiática, que pôs diante dos olhos do leitor europeu a imensa diversidade humana, religiosa e natural do mundo oriental da época e que expôs criticamente as contradições da dilatação da fé e do império.

A intenção de Botelho de levar o filme às escolas do ensino secundário é didaticamente louvável¹³. Pode ter, efetivamente, um efeito potenciador da leitura do livro de FMP. O filme esteve pouco tempo em exibição nas salas de cinema; por isso, aguarda-se que o respetivo DVD seja, em breve, disponibilizado comercialmente¹⁴.

Seria, cultural e cinematograficamente, enriquecedor que outros realizadores portugueses (e não só) propusessem outras adaptações possíveis desta singular narrativa autobiográfica *romanceada*, escrita no contexto da primeira globalização da Idade Moderna.

¹³ Cf. Entrevista a João Botelho, publicada por Manuel Halpern, “Um herói português”, *Jornal de Letras*, Ano XXXVII, n.º 1228, 25 out.-07 nov., 2017, p. 10.

¹⁴ Deve acrescentar-se que, entre a redação deste texto e a sua publicação, surgiu no mercado o referido DVD (2018) do filme de Botelho.

Bibliografia e referências áudio-visuais

1. Impressos

HALPERN, Manuel, “Um herói português”, *Jornal de Letras*, Ano XXXVII, nº 1228, 25 out.-07 nov., 2017, pp. 8-10.

MARTINS, Guilherme d'Oliveira, “Diáspora lusitana”, *Jornal de Letras*, Ano XXXVII, nº 1228, 25 out.-07 nov., 2017, p. 11.

PICCHIO, L. S., “Editoriale”, *Quaderni Portoghesi*, nº 4, Pisa, 1978, pp. 9-14.

PINTO, Fernam Mendez, *Peregrinação de...*, Edição fac-símile da edição de 1614 (com apresentação de José Manuel Garcia), Maia, Castoliva Editora Limitada, 1995.

2. Filme

BOTELHO, João (realiz. de), *Peregrinação*, Ar de Filmes, 2017.

3. Álbum discográfico duplo e CD duplo

FAUSTO, *Por Este Rio Acima*, Triângulo, 1982.

FAUSTO, *Por Este Rio Acima*, CBS, 1984.

4. Alguns endereços eletrónicos acerca do filme

Ar de Filmes, “Peregrinação – um filme de João Botelho”. Disponível em <http://www.ardefilmes.org/peregrinacao/>, consultado no dia 9 de janeiro de 2018, pelas 21h00.

BOTELHO, João, “Peregrinação. Nota do realizador”, *Folha de sala, TNSJ*. Disponível em <http://www.tnsj.pt/home/media/pdf/Folha%20de%20sala%20Peregrina%C3%A7%C3%A3o%20final.pdf>, consultado no dia 9 de janeiro de 2018, pelas 21h30.

OLIVEIRA, Luís Miguel, “Por este livro acima”, *Público*, 31-10-2017. Disponível em <https://www.publico.pt/2017/10/31/culturaipilon/critica/por-este-livro-acima-1790895>, consultado no dia 10 de janeiro de 2018, pelas 21h30.

PACHECO, Nuno, “Fernão Mendes, o homem que se fez total”, *Público*, 31-10-2017. Disponível em <https://www.publico.pt/2017/10/31/culturaipilon/noticia/fernao-mendes-o-homem-que-s>

e-fez-total-1790897, consultado no dia 10 de janeiro de 2018, pelas 21h00.

Diálogos entre Agustina Bessa-Luís e Manoel de Oliveira em “A Mãe de um Rio”: o uso das vestes e seu valor simbólico

MARTA PEREIRA¹

Tenho por genial a escrita aparentemente desarrumada da Agustina, uma escrita subterrânea, diria mesmo, vulcânica

Manuel de Oliveira

O artigo apresenta como objectivo realçar a relação entre a escritora Agustina Bessa-Luís e o realizador Manoel de Oliveira em uma obra em particular, salientando de igual modo, o tratamento literário e fílmico prestados a outra forma de comunicação – as vestes usadas pelas protagonistas. Ambos os criadores trocam delicadezas e oblatas no que diz respeito à quantidade de material simbólico que circula dos livros para o local das filmagens. O cruzamento de um olhar literário com um olhar treinado para a imagem pode resultar em manifestações gloriosas de arte, e com efeito, da cumplicidade entre Agustina Bessa-Luís e Manoel de Oliveira nasceu uma convivência literária e fílmica de rara qualidade, tratando-se de uma parceria exemplar no que diz respeito ao resultado.

Ao analisar dois criadores / pensadores nacionais, um do âmbito das palavras, outro das imagens, entende-se que

¹ Assistente Convidada no Instituto Politécnico Viana do Castelo.

a complementaridade das duas artes otimiza a competência comunicativa entre expressões artísticas, ou seja, a literatura e cinema poderão criar um linguajar de cumplicidade, trocar saberes, emprestar imagens e palavras. Todavia, seria de extrema ingenuidade esperar uma imutabilidade; certo é que as características e especificidades da literatura e do cinema são muito próprias, o que obriga a uma alteração requerida por um novo registo: “A diegese literária possui estatuto ontológico que lhe é imanente e de que não pode prescindir sem desaparecer como tal. A concretização no fenómeno fílmico representa uma passagem para outro registo, para um espaço-tempo que goza de um estatuto ontológico diferente e igualmente específico.” (Padrão, 1999: 247).

Deste cruzar de realidades surge uma visão nova da imagem, do texto, do movimento e da cor pois, se a literatura aspira a fazer ver (Mainer, 1992: 12), a imagem facilita essa função, e assim, as realidades são complementares e não deficitárias na relação entre si. “... a obra fílmica resultante da adaptação de uma obra literária constitui uma obra de arte autónoma que, por essa mesma razão, vive a sua própria vida em plena liberdade.” (Padrão, 1999: 247).

A questão da adaptação fílmica suporta uma forte convicção de que os filmes criados a partir de textos literários resultam numa obra inferior e redutora. Essa opinião tem a sua origem nas carências expressivas que a linguagem cinematográfica eventualmente apresenta pois a passagem do texto literário ao filme supõe uma mudança não só de conteúdos semânticos mas também das categorias temporais, das estâncias enunciativas e dos processos estilísticos que produzem a significação da obra originária (Peña-Ardid, 1992: 23).

Curiosamente, este aspecto não se verifica nas adaptações fílmicas das obras de Agustina Bessa-Luís por parte de Manoel de Oliveira. Em nenhum lado se belisca o texto literário, em momento algum se desrespeita a palavra, nunca se torna a adaptação numa obra inferior: “De facto, de um verdadeiro diálogo se trata, já que o cinema não co-

pia nem manipula a verdade: isola planos, recombina-os, estrutura-os até que, pela sua montagem, eles ganham sentido.” (Ponce de Leão, 1999: 128).

Há sim, a mutação magistral da palavra escrita à imagem pensada. A coexistência poderá ser pouco pacífica pois é inquestionável a autonomia de cada uma das artes, porém a fusão da linguagem literária à cinematográfica resulta num enriquecimento de leituras e técnicas, estando mesmo na origem de tipologias e conceitos operativos que se destinam a um mundo da sensação e da significação, repleto de signos apelativos (Ponce de Leão, 1999: 127).

Os romances de Agustina Bessa-Luís confrontam, frequentemente, a problemática da vida humana e esse campo é frutífero para uma eventual adaptação fílmica. Na verdade, às características da obra de Agustina como a falta de balização temporal, a relação com o não humano, a problemática do indivíduo levada às últimas consequências, o fascínio pelo mito e a origem (Rodrigues Lopes, 1989: 38) junta-se um olhar exercitado pela lente, pelo “décor” e pelos actores, pelas falas e pelos “takes”, resultando num bela mestiçagem de artes.

“A mãe de um rio” (Bessa-Luís, 1998, Guimarães Editores) e a sua adaptação cinematográfica em “Inquietude” (Manuel de Oliveira, *Inquietude*, Portugal, Atalanta Filmes, 1998) exemplificam toda a harmonia existente entre um texto e a imagem que o adapta. Para o leitor ou espectador de “a mãe de um rio” é inegável a abundância de arquétipos do imaginário humano como o Tempo, a Heroína, o Destino, a Liberdade, o além morte, a busca da raiz da vida (Peres de Sousa, 1998: 54) concentradas na personagem de Fisa-lina, a única com nome, anunciando a sua divindade. Em 35 minutos de filme, o espectador é confrontado com imagens – uma remota aldeia, a água serena e limpa, o rosto das duas mulheres, os dedos dourados de Fisa – compostas pelo contraste entre tons claros e escuros, espaços abertos e fechados, a nitidez por oposição à escuridão. As estreitas ruas da aldeia simbolizam o sufoco interior da jovem, que

encontra nas gralhas o modo de fuga para a eternidade (Pinheiro, 2008: 484).

Ambas querem liberdade: uma, a libertação de um mundo onde não tem lugar. Outra procura a substituição na responsabilidade de reger o mundo, de controlar os ciclos gestacionais que perpetuavam a natureza. Como Deméter e Core, a mãe de um rio – matriz universal – passa a Fisalina o dever da fertilidade, do alimento e da semente.

Fisa é uma rapariga estranha, deslocada no tempo e no mundo. Negligenciada pelos familiares que não a entendem – e vice-versa – relaciona-se então com o sagrado e o feminino, e descobre-se como mulher nas profundezas da Terra. Não se sabe se era essa sua predestinação, ou se nada pôde perante a manipulação sábia da velha mãe, porém é certo que Fisa não tem lugar neste mundo. O dela é quadrado, com rios de lava.

Fisalina. Vista através de uma lente ou construída em páginas de um livro, Fisalina é imensa. . . E desliza impunemente num manancial de símbolos femininos “. . . como a Terra, a serra, a mãe, a nascente”, o labirinto “na rocha viva”, a lua (Peres de Sousa, 1998: 54), a capa que lhe tapa a cara de “mãe virgem”, que a esconde e a protege, desempenhando um papel fundamental, normalmente assumido pela indumentária usada pelas personagens, literárias ou filmicas.

Na verdade, a forma de vestir opera como cartão de apresentação à sociedade e deixa perceptíveis formas de ser e de estar, formas de entender o mundo e de o viver. Desta maneira, a indumentária é um aspecto relevante do ponto de vista antropológico (Squicciarino, 1986: 9), pois as peças de vestuário são uma forma de interação com o enredo societal na medida em que funcionam como uma comunicação simbólica. “. . . la moda es un conjunto de comportamientos significativos que expresan los valores característicos de una época. . .” (Morra, 1986: 11).

Em toda a interação humana operam sinais não verbais que, num processo de codificação e decodificação, viajam do emissor para o receptor (Squicciarino, 1986: 9) Desta conversa muda resultará então uma catalogação perante idade, sexo, grupo cultural, pois todo os comportamentos humanos, mesmo contando com o silêncio e a imobilidade, são um veículo informativo de essencial importância, onde há a certeza do estabelecimento de comunicação. As recentes investigações semiológicas defendem que o vestido, como peça essencial da indumentária, é uma ferramenta de interação com todas as modalidades expressivas do corpo, e que o ressalta, de forma articulada e comunicativa (Squicciarino, 1986: 22).

Note-se então a indumentária usada pelas mulheres em “A mãe de um rio”, assim como no filme “Inquietude”. Antigamente, sim, antigamente, as mulheres vestiam-se não para se abrigarem, mas para se esconderem. Na verdade, a indumentária servia como sacralização do poder patriarcal e/ou neste caso, rural: “[Fisalina] Usava uma capa de burel, e, debaixo do seu capuz castanho, ninguém podia perceber os terríveis sorrisos de amor que ela dirigia a todas as coisas.” (1998: 14). Esta primeira descrição da jovem sugere que a capa e o capuz seriam usados como subterfúgio de um estado de espírito mais sensível e liberto, ou seja, funcionavam como proteção e defesa às almas mais dadas à emoção. E assim era: cedo se entende que Fisalina continha em si a alma de gigante celestial. A roupa é testemunha e exemplo da sua clausura num espaço que não a entende, como o grosso avental representativo da responsabilidade do trabalho feminino no meio rural e patriarcal. Curiosamente, a indumentária que usa desaparece e perde a sua importância no momento de transição. Quando a rapariga visita as entranhas da Terra, a camisa rasga-se deixando a sua pele nua receber a humidade, a respiração das profundidades. Neste ritual iniciático, Fisa desprende-se das roupas, num conluio silencioso com uma sabedoria maior: “Toda a luz provinha daquelas paredes rugosas; a blusa de Fisalina em breve ficou rasgada, e ela sentiu na carne a

pegajosa humidade que escorria das pedras.” (1998: 20).

Todavia, longe da protecção do ventre da Terra, onde Fisa se mostra e sente em pleno, a jovem tem de se esconder. A roupa serve para encobrir os seus dedos dourados, prova flagrante da sua excelência, “ Como era ainda Inverno, não foi difícil ocultar as mãos e trazê-las enroladas no grosso avental.” (1998: 22), como a capa, que, num exercício perfeito de mimetismo, a dissimulava como elemento da Natureza, a protegia e camuflava: “Escondia-se entre o gado, e, com a sua capa de burel, ela não se distinguia quase entre a manada negrisca de bezerras que andava à solta pela aldeia.” (1998: 22) Mais ainda; quando se descobre que a rapariga era agora pertença de uma dimensão profunda, a população da aldeia persegue-a. A Fisa, só lhe resta correr e refugiar-se no labirinto vivo da Terra. A sua capa surge esvoaçante, a fazer lembrar as gralhas, suas irmãs agora, que levantam voo como em sinal de reconhecimento. “Os mais ágeis tentaram alcançá-la, outros ficaram de longe a vê-la desaparecer com a sua capa, voando pesadamente. Levantou-se no ar um grande bando de gralhas.” (1998: 26).

Da leitura da obra, sabe-se que a mãe de um rio usava um vestido, simbólico da sua feminilidade, e que atava os seus longos cabelos negros com um fio de couro, material da Terra, usado por quem detém antigos saberes. Na adaptação fílmica esta personagem surge imponente.

Manoel de Oliveira remete assim também o espectador para uma inquietante indefinição, obscuridade, para a imperceptibilidade imagética a olho nu. Todavia, essa materialização da imagem é acompanhada não por um habitual silêncio, mas por música. Vê-se constantemente a mãe de um rio a interpretar uma canção grega – uma melopeia – que, por sua vez [...] impõe um ritmo, modifica o próprio movimento das imagens, contribuindo para um crescendo de sensações/emoções no espectador para o acumular de percepções que, em concomitância com a temática da história narrada, alimenta no espectador um estado de inquietude e ansiedade extremo. Além disso, a escolha de fazer

falar a mãe de um rio em grego testemunha uma antiguidade que não existe mais e confere a esta história o valor de mito (Pacheco, 2008: 484).

Descalça, em plena comunhão com a Terra, a mãe envergava um comprido vestido negro que realça a sua singularidade e altivez, contrastando com a figura apagada de Fisalina. Esta surge envolta em trajes de cores embaciadas, sem fulgor nem luz, e a sua roupa é um espelhar do mundo que ainda habita. Somente os brincos destoam; são dourados, como que a adivinhar o futuro singular da moça, e espreitam por entre a manta e o lenço pretos que Fisalina usa.

Na cena em que Fisalina pede auxílio à mãe de um rio, ambas, quer pela sua expressão corporal como pelas indumentárias, se encontram em patamares diferentes de visibilidade; apesar de simples, o vestido desta última deixa adivinhar um corpo feminino e forte que, mais uma vez contrasta com a lânguida figura de Fisa. A saia larga, o cabelo apanhado, os sapatos desajeitados, a capa, são peças que revelam uma rapariga aprisionada ainda pelas convenções sociais, e que respeita cegamente um determinado tempo, espaço e cultura. A roupa de Fisa esconde-lhe o corpo; a roupa da mãe de um rio desvenda a sua feminilidade, a sua expressão completa de mulher.

A capa de burel, assim como no texto literário, tanto esconde como protege Fisa. Quando o usa, a rapariga é só mais uma habitante da aldeia, completamente homogeneizada à força com as outras mulheres. Porém, a capa tem igualmente a função de lhe esconder os dedos dourados, evidência sobrenatural que a aldeia não iria entender. E com efeito, o facto de se usarem na aldeia luvas sem dedos, referido no texto literário assim como na adaptação cinematográfica, como modo de zelar pela continuação do humano confere a uma peça de vestuário a responsabilidade de provar e validar a diegese.

Quando Fisa procura a mãe de um rio, adivinhará que será a sua sucedânea na tarefa de entender os lamentos do ventre terrestre? Que será detentora de sabedoria e responsabilidade tais que inevitavelmente a empurrarão para um mundo mais profundo e antigo, de envolvimento total com a natureza? O que se sabe é que a aldeia já nada lhe diz, os sentimentos são mundanos, as relações são menores. Fisalina é a anunciada mãe, de dedos áureos, de eternidade de ouro.

Fisalina. Guardadora das águas. Defensora da Terra. Vigilante dos sonhos. Mãe. De um rio.

Bibliografia

BESSA-LUÍS, Agustina, *A mãe de um rio*, Guimarães Editores, 1998.

LOPES, Silvina Rodrigues, *Agustina Bessa-Luís – As hipóteses do romance*, Edições Asa, 1989.

MAINER, José-Carlos, in Peña-Ardid, Carmen. *Literatura e Cine*, Ediciones Catedra Signo e Imagen, 1992, p. 9.

MORRA, Gianfranco, “Introducción” in Squicciarino, Nincola, *El vestido habla – Consideraciones psico-sociologicas sobre la indumentaria*, Ediciones Catedra, Signo e Imagen, 1986, p. 11.

PADRÃO, Maria Helena, “Incomunicabilidade e Ascese em Vale Abraão” in *Agustina – Bodas Escritas de Oiro*, Edições Fernando Pessoa, 1998, p. 247.

PEÑA-ARDID, Cármen, *Literatura e Cine*, Ediciones Catedra Signo e Imagen, 1992.

PERES DE SOUSA, Ana, “A Mãe de um Rio, fiandeira de um destino maior” in *Agustina – Bodas Escritas de Oiro*, Edições Fernando Pessoa, 1998, p. 54.

PINHEIRO, Duarte, “A Mãe de um Rio: um visionamento inquieto da liberdade” in *Estudos Agustinianos*, Edições Fernando Pessoa, 2008, p. 481.

PONCE DE LEÃO, Isabel, “Perversidades (Party: entre dois códigos) ” in *Agustina – Bodas Escritas de Oiro*, Edições Fernando Pessoa, 1999, p. 128.

SQUICCIARINO, Incola, *El Vestido Habla – Consideraciones psico-sociologicas sobre la indumentaria*, Ediciones Catedra Signo e Imagen, 1986.

Cinematização da fúria de viver da geração rasca em *O Jardim sem Limites*, de Lília Jorge

PAULO NÓBREGA SERRA¹

1. Introdução

Não posso dar início a esta minha leitura da obra ***O Jardim sem Limites***, de Lília Jorge, sem uma nota pessoal.

Tal como a autora invoca recorrentemente, a propósito da personagem de Leonardo, o Static Man, a música de *Einstein on the beach* (1979), de Philip Glass, a par da alusão constante ao martelar das teclas na sua Remington, com a constante onomatopeica do *clap clap clap*, também eu me senti impelido, ainda mais por ser um amante da música deste compositor minimalista, a escrever exclusivamente ao som deste seu álbum. O que na verdade não é assim tão estranho, se eu confessar que Glass me acompanha e me serve de banda sonora há vários anos.

Quando me propus trabalhar a relação entre cinema e literatura, ocorreram-me diversas obras da escritora portuguesa que mais prezo, como o óbvio ***A Costa dos Murmúrios***, devido à adaptação ao grande ecrã por Teresa Cardoso, ou ***O Vento Assobiando nas Gruas***, também extremamente visual, tendo já recebido várias propostas de uma realizadora e sido submetido a concursos, sem que depois se avance, aparentemente por falta de fundos². Contudo desde um primeiro momento lembrei principalmente o impacto da leitura de ***O Jardim sem Limites*** em mim, talvez

¹ Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias (CLEPUL).

² Segundo conversa tida com a autora.

porque a recorrência de motivos na sua insistência quase obsessiva possa deixar realmente marcas no leitor, como um pulsar subliminar.

2. Narração

A narrativa é feita na primeira pessoa, como se percebe pela entrada de rompante no romance que inicia com “Ou por outras palavras” (p. 7), em que a narradora dá conta de como em Fevereiro de 1988 chega à casa da Arara onde passará a ocupar um quarto, pois sente, de forma premonitória, que não sabe nem pretende explicar, que ali terá a reclusão e a privacidade necessárias para poder escrever. A autora, de quem nunca se conhecerá o nome, tem uma intenção clara: “eu tinha um projecto mais amplo do que o meu próprio alcance, e caminhava na escrita com o passo bruto do cavalo.” (p. 8) Para tal, bastar-lhe-á uma tábua sobre duas mesas de cabeceira, onde instala a sua máquina de escrever, e “as teclas da Remington, repercutindo-se em duplo, transformavam as palavras que escrevia num ruído poderoso e triunfal.” (p. 7)

A modernidade no romance é assumida neste romance de várias formas, nomeadamente no gesto de escrita que já não se cinge ao acto de escrever com uma esferográfica a riscar o papel branco, mas sim o martelar incessante e quase musical das teclas da Remington.

Não se sabe bem qual era o projecto inicial da narradora mas ao longo do romance parece claro que este se subsume face à narrativa dos projectos dos restantes hóspedes da Casa, como veremos mais adiante.

É curiosa a relação que se estabelece entre a narradora e a sua máquina de escrever, pois dela nunca nada é dito, sendo que a sua existência na casa parece reduzida à Remington. Objecto esse que por vezes parece humanizado, como se se fundisse com o corpo da narradora que escreve incessantemente enquanto vai sendo visitada pelos vários ocupantes da Casa da Arara, rodeada do seu esquema de escrita, um desenho arborescente que cresce pelas pare-

des: “As teclas da Remington tinham-se tornado na Casa da Arara a sede da acção e do saber, como uma outra cabeça. Uma nova cabeça. Por vezes ela doía-me.” (p. 13)

A própria palavra *corpo* será aplicada múltiplas vezes no romance, como se verá, o que se pode associar à reflexão metanarrativa de como se arquitecta a corporização do romance, como construção artística: “as teclas que soltavam imaginariamente o clap, clap escreviam as letras que compunham o corpo da ideia, de forma semelhante ao som” (p. 13). E é também no corpo de Leonardo, o homem-estátua, que se pode ler a escrita de um sonho e de um projecto artístico, ao procurar a imobilidade.

Outro aspecto que se destaca na narrativa é a recorrência ou repetição. O *performer* recorre à música minimalista de Philip Glass para se deixar evadir, superando os limites do corpo e da consciência, da mesma forma que as suas performances são um acto repetitivo descrito com muito poucas modificações: “o *performer* pegava no espírito disperso em volta do seu corpo, preso ao mundo pelo limite dos sentidos, recolhendo-o a si como um lençol que se dobra, para em seguida o comprimir, de modo a formar um pequeno novelo colocado entre a língua e a testa.” (p. 37)

A própria narradora insiste no som recorrente do *clap clap clap* das teclas da máquina de escrever, cujo som chega a ser descrito e confundido com a música de *Einstein on the beach*:

comecei a ouvir um ruído semelhante ao que sempre havia dado suporte ao vapor das minhas mãos. O som aparecia no corredor como uma ondulação na mecânica signifiicante da *Remington* – clap, clap, clap, clap. . . (p. 19).

A própria música que eu incorporava nas batidas das teclas como uma ondulação, eles a colocavam demasiado alto (p. 24).

A esta ópera com 4 horas de duração subjaz, resumidamente, uma intenção de quebrar as convenções tradicio-

nais, além de ter sido composta a partir de um *storyboard* criado pelo produtor teatral Robert Wilson.

E esse som, que ribomba pelas paredes da Casa, atravessa também a mente do leitor, aproximando esta narrativa de um filme em que a banda sonora é, como se sabe, determinante, nomeadamente em filmes com música impactante como a de Philip Glass, como é o caso de *The Hours* ou *Notes on a Scandal*. Podemos considerar ainda como no filme *Atonement* (*Expição*), que adapta o livro homónimo de Ian McEwan, as teclas ocupam um lugar central no fabuloso tema de abertura da banda sonora de Dario Marianelli, sendo que o livro (e o filme) contam justamente uma história supostamente verídica que é recriada (ou melhor dizendo distorcida) pela escrita.

Se neste romance de Lúcia Jorge importa retratar o cinema como novo modelo cultural capaz de influenciar a literatura, não deixa ainda assim de haver uma impossibilidade de superação da literatura pela imagem, como se torna clara nas constantes passagens em que a autora-narradora desvela o próprio processo da escrita:

Sim, quando a noite chegava sentavam-se sobre a cama gigante. As notas que então tomava era por iniciativa deles, porque eles próprios mo propunham e pediam. Mas não se interessavam por ler, contentavam-se com um breve resumo se lhes sobejava tempo. Além disso, tinham livre acesso ao esquema cifrado de que eram protagonistas. Por essa altura, haveria quanto muito umas seis siglas, não mais. Eles sabiam que o esquema da parede não passava dum jogo de inocência. (p. 34)

Estas intervenções podiam ser eventualmente representadas mediante voz-off, sendo que a narradora aqui, na sua quase inexistência, se assemelha a uma entidade que se limita a filtrar, como um “olho de vidro” (p. 172).

Sobre a narradora sabe-se, conforme referido, muito pouco, podendo o leitor apenas presumir que ela se identificará em diversos aspectos com os outros membros da *geração rasca* retratada na narrativa, e a sua fala nunca é

transcrita no corpo do romance. Advoga-se ainda um princípio de isenção, “eu apenas me limitava a registrar” (p. 173), como se o seu papel fosse apenas o de narrar, sem emitir opinião: “O meu papel era branco como o duma fina mortalha, não pesava, não ocupava espaço nas suas vidas, e eles sabiam-no.” (p. 170) Como a própria narradora alega: “eu apenas queria ver. Não tinha de intervir.” (p. 342)

Mas nesse seu *olho de vidro* e nesse seu *papel branco* a própria narradora acusa uma sombra, indícios de que a sua escrita parte de um decalque do modelo do cinema, à semelhança da modelização do real construída pelas várias personagens e incorporada nas suas formas de estar. Leiam-se alguns exemplos:

As suas vidas pareciam-me repletas de episódios tão antigos quanto os beijos de John Wayne sobre bocas de raparigas pioneiras. (p. 27)

Era uma simetria estranha, uma imagem guardada há muitos anos, retirada do monturo das coisas mortas, coisas desenhadas entre as guerras mundiais que só serviam para alimentar filmes sobre saudades estranhas. Imagens que haviam caído em desuso. (p. 68)

O grande gatarrão transportava na algibeira noventa contos, assim, sem mais nem menos. Parecia uma história do cinema mudo. (p. 66)

Pode-se estabelecer aqui uma analogia com a forma como Falcão procura filmar a realidade, contudo até no ângulo ou na montagem é passível imiscuir-se uma intenção crítica ou de significado por parte do realizador, aqui convertido em narrador. Repare-se por exemplo na cena surrealista de Julieta Lanuit estendida sobre a mesa, num gesto sacrificial ou de derrotismo. Subtilmente, por intermédio do discurso indirecto livre – e isso é algo intransponível para o cinema – percebemos como aquele gesto não é algo de tão somente descabido ou desprovido de intenção:

Oferecia-se assim. Sabia que interpretava alguma coisa difícil de explicar. Pelo menos, nunca tinha lido nada de semelhante em nenhuma revista, e por isso,

não deveria ser bom nem belo o que estava a fazer. Mas fazia-o sem maldade nem arrogância, sem nenhum outro sentido que não fosse aquele – O de oferecer o seu corpo falho de cultura e inteligência, já que, mesmo que quisesse, não poderia fazer com que se alimentassem dele. Tinha chegado ao fim da crença. (p. 250)

Pode-se interpretar, mediante o pensamento da personagem transmitido por palavras ao leitor, que este gesto é, por um lado, algo que não é copiado de nenhum modelo do real, sendo esse modelo no caso desta mulher as revistas que lê, por outro lado, uma acção revestida de simbolismo, em que ela pode representar como o mundo e a carne são agora apenas reflexos das imagens que compõem a realidade, como se ao oferecer-se assim em sacrifício pretendesse ser uma imagem que perdurasse na memória, tanto que Paulina chama Falcão para que filme a cena. Mas para César filmar algo que é menos brutal e impressionável que um acidente de viação ou vítimas de um assassino em série, é já uma violação, talvez porque ocorreu dentro do seu espaço, e não no mundo exterior: “Filmar a mulher do Lanuit era questionável e eles não tinham hesitado.” (p. 253) Pergunta-se o leitor se só será violável porque, na verdade, a cena era particularmente insólita e nunca antes vista nem no cinema. Aliás, mais à frente, afirma-se (e quem afirma? A narradora aparentemente) que: “Mesmo pensando nos grandes realizadores, a sequência que acabavam de ver era um achado em qualquer ecrã do mundo” (p. 256). Paulina aliás pretende que Falcão incorpore essa sequência da patroa “na série do *serial killer*, como última vítima” (p. 256), a confirmar a intencionalidade de um aparente gesto sacrificial a que se aludiu antes.

Além das sensações auditivas patentes na música de fundo do livro, ao nível da descrição as imagens que predominam são essencialmente visuais. Leia-se, por exemplo, quando se pretende dar a entender as horas do dia: “Pela luz que entrava e pela forma como seu ângulo incidia nos tectos, eram horas de almoço.” (p. 81)

Ou quando a própria descrição é feita com linguagem fílmica, como quando se descreve o que surge em “segundo plano”.

3. Construção do real

O cenário da intriga, a Casa da Arara, assemelha-se a um palco em que diversas personagens entram e saem de cena, ou interagem em simultaneidade. Estas personagens são de uma forma geral jovens com cerca de 20 anos, aparentemente oriundos de famílias com posses, que decidiram romper com o passado, isto é, com os seus progenitores, com a sua herança genética, e cultural (mas não com o legado financeiro), na busca do seu próprio sentido de vida. É curioso quando se alude na narrativa – num assomo claramente intencional da voz narratorial – à palavra *mãe*, por intermédio de uma cena em que Falcão filma as vítimas do *serial killer*, todas com essa palavra escrita nas costas das mulheres mortas: “Era terrível que estivesse escrito nas costas das putas essa palavra. Afinal, muito mais gente, além deles, detestava essa palavra. Eles tinham rasgado esse mundo, abandonado essa prisão armadilhada pelo tempo, e por isso nem se lhe referiam.” (p. 185) Esta associação parece transmitir como é essencial a esta geração matar aquela que os precede, libertando-se dessa imagem e partir do zero, um pouco como este *serial killer* cumpre com as suas vítimas, de forma deturpada e extremada. No caso de Leonardo, a arte estática é inclusivamente uma contestação ao modelo parental: “escolhi há muito tempo não querer nem deus e nem pai. Aliás, se quiseses saber, comecei a fazer performance estática exactamente contra meu pai, e depois, acabou por ser contra tudo para me fundir com o nada que é o tudo” (p. 220).

A modelização do mundo das personagens que vivem na casa da Arara é constantemente filtrada pela lente do cinema. Temos o Leonardo, o *Static Boy* ou *Static Mac*, que é um artista ou *performer*, ou Falcão, o realizador. É contudo importante relevar que nesta narrativa não há economia de

personagens, como condiria, em princípio, a uma obra filmica, o que é peculiar, e parece inserir-se na própria contestação subliminar que a autora parece fazer à prevalência do cinema sobre a literatura, que abordaremos em pormenor mais adiante. Este romance poderia aliás ser aproximado das primeiras duas obras da escritora, caracterizado justamente pela polifonia num desencontro de diversas vozes que retratam uma comunidade como micro-cosmos. É esse o caso de *O Dia dos Prodigios* e de *O Cais das Merendas*.

A apropriação de modelos exteriores está sintomatizada de diversas formas, como nas constantes comparações das personagens a actores americanos:

ali estavam os cabelos revoltos de Gamito a quem chamavam Burt Lancaster, além a cara alongada de Osvaldo a quem chamavam Al Pacino. Junto da moviola encontrava-se Falcão de quem não conhecia alcunha, e encostado à porta, estava César, de nariz em forma de faca, também chamado por isso de Dustin Hoffman. (p. 13)

Este aspecto afigura-se uma estratégia autoral para que o leitor melhor se possa identificar com as personagens e conseguir distingui-las na sua multiplicidade. A narradora encontrará ainda outras semelhanças entre as personagens e as figuras de cinema que lhes parecem servir de modelo, como o andar de gatarrão de Gamito (p. 18), e que cita de forma recorrente.

Com Julieta Lanuit descreve-se também uma situação quando esta experimenta vestidos frente a um espelho: “Diante daquele maldito espelho que lhe devolvera uma imagem em que se parecera nem sabia se com Rita Hayworth, se com Monica Vitti, tinha experimentado um deslumbre estranho, uma impregnação na pele” (p. 93). Note-se a importância do espelho como objecto que devolve uma imagem, ao mesmo tempo que é também no próprio que a personagem projecta a imagem a que aspira, imagem essa provinda, lá está, do mundo do cinema. . . Ou quando coloca as pernas, usando-as como arma de sedução e persuasão, conforme aprendeu com Vanessa Redgrave em *Blow Up* (p. 203).

No caso da *rapariga cachalote*, Susana Marina, a situação é quase idêntica mas mais gritante, pois no quarto desta rapariga que idolatra o Static Man o objecto em destaque é claramente o espelho: “A única superfície limpa e lisa era a do grande espelho. Em frente do espelho estava uma balança. No espelho havia uma silhueta desenhada a preto.” (p. 139). Note-se como a descrição parece ser feita em *zoom*, aproximando-se e especificando mais e mais o que é visionado e o que deve ser observado. Quando Leonardo pergunta de quem é aquele corpo – referindo-se à linha que modela uma silhueta no espelho – a rapariga obesa responde que é “a silhueta de Maria de Medeiros em tamanho natural. Só tenho em comum com ela a altura. Mas posso, se eu quiser e certa coisa trabalhar a meu favor, ficar com uma linha semelhante à dela” (p. 140). Essa “certa coisa”, como veremos, é um procedimento ou método de tratamento – muito duvidoso – que terá sido aplicado pela própria Maria Callas, outra figura-modelo no romance para esta jovem, que tal como a diva se predispõe a ingerir uma cápsula, designada como “Refeição da Diva”, com um parasita, o que lhe permitirá emagrecer. E para Susana Marina ganhar coragem ouve incansavelmente *La Traviata*, interpretada por Callas – da mesma forma que Leonardo se concentra ao som de Glass. Note-se aliás como a paciente interioriza o tratamento:

Ninguém deveria entrar no tratamento sem se confrontar com a imagem que depois, mais tarde, poderia assaltar o paciente duma forma perigosa. Então ela entrava, entregava-se aos aparelhos, o Dr. Giusti ordenava que comessem a passar os slides, e sobre o quadrângulo iluminado, as imagens punham-se a correr. (p. 145)

As próprias personagens chamam-se entre si usando os nomes desses actores como alcunhas. E nos seus diálogos é recorrente e exagerado o uso de anglicanismos, nomeadamente em torno da linguagem cinematográfica: “*cameraman*”; “*camera*”; “*zoom in*”; “*magazines*”; “*storyboards*”; “*script*”.

É ainda recorrente o uso de diversas outras palavras inglesas e existe um uso frequente do calão: “motherfucker” (p. 29); “fuck” (p. 73); “Lick my piss! Kiss my ass!” (p. 281). Note-se a seguinte passagem que dá conta da palidez da imitação feita pelas personagens face ao real, em falas que parecem um “disco riscado”:

Ouvia-se entre as portas – “Calem-se com essa merda!” Mas se acaso Falcão se encontrasse no quarto arrecadação, a internacionalização dos termos aprofundava-se – “Shit, shit, fuck you off! Shit. . .” Porém, as palavras inglesas eram demasiado breves e a viagem que obrigavam a fazer até ao sentido próprio da outra língua, carregava-as de distância, provocando perda de força e intencionalidade, como se a imagem que elas invocavam se desviasse ou empalidecesse. (p. 28)

Existem ainda diversas alusões a cenas de filmes, como se a autora ou a narradora entendessem que assim será mais claro para o leitor o que se pretende descrever, comparando-se especificamente as acções das personagens a gestos de actores: “o Static Man gozava e ria com os dentes da alma semelhantes aos do Jack Nicholson quando conduzia o barco em Voando sobre Um Ninho de Cucos” (p. 39); “Os seus olhos ficaram pequenos e sumidos, como os de Dustin Hoffman, no momento em que encostava a cabeça à janela do autocarro, no final d’*O Cowboy da Meia-Noite*.” (p. 98)

Existem igualmente cenas de filmes imortalizadas em fotografias, bem como outras imagens que surgem em cartazes a decorar as paredes dos quartos dos hóspedes da Casa, como a fotografia de Orson Welles a olhar para Marlène Dietrich (p. 46), ou *Touch of Evil* (p. 182).

Mas nem sempre os modelos culturais tomados pelas personagens são retirados do cinema americano. É o caso de Leonardo, afinal uma das personagens centrais, que almeja contracenar com Paolo Buggiani, que terá subido às “Torres Twin” (p. 24). Ou no caso de Susana Marina, a Maria Callas. Ou o caso de Julieta Lanuit com as suas revistas. E os livros policiais lidos por Falcão.

Da mesma forma que lhes interessa particularmente que a escrita da narradora se cinja ao real, conforme vão adentrando pelo quarto, e pelo corpo da narrativa, para a avisar disso mesmo: “Tens a certeza de que estás a escrever sobre factos que podiam ter acontecido? Se não podiam, então rasga, é porque não presta. . .” (p. 17)

Mas a narradora tem o seu próprio projecto, aliás desenhado nas paredes, e que começa a ganhar forma arborescente e, mesmo cingindo-se aos factos conforme lhe são apresentados pelos restantes hóspedes da Casa, não deixa ainda assim de jogar com as possibilidades do real.

Há contudo casos em que a narradora intenta prever as situações futuras, mas nem sempre aquilo que efectivamente se sucede ocorre conforme o que imaginou, como se se defendesse na narrativa que os eventos são efectivamente exteriores à narradora, como se não fosse ela a autora do sucedido e narrado (*vide* pág. 91). Da mesma forma que existem presságios do desfecho trágico do romance, como quando Falcão explica a Leonardo que apesar de o filmar, a história nada tem a ver com a sua vida: “É um decalque sobre a tua figura, mas em que o estupor duma mulher, exigindo que o artista bata o record das quinze horas, o conduz à morte” (p. 330).

A par da objectiva que permite filtrar e gravar o real para a posteridade, ganha igualmente peso na narrativa outra imagem ou símbolo como o do vidro ou o do espelho, agora não na função anteriormente constatada de devolução de um reflexo, mas como um meio por onde a realidade é filtrada. Assim se pode ler logo nas primeiras linhas do romance, quando se fala da vista que a Casa da Arara deita sobre o Tejo e os cargueiros que nele passam: “Se os vidros estivessem lavados, neles se espelharia a sua passagem silenciosa como nas imagens dos sonhos.” (p. 7)

Esta imagem da janela lembra aliás o início de *O Dia dos Prodígios*, romance de estreia da autora, quando Carminha lava as janelas para poder espreitar o mundo lá fora. Lídia Jorge referiu, inclusive, numa entrevista acerca do seu romance *Estuário*, que gosta de deixar pistas de leitura para

outros romances seus, um pouco como os *Easter Eggs* nos filmes, que são um piscar de olho ao espectador mais atento e conhecedor³.

Noutro passo da narrativa, a narradora reitera como apenas lhe interessa “o espectáculo do mundo, e a partir da Casa da Arara, eu tinha a ideia de que o via na totalidade, espelhado numa gota de água. O esquema da parede não passava dum jogo de imagens e semelhança” (p. 51)

A arte da montagem

Além da onnipresença de Welles, importa atentar na personagem do cine-repórter Falcão. São múltiplas as passagens em que ele pretende descrever o seu trabalho, o que aliás pode contribuir para colocar a nu a intenção da própria natureza de construção do romance. Como se disse na introdução, compete ao leitor desmontar a narrativa, num processo de sentido inverso ao do autor que foi montando a narrativa camada sobre camada, e as pistas de entrada no texto são tantas como a multiplicidade de leituras possíveis.

Ao contrário do que se pensava, ele não queria transformar-se num cineasta como Orson Welles, ele queria ser para o cinema o que Orson Welles fora no seu tempo. Isto é, ambicionava ser um revolucionário. E porque só acreditava no filme ao vivo, um novo cinema directo capaz de colher a Arte da bruteza real da vida, queria antes de mais, e em primeiro lugar, transformar-se num verdadeiro repórter. Se Welles estivesse naquele instante a nascer, pensaria como ele, saberia que a grande mudança iria estar na colheita bruta da realidade, sem ideia prévia, sem scriptum, sem representação. (p. 59)

³ Grande entrevista: o regresso prodigioso de Lúcia Jorge. Entrevista concedida a Paulo Serra para o caderno Cultura.Sul, distribuído com o *Expresso* no Algarve e publicado online no dia 13 de Setembro de 2018. Pode ser consultada em: http://www.postal.pt/2018/09/o-prodigioso-retorno-de-lidiajorge/?fbclid=IwAR0_oQpsSAJ9egi3iYBIIEpJJh780zTXIhr103FgoEUMxGk9EIzy5al4xqw.

E o pensamento do cine-repórter continua a discorrer, em discurso indirecto livre, argumentando que a sua intenção não é inventar a vida mas “colher a acção sobre a acção, a vida apanhada no fulgor do seu movimento brutal, sem o experimentalismo dos idiotas dos anos 60.” (p. 60) Mas na cidade “onde nos encontrávamos (...) não havia matéria de reportagem. Como poderia vir a fazer cinema, o seu cinema, a arte directa, aquela que ele vislumbrava como a grande forma do futuro?” (p. 60)

O repórter ronda Lisboa num acto depredatório de filmar alguma tragédia mas nem quinze minutos de filme, de um acidente de viação em que os dois ocupantes da viatura voam, o satisfaz. É porque em Lisboa “nada se passa que mereça a criatividade dum cine-repórter”, Falcão quer partir para Londres ou Chicago, pois só aí se acha capaz de captar matéria real, bruta e fera como a vida, quando paradoxalmente são referidos três acontecimentos reais no decurso da narrativa que marcaram a época a que remonta a acção: o incêndio dos Grandes Armazéns do Chiado; o caso do assassinio em série de prostitutas, com a alusão a Rui Guerra, “o primeiro *mass killer* português”; a performance do homem estátua na Rua Augusta que culminou com a sua morte (p. 132). Ou até, não sendo necessário ir muito longe, pois da realidade sobeja sempre o surreal, quando Julieta, a alugadora de quartos da Casa, se estende ao comprido sobre a mesa da cozinha, posta para quatro pessoas, e se deixa aí estendida como quem quer dormir para sempre (p. 250). Acerca da natureza bruta e fera do real, o pai de Leonardo, designado como “o homem conhecido” (p. 262), tenta convencê-lo a descer do seu plinto e voltar para casa, alegando que tem medo por ele pois a “cada dia que passa, a vida está mais violenta, o mundo mais ruim” (p. 262).

Para Falcão, contudo, filmar o real consiste em justapor imagens, captadas directamente do real, sem filtro, sem comentário, sem interpretação.

No caso atrás referido, do *mass killer* português, há uma cuidada análise de como deverá ser feita a filmagem, referindo as imagens de exterior recolhidas, o som ambiente, a

necessidade de um desenhador para produzir o *story board*, a sincronia da música com o primeiro plano.

Contudo, mais à frente, percebe-se como mostrar um compósito de imagens não chega, pois a dada altura quando mostra aos jovens companheiros da Casa da Arara o resultado das suas filmagens é preciso explicar-lhes de viva voz o que vai ser visionado: “o cine-repórter começou a reconstituir os factos antes de accionar a moviola. Era preciso explicar, porque, sem vozes e sem narrativa, as imagens em bruto reproduziam apenas ruas da cidade” (p. 182).

Se atendermos ao conjunto da obra narrativa de Lídia Jorge, sabe-se que o diálogo na sua obra é quase sempre parco, mas nesta narrativa prolifera o diálogo entre as personagens ou, eventualmente, a narração em discurso indirecto ou discurso indirecto livre. A narrativa cinge-se, à semelhança do trabalho de documentação do real de Falcão, à descrição de situações e quase nunca se atreve a divagar ou a tentar explicar o pensamento subjacente ao comportamento e à acção das personagens. A narrativa vive exclusivamente do que é mostrado. Mas como em qualquer grande obra literária as suas camadas de leitura podem ir sendo desveladas pelo leitor.

Da superioridade da Literatura

A performance estática de Leonardo, e é aqui que se atinge o cerne da questão, como um gesto que tem algo de “contra natura” (p. 286), surge como oposição à ideia de que o cinema pode superar a literatura como arte. Se por um lado, o repórter Falcão anuncia o seu projecto de filmar o *Static Man* numa das suas performances, por outro lado, é sabido que estas se podem arrastar horas, o que não interessa a ninguém colocar em filme, como aliás Falcão diz a Leonardo: “Sabes porque não te filmo? Porque não vales nada, pá! Fui ver-te, espetado em cima duma caixa, imobilizado durante três horas. Eu não cheguei a fazer um filme que preste se gastar contigo um milímetro de película que seja. . .” (p. 44)

Referir-se-á ainda como uma filmagem da performance estática com a duração de quinze minutos é, afinal, demasiado longa para a imediatez e velocidade que se requer no cinema (e, acrescentaria, na vida dos nossos dias): “Longo, demasiado longo, reproduzindo o tempo real da exposição de Leonardo, mas não se poderia dizer que não houvesse bons planos.” (p. 257)

É inclusive bastante revelador que Leonardo se oponha veementemente à filmagem das suas performances e se recuse sempre a ver o filme.

Já perto do final do romance, um poeta convida Leonardo, o homem-estátua, para sua casa, exprimindo a sua admiração perante o seu feito de bater o *record* da imobilidade, alegando que entre eles há uma profunda associação: “Olhando para ti, foi como se estivesse a ver o corpo material da minha alma. . .” (p. 304)

Ricardo Asse, o poeta, alonga-se ainda no seu diálogo, ou dir-se-ia antes monólogo, pois Leonardo quase não responde: “Sim, és o que eu sou. O teu corpo branco, colocado acima dos outros homens, imóvel e exposto, angélico, desprotegido e inocente de si mesmo, constitui o retrato exacto da minha alma inapreensível e, contudo, simulando encontrar-se ao alcance de toda a gente.” (p. 304)

Leonardo é, sublinha-o o próprio poeta, um artista:

Como eu, tu és um artista. (. . .) Tu falas como ninguém sobre o grande e único assunto da Arte. O definitivo, o universal, o obsidiante tema. Tu tratas de forma singular o único tema da vida que a tudo e todos interessa. Isto é, o teu tema, como o meu tema, é a quietude completa. Sinto-te, por isso, um ser genial. (p. 305)

E é no corpo de Leonardo que se pode ler uma linguagem artística, pois ele é um “auto-escultor de si mesmo” (p. 78) e “a estátua do seu corpo não era um embuste, era uma apurada construção” (p. 41). E, paradoxalmente, o seu trabalho como homem-estático que exige a preparação de um atleta tem mais de metafísico do que de físico. Leonardo

procura o limite da imobilidade, mas o seu esforço na direcção de atingir esse *record* não é tanto pela fama ou como vanglória mas como algo que executa “só para se conhecer” (p. 334), que serve como meio de “se encontrar com o seu *Eu* espelhável pelo Universo” (p. 346), de modo a “se fundir com o nada que é tudo” (p. 232)”, “concentrado sobre si mesmo, como confluência do mundo” (p. 275). A imobilidade praticada por Leonardo pode ainda ser lida como o ilimite da vida, e da arte, como se pode confirmar na conversa que o poeta tem com o jovem, quando lhe afirma que “em arte, nunca se fez nada enquanto não se tentou o ilimite” (p. 330). Sendo esse ilimite o desfecho trágico da sua não-existência, quando morre no pedestal.

O próprio acto de escrita da narradora na sua Remington é elevado ao acto de criação divina:

Enfeitar desse modo as paredes em volta é como criar uma abóbada celeste. Como reproduzir, a modo do bicho-de-conta, a criação de um firmamento. Deleita a alma e entretém a vista, mais nada, absolutamente mais nada. De manhã uma pessoa acorda e entretém-se a olhar para a sua obra. (p. 39)

Enquanto no esquema da parede a narradora cifra nomes e entrelaça datas e factos reais e fingidos, estabelece-se uma *myse en abime* da enunciação narrativa, uma metaficção explícita em que a personagem-narradora desvela o próprio processo da sua escrita:

esse lugar fazia correr a máquina, embora escrevesse sobre matérias que não tinham relação directa com o que ali se passava. (p. 27)

Os nomes haviam sido cifrados e as ligações que os uniam encontravam-se submersas em omissões e pis-tas que não conduziam aos lugares exactos. (p. 121)

Datas, nomes, afazeres, factos, suposições, dados reais e fingidos, entrelaçados por acaso. (p. 363)

Ressalve-se que os acontecimentos-chave descritos no romance são tomados da realidade, como o incêndio dos

Armazéns do Chiado, a morte do homem-estátua em pleno acto, ou o caso do assassinio em série das prostitutas. A relação entre o esquema e a narrativa é, portanto, mais forte do que aquilo que a narradora dá a entender. Se esse projecto rabiscado nas paredes e que parte da imaginação da narradora não parece coincidir, por vezes, com a realidade do que sucede com as personagens, chegando a designar-se o mapa da parede como “jogo” e “paródia”, é no entanto flagrante que a morte de uma das personagens esteja lá antecipada.

Estabelece-se nesta narrativa um diálogo paródico com outros mitos, nomeadamente o do Génesis e o do Apocalipse. Génesis que pode ser conotado com a própria geração jovem que é a principal protagonista do romance, na sua intenção de recomeçar do zero e romper com a geração dos seus pais. A acção do romance arranca no Verão de 88 na Casa da Arara, como se pode ler logo nas suas primeiras linhas, mas remonta-nos depois à Primavera, estação conotada com o renascimento da vida com o regresso da energia solar. Arara é aliás um animal cuja simbologia se prende com a energia solar e o fogo. Energia essa que transparece na fúria de viver destes jovens: “todos eles falavam alto das suas próprias vidas, expondo-as e transmitindo-as de porta para porta com gritos desinibidos. O ímpeto desses gritos era contagiante” (p. 3). Existe ainda nesse primeiro andar “uma réplica volumosa dum pedaço da *Celebração do Amor no Paraíso*”, de Stanley Spencer:

Gamito, o Burt Lancaster, quis saber por que razão o artista havia pintado tanta gente beijando-se. Era simples – Stanley Spencer, como muitos outros, acreditava, a meio do século, que o céu se confundia com uma infinita festa em volta dum coreto de música. Enfim, um daqueles antiquilhas que julgava que o paraíso era uma relva e toda a relva uma cama. (p. 3)

Curiosamente o quadro não parece chamar-se assim, mas sim *Ressurrection Reunion* (1945) e afigura-se como um

tríptico, à semelhança de *O Jardim das Delícias*, de Hieronymus Bosch⁴.



Sir Stanley Spencer - "Resurrection Reunion", 1945. Oil on canvas - 90 x 160 cm. - Collection of the Stadelijk Museum, Amsterdam. On view at the Kunsthall Rotterdam in "Sir Stanley Spencer: Between heaven and Earth" until January 15th.

Apesar da agitação que se vive na casa, é a propósito de uma inundação que todos se conhecerão. Inundação essa que ganha contornos diluvianos na forma como é adjectivada: “assumiu aspectos de catástrofe e acabou por desencadear revelações para além de todas as expectativas.” (p. 3-4)

Dilúvio esse que significa os tempos de mudança, próprios do final de um século e da aproximação de um novo tempo: “Várias vezes, ao acordar, julguei que íamos deslizando mar fora num velho navio desamarrado. Essa sensação de precariedade parecia funcionar como uma transumância e juntou-nos. Juntou-nos muito.” (p. 16)

Juntou-os tanto que no final do romance passam a dormir todos juntos numa mesma cama. Próximo do final do romance, o ciclo iniciado com o Génesis parece fechar-se com o Apocalipse do Incêndio do Grande Armazém do Chiado:

⁴ Numa conversa por correio electrónico tida com a autora foi confirmada a questão do quadro.

As chamas voavam entre as ruas, as labaredas consumiam séculos, o cogumelo engrossava a cúpula e rodava sobre si, a catástrofe alastrava em dimensões gigantescas. Pessoas, gritos, cenas patéticas, casas e haveres, gente no princípio e no fim da vida vagueava sonâmbula, entre as chamas.

Voltando ao assunto da intertextualidade, concretizada na referência à reprodução de *Celebração do Amor no Paraíso*, podemos assumir o próprio título do romance como revelador de outra analogia que se pode estabelecer, pois *O Jardim sem Limites* pode bem ser um decalque de *O Jardim das Delícias*, de Hieronymus Bosch. No romance é ainda recorrente a designação das personagens como animais ou como híbridos: Leonardo é chamado por Leo; Gamito é o gatarrão; Falcão; Susana é a rapariga cachalote. E a narradora que pode ser vista como a própria árvore, mediante o seu mapa de escrita num esquema arborescente que alastra pelas paredes da casa, como se fosse ela o centro deste jardim. E se bem que um jardim nos remeta para uma ideia de paisagem natural, num romance que é sobretudo citadino, lembremo-nos que um jardim é afinal um espaço projectado pela mente humana, como forma de criar um refúgio num cenário urbano, construído por mãos humanas, como qualquer objecto artístico.

A parte final do título do livro pode ainda ser compreendida à luz de uma frase já citada que irrompe a certa altura: “em arte, nunca se fez nada enquanto não se tentou o ilimite” (p. 330). Existe ainda uma aura de estranheza e insólito que relembra o romance de estreia da autora, se bem que aqui nos aproximamos mais de um certo absurdo, como, por exemplo, o comportamento de Susana.

Conclusão

O Jardim sem Limites é possivelmente uma das obras mais complexas da autora e que terá assinalado aliás a sua maturidade literária, ainda que não pareça ser a obra que mais impacto teve na crítica ou junto do público leitor. Um

livro que terá demorado três anos a ser escrito, publicado em 1995.

Neste jardim labiríntico pode-se aceder, assim, por diversas entradas, como é próprio da natureza de um bom romance. Compete ao leitor desmontar a narrativa, num processo de sentido inverso ao do autor que foi montando a narrativa camada sobre camada.

O Jardim sem Limites é um ensaio sobre o fazer da arte, dispersando-se numa multiplicidade de escritas do real, como o cinema, a fotografia, a pintura, a música. A arte é tomada na sua capacidade de representação do real mas numa linguagem cifrada, que nem sempre tem de coincidir com o verdadeiro, procurando antes o ilimite, superando o verosímil e transfigurando a realidade envolvente. Apesar de o cinema parecer ser a linguagem principal que aqui se assume, é possível uma leitura de um subtexto que permite identificar o papel capital da escrita, como acontece na filmagem das prostitutas vítimas do assassino em série, cujos corpos trazem escrita na pele a palavra *mãe*. A metaficção, em que se pode inscrever o tratamento do tema da arte em si, nas suas várias formas e possibilidades, é uma estratégia textual cara a Lídia Jorge, como sucede noutros romances da autora, na sua metaficção implícita, como em *O Dia dos Prodígios* em que o acto de Branca a tecer o dragão na colcha parece materializar-se na realidade de Vilamaninhos, ou explícita, como quando em *A Costa dos Murmúrios*, o relato oficial vai sendo desmentido e recontado por Evita. Mas é em *O Jardim sem Limites* que a metaficção é trabalhada em maior profundidade. A voz narrativa pertence a uma jovem anónima que martela incessantemente as teclas da sua máquina de escrever num quarto de uma pensão cheia de (aspirantes a) artistas. Leonardo, homem estátua numa das principais praças lisboetas durante períodos cada vez mais longos, numa tentativa de bater o recorde de imobilidade, acabando por morrer na sua derradeira performance. Ou Susana Marina, a gorda que tenta ter um corpo de estrela como o de Maria de Medeiros. A temática do trabalho implícito à construção de uma obra literária,

como um bolo que se reveste de camada após camada, é recuperada ao som do martelar monótono e palpitante das teclas, que lembra o minimalismo da composição de Philip Glass, *Einstein on the beach*, e que serve de banda sonora à personagem-narradora. Uma leitura que deve ser feita em diversas vagas, como ondas a rebentar numa praia, revolteando o areal, enquanto escavam areia e simultaneamente depositam mais areia, como uma história desvelada a cada nova leitura e reciprocamente coberta de novo significado.

Referências bibliográficas

ENGELMAYER, Elfriede (1998). “Fronteiras, ou, por outras palavras, *O Jardim sem Limites* de Lídia Jorge” in *Actas do V Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, tomo I, 1-8 de Setembro de 1986, Universidade de Oxford, T. F. Earle (Org. e Coord.), Associação Internacional de Lusitanistas, Oxford, Coimbra, pp. 631-636.

JORGE, Lídia (1995). *O Jardim sem Limites*, Publicações Dom Quixote, Lisboa.

LOPES, Alexandra Dulce Gonçalves (2000). *Das Fronteiras da Arte e do Mundo: O Jardim Sem Limites de Lídia Jorge*, Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses e Brasileiros, Faculdade de Letras, Universidade do Porto.

PETROV, Petar (2019). “A obra ficcional de Rubem Fonseca e o cinema” in VV. AA., *De Oriente a Ocidente: Estudos da Associação Internacional de Lusitanistas. Volume IV – Estudos da AIL sobre o Brasil*, AIL / Angelus Novus, Lisboa.

PETROV, Petar (2016). “Literatura e cinema: a propósito dos contos de *Jogos de Azar*, de José Cardoso Pires” in CARREGA, Jorge, FERNANDEZ, Sara Vitorino (org.), *A Europa e os Impérios Coloniais na Literatura e no Cinema*, CIAC – Centro de Investigação em Artes e Comunicação da Universidade do Algarve / CLEPUL (Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias), Faro, Lisboa. Disponível em <https://ciac.pt/publicacoes/a-europ-a-e-os-imperios-coloniais-na-literatura-e-no-cinema/6062>.

SOUSA, Sérgio Guimarães (2001). *Relações Intersemióticas entre o Cinema e a Literatura. A Adaptação Cinematográfica e a Recepção Literária do Cinema*, Centro de Estudos Humanísticos – Universidade do Minho, Braga.

O Equívoco de Steiner. Sobre a representação do Holocausto em Literatura e Cinema

PEDRO QUINTINO DE SOUSA¹

I

Em entrevista à revista *Letras Com Vida*², George Steiner afirma que:

[a] Literatura é a expressão do que é humano. O termo Humanidades vem da humanidade, do humano em nós. A Literatura não pode lidar com aquilo que é totalmente inumano, sub-humano. A Literatura é impotente, quando o homem deixa de ser homem, como no *gulag*, em Auschwitz, no Fascismo. . . A palavra ‘ficção’ é perigosa: até um homem do talho sabe o que significa, sabe usá-la, mas é perigosa. A ficção falha quando tenta lidar com o mais inumano do Homem, o cinema não. O *Shoah* conseguiu isso. Talvez alguns momentos na música consigam isso. Mas a língua, a linguagem, é totalmente impotente face à barbárie. Foi assim quando ela aconteceu: Hitler era um grande mestre da linguagem, muito mais do que os seus opositores. . . E se pensar no que aconteceu depois disso: a crise nos Balcãs, os massacres no Leste europeu, os genocídios, o horror. Temos na Europa um jornalismo de excelência: reportagens maravilhosas, análises brilhantes, mas a Literatura. . . Isso está-lhe vedado.³

¹ Universidade do Algarve – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais – Departamento de Artes e Humanidades – Professor Auxiliar Convocado. Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias (CLEPUL).

² Steiner, George, “Entrevista Internacional”, *Letras Com Vida*, n.º 3, 2011, pp. 9-18.

³ *Ibidem*, pp. 11-12.

O equívoco de George Steiner assenta na declaração normativa – dogmática, até – que os campos de concentração e, num sentido mais abrangente, o próprio Holocausto permanecem moralmente inacessíveis à palavra escrita. O crítico acresce ainda, sem justificar, que o cinema, em detrimento da literatura, apresenta uma possibilidade real de representação dos acontecimentos e período histórico em questão – urge lembrar que Theodor W. Adorno, autor da célebre máxima ‘escrever poesia depois de Auschwitz é um acto bárbaro’⁴, afirmou em obra posterior a legitimidade da representação do sofrimento das vítimas: “suffering has as much right to expression as a tortured man has to scream; hence it may have been wrong to say that after Auschwitz you could no longer write poems.”⁵ Importa, pois, esclarecer que literatura e cinema partilham um conjunto de limitações – ou restrições – estéticas e morais na representação do Holocausto.

Na obra *Linguagem e Silêncio*⁶, George Steiner escreve a apologia do mundo alicerçado no silêncio. O autor procede à descrição do declínio da linguagem: o desenvolvimento da Psicologia e da Psicanálise durante o século XIX permitiu a verbalização do pensamento e da emoção, ou seja, uniu a complexidade pré-existente do mundo à complexidade do espírito – Steiner invoca Rimbaud e Rilke como autores responsáveis pela libertação da linguagem e pela equivalência da realidade mundana à realidade das emoções. No século XX, o regime totalitarista nazi impôs-se à linguagem: o uso da linguagem ao serviço das massas e de regimes políticos opressivos anulou – anula? – o poder luminoso da linguagem, anula a potência do homem enquanto *zoon phonanta*, enquanto ser existente através da linguagem. Se Hölderlin escolheu o silêncio como lógica soberana da (sua) criação poética e se Rimbaud o fez como forma de aproximação ao

⁴ Adorno, Theodor W., *Prisms*, Cambridge, MIT Press, 1987, p. 34.

⁵ Adorno, Theodor W., *Negative Dialectics*, New York, The Seabury Press, 1973, p. 362.

⁶ Steiner, George, *Linguagem e Silêncio. Ensaios sobre a Literatura, a Linguagem e o Inumano*, Lisboa, Gradiva, 2014.

mundo da criança e afastamento do mundo adulto, a poesia moderna deve também reagir a Auschwitz através do silêncio ou, como escreve Steiner, a poesia moderna pós-Auschwitz deve acatar que toda a expressão poética é excessiva e impotente perante os campos de concentração. George Steiner circunscreve a arte moderna à circunstância diacrônica do Holocausto, onde a expressão escrita reflecte a derrota civilizacional – a partir dos campos de concentração, a linguagem manifesta-se precária, vulnerável e incapaz perante o inumano. Ao contrário da primeira tomada de posição de Adorno, Steiner não renuncia à escrita, mas questiona “se não escreverão demasiado, se a massa de textos impressos, por entre os quais temos dificuldade em abrir caminho, desorientados, não representa por si só uma subversão do sentido.”⁷

George Steiner aproxima-se de Peter Sloterdijk numa certa declaração ou crítica ao fim da sociedade alfabetizada: o filósofo alemão defende na obra *Regras para o Parque Humano*⁸ que a sociedade futura será uma sociedade pós-literária, pós-alfabetizada na qual a palavra escrita não tem pertinência social – o mundo da palavra ou o mundo alfabetizado carece de legitimidade e pertinência sociais perante a emancipação do mundo tecnológico e da dimensão antropológica⁹ do homem. No fundo, afirma Peter Sloterdijk que, ao contrário das sociedades oitocentista e novecentistas, a sociedade do futuro continuará a ambicionar ao melhoramento do ser humano – a antropológica –, mas por via da ciência e da tecnologia. Peter Sloterdijk apresenta os anos posteriores à Segunda Guerra Mundial como anos de profunda crise antropológica que, mediada pela introdução da tecnologia no quotidiano, ultrapassa já o pensamento de Steiner sempre limitado ao campo de concentração e sem plena consideração do mundo que se segue ao Holocausto.

⁷ *Ibidem*, p. 95.

⁸ Sloterdijk, Peter, *Regras para o Parque Humano*, Coimbra, Angelus Novus, 2008.

⁹ Sloterdijk, Peter, *You Must Change Your Life*, Cambridge, Polity Press, 2014.

Neste sentido, o filósofo alemão, por um lado, reconhece o período 1939-1945 como cisor na ordem do mundo, como momento fatídico para a sociedade literária – a mesma sociedade poliglota e *ennui* que daria início à Primeira Guerra Mundial; todavia, por outro lado, Sloterdijk orienta o próprio pensamento e o pensamento do leitor para uma realidade pós-Holocausto onde a crise não será jamais da representação, mas dos *media* para essa representação: a crise não será somente alfabética, mas sistémica, isto é, todo um tecido sociocultural e sociopolítico revela-se inapto a enfrentar o futuro. Como antes escrito¹⁰, Peter Sloterdijk ensaia na sua obra e no próprio exercício de estilo e escrita que é a sua obra uma tentativa de inclusão do pensamento do presente apontado ao futuro onde o humanismo será menos ou nada literário e mais tecnológico.

a época do Humanismo nacional-burguês chegou ao seu fim porque a arte de escrever cartas inspiradoras de amor a uma nação de amigos, mesmo tendo adquirido um carácter profissional, deixou de bastar para estabelecer um vínculo telecommunicativo entre os habitantes da moderna sociedade de massas. Pelo estabelecimento mediático da cultura de massas no Primeiro Mundo em 1918 com a rádio, e depois de 1945 com a televisão, e ainda mais por efeito da actual revolução das redes, a coexistência das pessoas nas sociedades do presente passou a erguer-se sobre novas bases. E não é preciso fazer-se um grande esforço para ver que estas bases são decididamente pós-literárias, pós-epistemológicas e, conseqüentemente, pós-humanistas. [...] hoje em dia, as sínteses políticas e culturais das modernas sociedades de massas só marginalmente podem ser produzidas através de meios literários, epistolares, humanistas. Foram os meios da telecomunicação político-cultural [...] que encurralaram o esquema da amizade pela escrita e o levaram às suas modestas dimensões actuais. A era do humanismo como modelo escolar e educativo foi ultrapassada porque se tornou insustentável a ilusão

¹⁰ Sousa, Pedro Quintino de, *Poética da Superação*, Faro, Universidade do Algarve, 2016.

de que as estruturas políticas e económicas de massas podem ser organizadas segundo o modelo amigável da sociedade literária. [...] O que há é [...] nem mais nem menos do que uma antropodiceia – isto é, uma determinação do ser humano em relação à sua lealdade biológica, e à sua ambivalência moral.¹¹

George Steiner prossegue a apologia do silêncio – ou o manifesto ensaístico do fim da palavra – ao declarar a língua alemã como língua do inumano. A língua de Goethe, de Kleist e de Nietzsche funciona duplamente, primeiro, como agente da destruição ao servir os discursos de Hitler e a norma linguística do campo de concentração e, segundo, como língua posterior à guerra para sempre associada ao genocídio e à expressão de uma realidade que coadjuvou. À inaptidão da linguagem e das línguas para representar o Holocausto, Steiner acrescenta a língua alemã como criadora e mediadora de uma realidade que não tem legitimidade para representar. O crítico franco-americano recupera Thomas Mann e Hermann Broch como duas possibilidades distintas de expressão literária em língua alemã: em Mann, reconhece a possibilidade de sobrevivência da língua alemã somente em exílio, ou seja, somente num universo social e linguístico que não o da nação agressora; em Broch, a obra *A Morte de Virgílio* descobre “que a beleza e a verdade da linguagem não são meios adequados quando temos de enfrentar o sofrimento humano e o avanço da barbárie. O homem precisa de descobrir uma poesia mais imediata e capaz de ajudar o homem do que a das palavras: uma poesia da acção.”¹²

As línguas possuem enormes reservas vitais. Podem absorver grandes massas de histeria, de incultura e vulgaridade [...]. Mas há um momento em que se atinge o ponto de ruptura. Através da mobilização de uma língua para a concepção, a organização e a

¹¹ Sloterdijk, Peter, *Regras para o Parque Humano*, Coimbra, Angelus Novus, 2008, pp. 28-34.

¹² Steiner, George, *Linguagem e Silêncio. Ensaios sobre a Literatura, a Linguagem e o Inumano*, Lisboa, Gradiva, 2014, p. 173.

justificação de Belsen; da sua mobilização de especificar certas características das câmaras de gás; da sua mobilização para desumanizar o homem ao longo de doze anos de bestialidade programada. Então, alguma coisa acontece que a afecta. As suas palavras serão aquilo que Hitler, Goebbels e os cem mil diversos *Untersturmführer* fizeram delas: veículos de terror e de mentira. [...] A língua deixará de se renovar espontaneamente. Deixará de cumprir, ao contrário do que antes fazia, as suas duas funções principais: a transmissão da ordem humana a que chamamos lei, e a comunicação da agilidade do espírito humano a que chamamos graça.¹³

Se por um lado, a falência linguística de Steiner é ética e filosoficamente legítima, por outro lado, contra a sua apolo-gia do silêncio, Primo Levi¹⁴, sobrevivente de Auschwitz, declara o princípio comunicativo como responsabilidade central do sobrevivente dos campos de concentração. Escreve Robert Antelme¹⁵ que o sobrevivente dos campos de concentração tem a responsabilidade de transmitir – de fazer perdurar na memória lutando contra o esquecimento – a realidade concentracionária. Perante a irre realidade do testemunhado – perante a crise eminente da palavra – o sobrevivente deve usar da imaginação, ou seja, da palavra (escrita), para transmitir ao mundo a realidade de Auschwitz e restantes campos de concentração¹⁶.

¹³ *Ibidem*, pp. 170-171.

¹⁴ Levi, Primo, *Os que Sucumbem e os que se Salvam*, Lisboa, Teorema, 2008.

¹⁵ Antelme, Robert, *A Espécie Humana*, Lisboa, Ulisseia, 2006.

¹⁶ Não se inclui neste artigo a análise da obra *L'Écriture du Désastre* (1980) de Maurice Blanchot pela complexidade do seu tratamento e ajustamento à teoria da representação do Holocausto. Numa análise prévia (vd. Sousa, Pedro Quintino de, *A Poética da Superação*, Faro, Gambelas, 2016), lê-se a obra do escritor, crítico e filósofo francês como uma afirmação do Holocausto como fenómeno histórico insuperável e transformador do mundo. Maurice Blanchot afirma que os quadros epistemológico e psicológico se alteram em permanência no mundo pós-Auschwitz. Na obra em questão, existem quatro categorias para uma possível leitura – ainda que não exclusiva: o desastre que afirma a destruição total do mundo que obriga ao silêncio e ao entendimento da História como nar-

Numa argumentação mais estruturada, Berel Lang¹⁷ abre o seu estudo sobre a representação do Holocausto com a definição de ciência como promessa de compreensão e registo total do mundo natural e a arte como construção de mundos originais, criação e superação de leis e limites. Mais, qualquer manifestação artística contém um estatuto metafísico baseado numa relação entre arte, ética e verdade. Berel Lang refere a enormidade moral do Holocausto como obstáculo a uma representação apropriada, ou seja, de acordo com o crítico, o esforço de representação do Holocausto jamais poderá respeitar a condição da arte como busca ética pela verdade. No seguimento de Adorno e Steiner, Lang insiste na ilegitimidade da linguagem poética para representar o Holocausto – os modelos de representação convencionais servem somente os objectos artísticos convencionais. A representação do Holocausto por via dos meios tradicionais resulta, por isso, na banalização, deformação ou atenuação dos acontecimentos retratados, por exemplo, em *La Vita è Bella* de Roberto Benigni para representar o período histórico em análise. O tom cómico cons-

rativa fragmentada; a escrita que significa em Blanchot a sua recusa e obrigação, um exercício que existe a favor e contra o silêncio. Maurice Blanchot entende a escrita, *grosso modo*, como um exercício de complexidade e compreensão plural das consequências de Auschwitz: não escrever significa sempre mais a incapacidade de escrever e menos a ausência da vontade de escrever; linguagem (e silêncio) – Auschwitz, entendido *lato sensu*, como o fenómeno que origina o fim da linguagem. Blanchot afirma o fracasso da linguagem perante um fenómeno como o Holocausto e remete para a impossibilidade da superação do Holocausto: por um lado, a palavra e a linguagem falham perante os campos de concentração; por outro lado, o silêncio manifesta uma passividade de quem aguarda o regresso e/ou restauro da antiga ordem do mundo – para enfrentar e superar o desastre, é necessário, depreende Blanchot, a criação de novas linguagens; esquecimento (e memória) – num entendimento já pós-memória, Blanchot torna implícito que quem não pode lembrar terá de esquecer. O esquecimento entendido como um estado neutro próprio de quem herda o Holocausto culturalmente; pelo contrário, a sobrevivência literal ao Holocausto exige o exercício da memória.

¹⁷ Lang, Berel, *The Holocaust Representation. Art within the Limits of History and Ethics*, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 2000.

truído por Roberto Benigni, realizador e protagonista, resulta no desajustamento ético à representação da realidade do fascismo italiano. Berel Lang defende que a complexidade histórica e a enormidade moral do Holocausto inviabilizam qualquer forma de uniformização ou harmonização do gosto – a representação dos acontecimentos deverá ser sempre devedora à verdade e à minúcia ética. A representação neutra, como efetuada por Benigni, diminui o Holocausto e a diminuição gora o esforço da memória e veta a História ao esquecimento. A representação do Holocausto não pode negligenciar a sua condição epistemológica, isto é, a sua condição de realidade e verdade. No entanto, Berel Lang recusa a imposição do silêncio imposta pela terminologia de Adorno, Steiner ou Elie Wiesel. Contra o incompreensível, inefável e inominável, Berel Lang defende a urgência da expressão contra o esquecimento. O uso da metáfora, da alegoria, da fábula, do surrealismo ou de géneros híbridos auxiliam a construção de textos literários e cinematográficos a favor da memória e, claro, contra o esquecimento. Os géneros literários do Holocausto (diário, autobiografia, testemunho, romance) devem preservar a âncora no relato histórico e no centro ético (a enormidade moral): somente um compromisso com a História pode prevenir um desvio ético na representação do Holocausto.

Ao contrário da afirmação de George Steiner, a representação cinematográfica do Holocausto e respectiva crítica¹⁸

¹⁸ Adams, Jenni e Vice, Sue, *Representing Perpetrators in Holocaust Literature and Film*, London, Vallentine Mitchell, 2012; Bangert, Axel, Gordon, Robert S. C. e Saxton, Libby, *Holocaust Intersections: Genocide and Visual Culture at the New Millenium*, London, Legenda, 2013; Bangert, Axel, *The Nazi Past in Contemporary German Film: Viewing Experiences of Intimacy and Immersion*, Rochester, Camden House, 2014; Baron, Lawrence, *Projecting the Holocaust into the Present: The Changing Focus of Contemporary Holocaust Cinema*, New York, Rowman & Littlefield, 2005; Boswell, Matthew, *Holocaust Impiety in Literature, Popular Music and Film*, Basingstoke, Palgrave, 2012; Hirsch, Joshua, *Afterimage: Film, Trauma, and the Holocaust*, Philadelphia, Temple University Press, 2004; Insdorf, Annette, *Indelible Shadows: Film and the Holocaust*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003; Kerner, Aaron, *Film and the Holocaust. New Perspectives on Dramas, Documentaries, and Experimental*

contém problemáticas semelhantes à representação literária. Aaron Kerner¹⁹ elenca as três regras fundamentais para a representação do Holocausto criadas por Terrence Des Pres²⁰: primeira, o Holocausto deve ser representado como acontecimento único, distinto de qualquer outro acontecimento na História (argumento da singularidade); segunda, qualquer representação do Holocausto deverá ser exacta e fiel aos factos e condições dos acontecimentos, sem qualquer mudança ou manipulação, mesmo artística; terceira, o Holocausto deve ser considerado e abordado como acontecimento sagrado e solene – em nome da seriedade, o Holocausto não admite qualquer reacção que deturpe a sua enormidade e desonre os mortos. Perante as regras e imposições de Des Pres, Aaron Kerner questiona, em nome da representação, quais as possibilidades narrativas para o cinema e quais as alternativas ao imperativo realista adjacente à representação do Holocausto. Escreve Aaron Kerner²¹ que um filme do Holocausto não é o acontecimento, mas uma representação do acontecimento onde pesa, de imediato, a intenção de impor na representação cinematográfica um desvio à norma, apresentar um objecto que não seja a descrição real, histórica e, até, verosímil da realidade dos campos de concentração e da exterminação das minorias. Annette Insdorf²² propõe para o cinema uma visão (e representação) para além dos meandros históricos, para

Films, London, Continuum, 2011; Liebman, Stuart (ed.), *Claude Lanzmann's Shoah: Key Essays*, New York, Oxford University Press, 2007; Marcus, Millicent, *After Fellini: National Cinema in the Postmodern Age*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 2002; Michalczyk, John, *Filming the End of Holocaust*, London, Bloomsbury, 2014; Saxton, Libby, *Haunted Images: Film, Ethics, Testimony and the Holocaust*, London and New York, Wallflower Press, 2008; van der Knaap, Ewout (ed.), *Uncovering the Holocaust: The International Reception of Night and Fog*, New York, Wallflower Press, 2006.

¹⁹ Kerner, Aaron, *Film and the Holocaust. New Perspectives on Dramas, Documentaries, and Experimental Films*, London, Continuum, 2011.

²⁰ Des Pres, Terrence, "Holocaust Laughter?" in Lang, Berel (ed.), *Writing and the Holocaust*, New York, Holmes and Meier, 1988, p. 220.

²¹ Kerner, Aaron, *Film and the Holocaust. New Perspectives on Dramas, Documentaries, and Experimental Films*, London, Continuum, 2011, p. 3.

²² Insdorf, Annette, *Indelible Shadows: Film and the Holocaust*, Cam-

além da literalidade e da singularidade do Holocausto: filmes como *La caduta degli dei* (1969) de Visconti convoca mais uma reflexão sobre o fascismo e menos um esforço de representação dos acontecimentos decorridos durante a guerra. *Nuit et Brouillard* (1955) de Alains Resnais, documentário considerado como a primeira exploração visual e/ou cinematográfica dos campos de concentração, assume, de acordo com Insdorf, uma perspectiva universal e pouco particular ao genocídio judeu.

O cinema não se isenta da responsabilidade e limitações éticas na representação do Holocausto. A postura crítica mais conservadora, tal como Bruno Bettelheim e Elie Wiesel que defendem a representação do Holocausto tal como foi, prolonga-se a todas as formas de expressão artística no Ocidente: no filme documental ou narrativo, a representação do Holocausto acontece através de uma série de pressupostos de representação pré-existentes aos quais, por motivos éticos, os realizadores não conseguem escapar. No entanto, as narrativas filmicas em questão incluem-se no cinema dito comercial, enquanto o cinema experimental, pela sua condição, se revela mais apto à representação dos campos de concentração. Naomi Mandel²³ desacredita o Holocausto como fenómeno histórico irrepresentável: pelo contrário, a autora defende que situar o Holocausto fora do universo linguístico – fora da linguagem – cria uma zona de conforto na qual ninguém é responsável ou se responsabiliza pelo Holocausto de forma a não injustiçar as vítimas e sobreviventes. Pese, todavia, que a posição ética da singularidade e do irrepresentável contribuem para a descaracterização absoluta dos acontecimentos em questão de onde decorrerá, inevitavelmente, o seu esquecimento. Cada género cinematográfico tem as suas virtudes na representação do Holocausto, trabalhando, por isso, em regime de complementaridade e sem ser possível alcançar o estatuto de representação absoluta. Na relação com o espectador, os filmes narrativos (comédias

bridge, Cambridge University Press, 2003.

²³ Mandel, Naomi, "After Auschwitz: Against a Rhetoric of the Unspeakeable in Holocaust Writing", *Boundary*, vol. 28, n.º 2, 2001, pp. 209-210.

e dramas) protegem o narrador ao identificar espectador e vítima numa divisão nítida entre Bem e Mal; o género documental, pelo contrário, apresenta o Holocausto como objecto de estudo, passível a uma análise factual da História e de interesse quase arqueológico. Na representação cinematográfica do Holocausto cabe ao espectador e aos críticos determinar – sempre de forma subjectiva – a correção ética: por um lado, a reprodução documental dos cadáveres nos campos de concentração não ofende pela sua relevância histórica, por outro lado, partes da *Schindler's List*, tal como a cena da câmara de gás, têm sido alvos de críticas por perpetuarem o retrato sádico e inofensivo do povo judeu. Alvin Rosefeld afirma que “[all] such efforts at ‘adapting’ the Holocaust are bound to fail – artistically for reasons of conceptual distortion, and morally, for misusing the suffering of other.”²⁴ O autor acresce que a representação literária e cinematográfica deve obedecer a princípios de verosimilhança e questiona a legitimidade de quem representa. No seguimento de Primo Levi, Rosefeld acredita que somente o sobrevivente pode legitimamente representar o Holocausto. No entanto, e contra Rosefeld e Levi, Imre Kertész, sobrevivente de Auschwitz tal como Levi, recusa a exclusividade do Holocausto, abrindo a sua representação ao mundo: “as though they’d come into possession of some great and unique secret; as though they were protecting some unheard-of treasure from decay and (especially) from willful damage.”²⁵

No seu projecto de crítica literária, Lawrence L. Langer²⁶ defende a criação de uma linguagem da atrocidade como forma exclusiva de representação artística do Holocausto.

²⁴ Rosefeld, Alvin, *A Double Dying: Reflections on Holocaust Literature*, Bloomington, Indiana University Press, 1980, p. 154.

²⁵ Kertész, Imre, “Who Owns Auschwitz?”, *The Yale Journal of Criticism*, vol. 14, n.º 1, 2001, p. 269.

²⁶ Langer, Lawrence L., *Preempting the Holocaust*, New Haven and London, Yale University Press, 1998; Langer, Lawrence L., *The Holocaust and the Literary Imagination*, New Haven, Yale UP, 1975; Langer, Lawrence L., *Versions of Survival. Holocaust and the Human Spirit*, Albany, State University of New York Press, 1982; Langer, Lawrence L., *Using and Abusing the Holocaust*, Bloomington, Indiana University Press, 2006.

O crítico integra o Holocausto na memória colectiva e como fissura histórica na narrativa do ser humano. A criação de uma linguagem da atrocidade permitirá ao homem – leitor e espectador – aceder mental e emocionalmente à realidade dos campos de Dachau, Auschwitz ou Hiroshima (note-se a não exclusividade do genocídio ao extermínio dos judeus e minorias habitantes na Europa). O Holocausto – e a bomba atómica – criou uma nova realidade que deve usar modalidades de pensamento distintas do tempo que lhe é anterior: a atrocidade existe contra o silêncio, contra a integridade da inteligência racional e em favor da reconciliação entre normalidade e horror e disrupção do tempo cronológico: “Holocaust experience challenged the redemption value of all moral, community, and religious systems of belief.”²⁷ A linguagem da atrocidade permite superar a derrota da expressão escrita e visual imposta pelo Holocausto e pelos campos de concentração, sem que qualquer artifício retórico tente reinstaurar a integridade num mundo desintegrado: a linguagem da atrocidade deve dar voz aos silenciados:

I ask myself what we can do with such information, how we can inscribe it in the historical or artistic narratives that later will try to reduce to some semblance of order or pattern the spontaneous defilement implicit in such deeds? How can we enroll such atrocities in the human community and identify them as universal tendencies towards evil inherent in all human-kind? [...] there is nothing objectionable about making the Holocaust more accessible to the imagination of the curious reader. But if it is achieved at the price of transforming the event into only one more difficult spiritual challenge in the history of human suffering [...] then we have gained little insight into the unprecedented murder [...] of so many millions.²⁸

A riqueza da linguagem da atrocidade deve consistir na simulação da experiência de Auschwitz e na superação dessa experiência enquanto modo de reorientação moral do

²⁷ Langer, Lawrence L., *Preempting the Holocaust*, New Haven and London, Yale University Press, 1998, p. 1.

²⁸ *Ibidem*, pp. 2-18.

homem no mundo. Para Lawrence L. Langer a superação do Holocausto (que será sempre a mediação do Holocausto) acontece pela supressão das duas linguagens existentes: a linguagem da atrocidade que é a linguagem posterior aos campos de concentração não pode dividir-se em linguagem de Auschwitz e linguagem civilizacional. A linguagem una (reflexo da atrocidade e reflexo do homem que sobrevive e prossegue) é a linguagem da atrocidade. Lawrence L. Langer define o objecto (e objectivo) da atrocidade menos como esforço de representação documental ou testemunhal do Holocausto e dos campos de concentração e mais como esforço de adequação da realidade do passado à realidade do presente: a atrocidade transmite o Horror (a consciência do Holocausto) sem normalizar o Horror. O Horror no presente como no passado, contra o cinismo silencioso e de silenciamento de Theodor W. Adorno e George Steiner e contra a banalização do passado histórico. A transformação do caos moral em estética depende, primeiro, da exploração artística do material e dos métodos de divulgação ao público e, segundo, de um contrato (estético e social) entre artista e público, escritor e leitor. A inaptidão da linguagem perante o Holocausto obriga à deslocação da sensibilidade de público e leitores: público e leitores são conduzidos para o exterior do usual e do familiar, sendo conduzidos para o grotesco e para o inimaginável destituídos do prazer estético: “We write about the Holocaust from what we think we know; and what we think we know is inspired by what we have seen, heard, and experienced, or what we interpret from the narratives of others”²⁹ Márcio Seligmann-Silva³⁰, na leitura de Primo Levi, reforça a “necessidade absoluta do testemunho”³¹ como forma de transmissão e ligação afectiva ao Outro que não experienciou o Holocausto e os cam-

²⁹ Lawrence L., *Versions of Survival. Holocaust and the Human Spirit*, Albany, State University of New York Press, 1982, p. 1.

³⁰ Seligmann-Silva, Márcio, “Narrar o Trauma – A Questão dos Testemunhos de Catástrofes Históricas”, *Psicologia Clínica*, vol. 20, n.º 1, pp. 65-82, 2008.

³¹ *Ibidem*, p. 66.

pos de concentração. A narração do extermínio e do genocídio – não exclusivamente do Holocausto – acontece pelo rompimento das narrativas tradicionais: “a linearidade da narrativa, suas repetições, a construção de metáforas, tudo trabalha no sentido de dar [uma] nova dimensão aos fatos antes enterrados. Conquistar esta nova dimensão equivale a conseguir sair da posição do sobrevivente para voltar à vida.”³² Robert Antelme apela ao uso da imaginação para enfrentar e, até, superar a crise e inverosimilhança do testemunho: o condição inimaginável do Holocausto obrigado à sua imaginação como forma de estabelecimento do testemunho. A realidade incomunicável dos campos de concentração obriga ao sobrevivente o uso da imaginação como desbloqueio da força testemunhal e/ou documental: “Comment raconter une vérité peu crédible, comment susciter l’imagination de l’inimaginable, si ce n’est en élaborant, en travaillant la réalité, en la mettant en perspective ? Avec un peu d’artifice, doncl!”³³ Jorge Semprún, sobrevivente de Buchenwald e autor de obras sobre o Holocausto, declara a importância da imaginação como forma única de tornar a realidade dos campos de concentração acessível ao leitor – cabe ao leitor o exercício da leitura responsável: por um lado, a leitura não literal da narrativa e, por outro lado, a agência de uma postura ética que previna a não reincidência dos crimes.

Oleksandr Kobrynsky e Gerd Bayer³⁴ destacam, num período em que o número de sobreviventes do Holocausto se torna diminuto a cada dia, a urgência ética na preservação da memória. Os autores prezam a disponibilidade digital dos arquivos e respectiva importância destes meios na preservação da memória – por este conjunto de factores, ambos os autores questionam menos a legitimidade da representação e mais a forma e meio como essa representação e pre-

³² *Ibidem*, p. 69.

³³ Semprún, Jorge, *L'Écriture ou la Vie*, Paris, Gallimard, 1994, p. 135.

³⁴ Kobrynsky, Oleksandr e Bayer, Gerd (eds.), *Holocaust Cinema in the Twenty-First Century: Memory, Images and the Ethics of Representation*, London and New York, Wallflower Press, 2015.

servação da memória deverão ocorrer no futuro por uma geração de indivíduos portadores da apelidada ‘post-traumatic historical memory.’³⁵ A representação cinematográfica do Holocausto no século XXI deve, de acordo com os autores, e ao contrário da apologia do silêncio, relembrar os campos de concentração de forma plural numa abordagem transnacional e inclusiva de diferentes convenções estéticas. A produção e crítica da representação do Holocausto deve transitar do diálogo entre possibilidade e impossibilidade da representação para um debate aberto sobre os parâmetros éticos e formais da representação de forma a preservar a memória dos acontecimentos: o diálogo sobre a representação do Holocausto debruça-se, então, sobre a forma como deve acontecer e não se deve acontecer: “only a broad analysis of cinematic forms of Holocaust representations – that is to say, an analysis that ventures cross national and linguistic boundaries and proceeds without limiting itself to particular cinematic genres – provides insight into how diversely cultural renderings of the Holocaust engage with the past.”³⁶ De acordo com os editores de *Holocaust Cinema in the Twenty-First Century*, o cinema do Holocausto, em pleno século XXI, excede em temas o Holocausto literal, ou seja, o Holocausto personificado pelos campos de concentração – no equívoco de Steiner, para além da representação literal, o cinema lida com o Holocausto enquanto fenómeno mais lato, alargado a diferentes gerações e países. Na preservação da memória e na luta contra o esquecimento, Auschwitz perde o estatuto de centro inflexível do Holocausto – a construção da memória transita do sobrevivente para o estudo dos indivíduos e comunidades que sobrevivem aos sobreviventes, sobre a fixação de como estes indivíduos de segunda e terceira gerações entendem e procuram representar o Holocausto. A representação cinematográfica do Holocausto

³⁵ Hirsch, Joshua, *Afterimage: Film, Trauma, and the Holocaust*, Philadelphia, Temple University Press, 2004, p. 3.

³⁶ Kobrynsky, Oleksandr e Bayer, Gerd (eds.), *Holocaust Cinema in the Twenty-First Century: Memory, Images and the Ethics of Representation*, London and New York, Wallflower Press, 2015, p. 2.

lida, então, com as implicações ética do seu objecto de estudo, mas ainda a forma como deve conservar e criar uma nova memória colectiva – o cinema, tal como a literatura (ou a palavra escrita), reincide na questão da legitimidade da representação: como representar o campo de concentração quando a memória pública tem um registo de arquivo dos acontecimentos?; o cinema questiona a capacidade visual de fazer sobreviver a memória quando a História cessa, quando quem dá voz à História morre. O uso de imagens de arquivo, entrevistas, fotografia, auto-reflexividade, estereótipos de representação e de quebra com esses mesmos estereótipos são, no fundo, a busca por uma linguagem que menos do que recuperar e preservar o passado – o arquivo – crie novas formas de experiência e actualize os acontecimentos de forma a transformá-los em experiência universal (e não particular ou particularizada no sobrevivente, no escritor, na cronologia linear do discurso histórico). A representação cinematográfica e literária do Holocausto acontece hoje pela democratização da memória, ou seja, não pela atenuação do genocídio, mas pela sua representação diferenciada onde a arte reflecte a própria capacidade de representar tais fenómenos e pela actualização da memória e pela escolha ética da melhor forma de preservação do testemunho e do sobrevivente desaparecido: “one can expect future films to move further away from what Insdorf describes as ‘images – of smoke, of barbed wire, of sealed train cars, of skeletal bodies – that now function as synecdoches and be more inclusive of lesser-known aspects of the Nazi crimes.”³⁷

II

Didi-Huberman³⁸ define o conceito de montagem como forma (epistemológica) de conhecimento do mundo ocidental pós-guerra, referindo-se a ambas as guerras mundiais (1914-18 e 1939-45). O pensador francês elenca Bertolt

³⁷ *Ibidem*, p. 9.

³⁸ Didi-Huberman, Georges, *Quand les Images prennent Position*, Paris, Éditions de Minuit, 2009.

Brecht, Georg Simmel, Aby Warburg, Marc Bloch, Franz Kafka, Marcel Proust, Igor Stravinsky e Walter Benjamin como percurssores da montagem associada às artes e à reflexão crítica e filosófica. Cesar Huapaya³⁹ remete as origens da montagem para o pensamento teórico de Sergei Eisenstein durante os anos 30 do século XX onde é definida como um conjunto de “sequências textuais ou cênicas [...] montadas numa sucessão de momentos autônomos.”⁴⁰ Sergei Eisenstein criou diferentes formas de montagem: a métrica (relacionada com a duração dos planos), a rítmica (associada à percepção do filme pelo público), a tonal (relacionada como o efeito do som sobre o público), a harmônica ou atonal (relacionada com a preparação e uso da cor no filme) e a intelectual (relacionada com as perspectivas plurais aplicadas a uma cena). De acordo com Eisenstein:

A força do método [de montagem] reside também no fato de que o espetador é arrastado para o ato criativo no qual sua individualidade não está subordinada à individualidade do autor, mas se manifesta através do processo de fusão com a intenção do autor, exatamente como a individualidade de um grande autor se funde com a individualidade de um grande dramaturgo na criação de uma imagem cênica clássica. Na realidade, todo o espectador, de acordo com sua individualidade, a seu próprio modo, e a partir de sua própria experiência – a partir das entranhas da sua fantasia, a partir da urdidura e trama de suas associações, todas condicionadas pelas premissas de seu caráter, hábitos e condição social, cria uma imagem de acordo com a orientação plástica sugerida pelo autor, levando-o a entender e sentir o tema do autor. É a mesma imagem concebida e criada pelo autor, mas esta imagem, ao mesmo tempo, também é criada pelo próprio espectador.⁴¹

³⁹ Huapays, Cesar, “Montagem e Imagem como Paradigma”, *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, vol. 6, n° 1, jan/abr., 2016, pp. 110-123.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 114.

⁴¹ Eisenstein, Sergei, *A Forma do Filme*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar

A montagem poderá, pois, servir a representação do Holocausto ao constituir-se como representação desviante – uma representação indirecta onde o espectador ou leitor será responsável pela criação de sentido, pela identificação da memória histórica incluída na obra literária e cinematográfica. Ainda no seguimento de Didi-Huberman, a montagem, tal como acontece em Brecht, constitui uma imagem antropológica que permite reflectir de forma livre sobre o Holocausto e que, por isso, permite à literatura e ao cinema pensar o Holocausto apesar do impedimento moral imposto à representação dos acontecimentos históricos. Contrariamente à ideologia anti-representacional imposta ao Holocausto, Didi-Huberman⁴² escreve que a realidade do campo de concentração, pese a sua enormidade moral, carece de um exercício de imaginação que, de resto, permitirá especular e definir o conhecimento que jamais será alcançado – o conhecimento, de facto, da realidade dos campos. Didi-Huberman escreve a favor da superação do espírito da singularidade e do inominável que estruturam o pensamento de autores vários, entre os quais Claude Lanzmann, George Steiner, Theodor W. Adorno, Berel Lang ou Maurice Blanchot: para superar, então, é necessário imaginar, usar a linguagem para definir sem preconceitos a realidade dos campos de concentração.

A representação cinematográfica do Holocausto, contrária às afirmações de Steiner, enfrenta as mesmas dificuldades do que a representação literária. Quando confrontado com a forma mais apropriada de representação do Holocausto, o cinema é forçado a lidar com questões sobre como comunicar e preservar a memória. As reacções cinematográficas têm sido inúmeras: do documentário *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann a Pallières (*Drancy Avenir*, 1997) ou Farocki (*Aufschub*, 2007), a montagem tem servido como

Editor, 2002 *apud* Huapays, Cesar, “Montagem e Imagem como Paradigma”, *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, vol. 6, n° 1, pp. 110-123, jan/abr., 2016.

⁴² Didi-Huberman, Georges, *Imagens Apesar de Tudo* (trad. João Pedro Cachopo e Vanessa Brito), Lisboa, KKYM, 2012.

forma de representação do Holocausto através de transições aleatórias entre imagens ou da utilização (polifônica) de narradores vários. O filme-ensaio⁴³ presta a representação do Holocausto ao ponderar o impensado – e impensável – e ao permitir, através da montagem, a criação de novas imagens. Filmes como *Nuit et Brouillard* (Alain Resnais, 1955) e *Le Chagrin et la Pitié* (Marcel Ophüls, 1969) enfrentam a representação do Holocausto atribuindo uma imagem consolidada de uma realidade considerada impensável ou para além de qualquer forma de pensamento. Laura Rascaroli refere-se a *Dancy Avenir* de Pallières como fonte de novas imagens criadas através do processo de montagem com testemunhos de sobreviventes, intelectuais e romancistas. *Dancy Avenir* apresenta um equilíbrio entre som e imagem que suscitam no espectador uma nova imagem, uma imagem interior – resultante da *imagem dialéctica* de Didi-Huberman – que permite entender, imaginar, representar e, então, superar o Holocausto.

Against those who declare the visual archive of the Shoah either irrelevant or taboo, Didi-Huberman insists on the possibilities for critical engagement with it through dialectical image. In Didi-Huberman's conception, montage aims not to *assimilate* disparate elements into *totality*, but rather much like in Benjamin's famous concept of the image that flashes up where dialectics reaches a "standstill," insists on historical singularities and therefore multiplicity.⁴⁴

A montagem cinematográfica – o recurso à câmara lenta, à fragmentação, à multiplicação de linhas narrativas, às pausas, no fundo, à desorganização programada – questiona a real possibilidade da memória, do testemunho e da re-

⁴³ Cf., Rascaroli, Laura, *How the Essay Film Thinks*, New York, Oxford University Press, 2017.

⁴⁴ Rose, Sven-Erik, "Auschwitz as Hermeneutic Rupture, Differend, and Image" in *Visualizing the Holocaust: Documents, Aesthetic, Memory*, edited by Bathrick, David, Prager, Brad, and Richardson, Michael D., Rochester, New York, Camden House, pp. 114-137 *apud* Rascaroli, Laura, *How the Essay Film Thinks*, New York, Oxford University Press, 2017, p. 53.

apresentação (literal); a montagem apresenta novas estratégias textuais e comunicativas que refazem a transmissão e representação epistemológica do Holocausto. O filme-ensaio, quando combinado com a montagem, problematiza a representação e interpretação do Holocausto, examina e questiona o testemunho visual e convoca o espectador a presenciar e criar a sua própria imagem dos campos de concentração e, desse modo, incluir-se na memória colectiva: a possibilidade do filme-ensaio conjugado com a montagem é a da criação e harmonização de diferentes subjectividades na recepção e interpretação dos campos de concentração. *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) de Jean-Luc Godard oferece uma abordagem histórica e filosófica à questão da memória: através da montagem, o realizador francês oferece um exercício reflexivo – logo, ensaístico – sobre a história do cinema e do século XX, com particular enfoque no genocídio judeu. O trabalho de justaposição e sobreposição de imagens contraditórias – por exemplo, o plano de Elizabeth Taylor e Montgomery Clift em *A Place in the Sun* (1951) a contrastar com o horror dos campos de concentração – oferece novas imagens de pensamento, novas formas de reflexão.

De acordo com André Bazin⁴⁵, a criação literária serve mais a modernidade do que o cinema. No caso particular da montagem aplicada à literatura, os primeiros exemplos surgem nas décadas de 1920 e 1930 com John Dos Passos (*Manhattan Transfer*, 1925), Alfred Döblin (*Alexanderplatz*, 1929) e, mais tarde, com Camilo José Cela (*Colmena*, 1951). A montagem literária, à semelhança daquela cinematográfica, comunica, por via da fragmentação e dissociação, a crise e eventual crise de valores registada durante o século XX – a condição fragmentária da montagem literária reflecte o absurdo contemporâneo e questiona a própria concepção de literatura durante o período referido.

Alexander Kluge, escritor e cineasta alemão cuja obra consiste de forma quase sempre dissimulada numa refle-

⁴⁵ Bazin, André, *What is Cinema?*, Berkeley, Los Angeles and London, University California Press, 1967.

xão sobre o Holocausto e sobre a atitude alemã na construção da memória pós-guerra, usa a montagem como forma de construção e organização do texto literário. Kluge⁴⁶ usa inúmeras fontes escritas e visuais (e.g., fotografias, reportagens, relatórios militares) como forma menos de narração e mais de investigação (arqueológica, como referido por W. G. Sebald no posfácio a *Air Raid*⁴⁷). O uso de diferentes materiais permite a Alexander Kluge reflectir sobre a História recente da Alemanha e, ainda, especular sobre as incidências dessa mesma história de forma a convidar o leitor a participar na interpretação dos factos. O autor alemão recusa a condição dos documentos históricos como portadores da verdade absoluta – ao *montar* diferentes materiais escritos e visuais combinados com especulações históricas, Kluge desafia qualquer autoridade histórica e cria novos contextos hermenêuticos: “Documentation, in Kluge’s understanding, always takes sides and never allows itself to be objective or balanced.”⁴⁸ A condição documental que amiúde persiste após a leitura de Kluge deve-se à intenção do autor em oferecer ao leitor um documento construído ou forjado, em nada devedor à História, num exercício literário e narrativo de expansão e libertação do imaginário autoral e das possibilidades de recepção por parte do leitor e da crítica – no fundo, Kluge recusa, juntamente com Didi-Huberman, a percepção do Holocausto como um acontecimento orgânico, linear e singular.

⁴⁶ Cf., Alexander Kluge, *Learning Processes with Deadly Outcome* (trans. Christopher Pavsek), Durham and London, Duke University Press, 1996; *The Air Raid on Halberstadt on 8 April 1945* (trans. Martin Chalmers), London, New York and Calcutta, Seagull Books, 2014; *The Devil’s Blindspot* (trans. Martin Chalmers and Michael Hulse), New York, New Directions Books, 2007.

⁴⁷ Posfácio incluído na tradução inglesa de *Air Raid* e na edição portuguesa de Sebald, W. G., *Campo Santos* (trad. Telma Costa), Lisboa, Teorema, 2008.

⁴⁸ Rentschler, E. “Remembering not to Forget: A Retrospective Reading of Kluge’s ‘Brutality in Snow’”, *New German Critique*, Special Issue on Alexander Kluge, 48, 1990, pp. 23-41.

[Kluge] wants to enter into the breaches of consciousness, discover contradictions [...] and point out irregularities. In his films – just as in his literature – we find breaks and jumps, where the viewer's imagination can connect, in order to enrich the film [and literature] with his own experience which, in a certain way, themselves become a part of the film [and book]. The interplay, the tension, and the contradictions between the leading associations of the film and those of the spectator should trigger a learning process.⁴⁹

A montagem, tal como concebida por Kluge, favorece o surgimento de novos conceitos e formas de interpretação do Holocausto através do significado autónomo oferecido pela justaposição de imagens e textos antigos para a criação de novos textos e imagens. De igual modo, W. G. Sebald, que reconhece a sua dívida a Kluge, inclui texto e imagem nas suas investigações literárias⁵⁰. Todo o esforço narrativo sebbaldiano acontece no sentido de contrariar o esquecimento agenciado pelo povo alemão em relação ao Holocausto. A montagem de texto e imagem em W. G. Sebald serve como recuperação e/ou constituição da memória colectiva alemã. A recuperação dos documentos esquecidos – que é a recuperação da memória do povo alemão – resiste, tal como em Kluge – à ideia da História como narrativa verdadeira e/ou absoluta. À semelhança de Walter Benjamin, Sebald recorre ao arquivo e à montagem entre texto e imagem para recuperar as narrativas esquecidas e negligenciadas pelo discurso oficial da História – a literatura assume-se, por isso, como escrita particular na história geral ou universal do Holocausto: a montagem, o uso de texto e imagem, permite, em

⁴⁹ Lewandowski, R., *Die Filme Alexander Kluge*, Hildesheim, New York, Olms, 1980 apud Calzoni, Raul, "Witnessing and Visualizing Trauma. Peter Weiss, Alexander Kluge and Claude Lanzmann. Representing the Shoah", *Trauma and Memory*, vol. 3, n.º 1, 2015, pp. 4-12.

⁵⁰ Sebald, W. G., *Austerlitz* (trad. Telma Costa), Lisboa, Teorema, 2004; *Os Anéis de Saturno* (trad. Telma Costa), Lisboa, Teorema, 2006; *Os Emigrantes* (trad. Telma Costa), Lisboa, Teorema, 2005; *História Natural da Destruição* (trad. Telma Costa), Lisboa, Teorema, 2006.

simultâneo, recuperar o discurso histórico do Holocausto e o testemunho perdido ou negligenciado do sobrevivente.

III

As declarações de George Steiner partem do lugar comum onde criação e crítica literária acusam o seu estatuto redudante em privilégio de uma cultura ocidental que se constrói e quer altamente visual – logo, cinematográfica – e científica. No entanto, e tal como foi escrito, literatura e cinema enfrentam desafios idênticos na representação do Holocausto e perante muros ideológicos que continuam a perpetuar a realidade dos campos de concentração como irrepresentáveis. Cabe à crítica presente e futura – Didi-Huberman sendo um dos mais interessantes pioneiros – desafiar a condição única e singular do Holocausto, tal como fizeram Primo Levi e Robert Antelme, sobreviventes dos campos de concentração, e criar formas de representação que serão sempre formas de imaginação. A montagem como processo criativo e híbrido tem permitido a combinação de diferentes elementos textuais e visuais para sugerir uma representação diferenciada do Holocausto pautada pela constituição multilinear da memória colectiva. Como exercício futuro, resta consolidar as linguagens oriundas dos processos de montagem literária e cinematográfica que visem a superação do Holocausto não como acontecimento dogmático, mas como acontecimento cuja memória permanece aberta à imaginação.

Bibliografia

ADAMS, Jenni e Vice, Sue, *Representing Perpetrators in Holocaust Literature and Film*, London, Vallentine Mitchell, 2012.

ADORNO, Theodor W., *Negative Dialectics*, New York, The Seabury Press, 1973.

ADORNO, Theodor W., *Prisms*, Cambridge, MIT Press, 1987.

ANTELME, Robert, *A Espécie Humana* (trad. Clara Alvarez), Lisboa, Ulisseia, 2003.

BANGERT, Axel, Gordon, Robert S. C. e Saxton, Libby, *Holocaust Intersections: Genocide and Visual Culture at the New Millennium*, London, Legenda, 2013.

BANGERT, Axel, *The Nazi Past in Contemporary German Film: Viewing Experiences of Intimacy and Immersion*, Rochester, Camden House, 2014.

BARON, Lawrence, *Projecting the Holocaust into the Present. The Changing Focus of Contemporary Holocaust Cinema*, New York, Rowman & Littlefield, 2005.

BAZIN, André, *What is Cinema?*, Berkeley, Los Angeles and London, University California Press, 1967.

BOSWELL, Matthew, *Holocaust Impiety in Literature, Popular Music and Film*, Basingstoke, Palgrave, 2012.

CALZONI, Raul, "Witnessing and Visualizing Trauma. Peter Weiss, Alexander Kluge and Claude Lanzmann. Representing the Shoah", *Trauma and Memory*, vol. 3, n° 1, pp. 4-12, 2015.

DES PRES, Terrence, "Holocaust Laughter?" in Lang, Berel (ed.), *Writing and the Holocaust*, New York, Holmes and Meier, 1988.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Imagens Apesar de Tudo* (trad. João Pedro Cachopo e Vanessa Brito), Lisboa, KKYM, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Quand les Images prennent Position*, Paris, Éditions de Minuit, 2009.

EISENSTEIN, Sergei, *A Forma do Filme*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2002.

HIRSCH, Joshua, *Afterimage: Film, Trauma, and the Holocaust*, Philadelphia, Temple University Press, 2004.

HUAPAYS, Cesar, "Montagem e Imagem como Paradigma", *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, vol. 6, n° 1, jan/abr., 2016, pp. 110-123.

INSDORF, Annette, *Indelible Shadows: Film and the Holocaust*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

KERNER, Aaron, *Film and the Holocaust. New Perspectives on Dramas, Documentaries, and Experimental Films*, London, Continuum, 2011.

KERTÉSZ, Imre, "Who Owns Auschwitz?", *The Yale Journal of Criticism*, vol. 14, n° 1, 2001, p. 269.

KLUGE, Alexander, *Learning Processes with Deadly Outcome* (trans. Christopher Pavsek), Durham and London, Duke University Press, 1996.

KLUGE, Alexander, *The Air Raid on Halberstadt on 8 April 1945* (trans. Martin Chalmers), London, New York and Calcutta, Seagull Books, 2014.

KLUGE, Alexander, *The Devil's Blindspot* (trans. Martin Chalmers and Michael Hulse), New York, New Directions Books, 2007.

KOBYNSKY, Oleksandr e Bayer, Gerd (eds.), *Holocaust Cinema in the Twenty-First Century: Memory, Images and the Ethics of Representation*, London and New York, Wallflower Press, 2015.

LANG, Berel, *The Holocaust Representation. Art within the Limits of History and Ethics*, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 2000.

LANGER, Lawrence L., *Preempting the Holocaust*, New Haven and London, Yale University Press, 1998.

LANGER, Lawrence L., *The Holocaust and the Literary Imagination*, New Haven, Yale University Press, 1975.

LANGER, Lawrence L., *Using and Abusing the Holocaust*, Bloomington, Indiana University Press, 2006.

LANGER, Lawrence L., *Versions of Survival. Holocaust and the Human Spirit*, Albany, State University of New York Press, 1982.

LEVI, Primo, *Os que Sucumbem e os que se Salvam*, Lisboa, Teorema, 2008.

LEWANDOWSKI, R., *Die Filme Alexander Kluge*, Hildesheim, New York, Olms, 1980.

LIEBMAN, Stuart (ed.), *Claude Lanzmann's Shoah: Key Essays*, New York, Oxford University Press, 2007.

MANDEL, Naomi, "After Auschwitz: Against a Rethoric of the Unspeakable in Holocaust Writing", *Boundary*, vol. 28, n° 2, 2001, pp. 209-210.

MARCUS, Millicent, *After Fellini: National Cinema in the Post-modern Age*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 2002.

MICHALCZYK, John, *Filming the End of Holocaust*, London: Bloomsbury, 2014.

RASCAROLI, Laura, *How the Essay Film Thinks*, New York, Oxford University Press, 2017.

RENTSCHLER, E. "Remembering not to Forget: A Retrospective Reading of Kluge's 'Brutality in Snow', *New German Critique*, Special Issue on Alexander Kluge, vol. 48, 1990, pp. 23-41.

ROSE, Sven-Erik, "Auschwitz as Hermeneutic Rupture, Diferend, and Image" in *Visualizing the Holocaust: Documents, Aesthetic, Memory*, edited by Bathrick, David, Prager, Brad, and Richardson, Michael D., Rochester, New York, Camden House, 2008, pp. 114-137.

ROSEFELD, Alvin, *A Double Dying: Reflections on Holocaust Literature*, Bloomington, Indiana University Press, 1980.

SAXTON, Libby, *Haunted Images: Film, Ethics, Testimony and the Holocaust*, London and New York, Wallflower Press, 2008.

SEBALD, W. G., *Austerlitz* (trad. Telma Costa), Lisboa, Teorema, 2004.

SEBALD, W. G., *História Natural da Destruição* (trad. Telma Costa), Lisboa, Teorema, 2006.

SEBALD, W. G., *Os Anéis de Saturno* (trad. Telma Costa), Lisboa, Teorema, 2006.

SEBALD, W. G., *Os Emigrantes* (trad. Telma Costa), Lisboa, Teorema, 2005.

SELIGMANN-SILVA, Márcio, "Narrar o Trauma – A Questão dos Testemunhos de Catástrofes Históricas", *Psicologia Clínica*, vol. 20, n.º 1, 2008, pp. 65-82.

SEMPRÚN, Jorge, *L'Écriture ou la Vie*, Paris, Gallimard, 1994.

SLOTERDIJK, Peter, *Regras para o Parque Humano*, Coimbra, Angelus Novus 2008.

SLOTERDIJK, Peter, *You Must Change Your Life*, Cambridge, Polity Press, 2014.

SOUSA, Pedro Quintino de, *Poética da Superação*, Faro, Universidade do Algarve, 2016.

STEINER, George, "Entrevista Internacional", *Letras Com Vida*, n.º 3, 2011, pp. 9-18.

STEINER, George, *Linguagem e Silêncio. Ensaios sobre a Literatura, a Linguagem e o Inumano*, Lisboa, Gradiva, 2014.

VAN DER KNAAP, Ewout (ed.), *Uncovering the Holocaust: The International Reception of Night and Fog*, New York, Wallflower Press, 2006.

A Obra Ficcional de Rubem Fonseca e o Cinema¹

PETAR PETROV²

1. Na sua crónica intitulada “Cinema e literatura”, do seu livro *O romance morreu* (2007), Rubem Fonseca disserta sobre as relações entre as duas artes em dois domínios: o das vantagens da escrita literária comparada com a linguagem da sétima arte e o da questão da adaptação de obras do artefacto artístico verbal ao cinema.

No primeiro domínio, o autor chama a atenção para a polissemia da narrativa verbal, aspecto que obriga o leitor a usar a sua imaginação para recriar determinada história e reinventar as suas personagens, o que não acontece com o cinema. Entende também que os filmes antigos, confrontados com outras obras de arte, são datados, ou seja, na sua maioria representam curiosidades históricas, uma vez que a indústria cinematográfica é objecto de consumo que se renova permanentemente. Por seu lado, desde o surgimento da sétima arte, o cinema sempre precisou da palavra escrita, que se concretiza igualmente num roteiro, ferramenta de capital importância para o sucesso de qualquer filme. Por fim, no que diz respeito às vantagens do cinema comparado com a literatura, Rubem Fonseca só vê uma: trata-se de uma expressão artística que, apesar da sua hibridez, se

¹ Comunicação apresentada no XII Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas e publicada em Alonso, Cláudia Pazos *et alii* (ed.), *De Oriente a Ocidente: Estudos da Associação Internacional de Lusitanistas*, Volume IV sobre o Brasil, AIL e Angelus Novus, 2019.

² Universidade do Algarve; Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

aproxima mais do ideal de uma arte completa (cf. pp. 50-52).

Deduz-se do exposto que, para o escritor brasileiro, o artefacto artístico verbal apresenta mais vantagens, ou seja, é visto como uma arte maior quando confrontada com a realização cinematográfica. Isto devido às potencialidades do signo linguístico, relacionadas com a dimensão conotativa da linguagem literária, cuja activação possibilita maior número de interpretações por parte do receptor. Este aspecto surge referido em outras obras de Rubem Fonseca, como acontece nos romances *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* (1988), *O selvagem da ópera* (1994) e *Diário de um fescenino* (2003). Na primeira narrativa, por exemplo, uma personagem da história considera “impossível o cinema criar na mente do espectador uma interacção complexa, profunda e permanente de signos e símbolos, conceitos e emoções como a que a literatura estabelecia com o leitor” (p. 77), chegando a sublinhar a inferioridade do cinema em relação à literatura na seguinte passagem: “O cinema não tem os mesmos recursos metafóricos e polissêmicos da literatura. O cinema é reducionista, simplificador, raso. O cinema não é nada” (p. 56). Por seu lado, o narrador do romance *O selvagem da ópera* compara as duas linguagens artísticas do seguinte modo: “Mais do que uma exploração dos poderes da imagem (...), o cinema permite ao consumidor, como nenhuma outra arte, saciar seu voyeurismo escopofóbico, *ver sem ser visto*” (p. 25). Por fim, para o narrador de *O diário de um fescenino*, o artefacto artístico verbal deixa maior liberdade de reconstrução do representado, enquanto o teatro e o cinema, por exemplo, fornecem imagens “imutáveis, impostas pela sólida evidência física da presença dos atores”; há, por assim dizer, uma “limitação estética da resposta, dessa redução do espectador ao papel de consumidor, enquanto que o leitor é também um produtor” (pp. 15-16).

No entanto, estas atitudes não devem ser entendidas como pressuposto para se defender a ideia da ausência de diálogos possíveis entre a escrita literária de Rubem Fon-

seca e a linguagem filmica. Muito pelo contrário: a leitura mais atenta da ficção fonsequiana permite-nos detectar a presença de determinadas técnicas da sétima arte relacionadas com a chamada narratividade, ou seja, com a possibilidade de organização de uma diegese por um enunciadador. Mais concretamente, os empréstimos cinematográficos na ficção de Rubem Fonseca situam-se a dois níveis: os das chamadas “mostração” e “narração” (Gaudreault e Jost, 1995, pp. 32 ss.), da responsabilidade de um “meganarrador”, “grand-imagier” ou “grand-image maker” filmico, ao qual corresponde o narrador literário.

Assim, no que diz respeito à “mostração”, esta tem a ver com uma pretensa objectividade, característica específica do sistema semiótico do cinema narrativo ou ficcional. No caso da prosa de Rubem Fonseca, a referida objectividade consubstancia-se numa escrita de índole realista e fundamenta-se na estratégia do *showing*, cujos alicerces principais são a narrativização, o distanciamento narrativo e a dramatização do representado.

Relativamente à narrativização, tomem-se como exemplo alguns contos de Rubem Fonseca das colectâneas *Os prisioneiros* (1963), *A coleira do cão* (1965), *Lúcia McCartney* (1967), *Feliz ano novo* (1975) e *O cobrador* (1979), com as suas características de concisão narrativa, reduzido número de personagens e situações e, fundamentalmente, um extraordinário dinamismo sequencial de acção. Assim, uma vez desencadeados, os acontecimentos seguem um ritmo acelerado onde as descrições e as divagações são praticamente inexistentes e tendem a anular-se. Atendendo à estrutura breve que o género do conto tem, deparamo-nos com a predominância de funções cardinais em detrimento de passagens que funcionem como catálises. O dinamismo é atribuído também ao facto de os narradores utilizarem determinado tipo de frases, nomeadamente os períodos curtos e as orações coordenadas. O ritmo veloz das acções advém igualmente da presença de uma narração elíptica e da utilização de verbos que indicam acções concretas, em detrimento de sintagmas verbais que sugiram estaticidade, como acontece

nos contos “Feliz ano novo”, “O cobrador” e “Livro de ocorrências”, entre outros.

Quanto ao distanciamento narrativo, a sua activação circunscreve-se ao tipo de focalizações adoptadas pelos enunciadores de Rubem Fonseca. Recorde-se, a este propósito que, relativamente à focalização no cinema, tal como na narrativa literária, distinguem-se a interna, a externa e a omnisciente. Convém referir que a focalização omnisciente no texto literário é de longe mais fácil de ser concretizada, comparada com a focalização cinematográfica, devido à natureza perceptiva desta, porque regista de modo objectivo a realidade ficcional.

Para imprimir a objectividade semelhante à presente no cinema, a focalização dos narradores da maioria dos contos de Rubem Fonseca oscila entre interna e externa, raramente omnisciente. Destaque-se a focalização externa, uma vez que a sua adopção trai a aparente atitude de imparcialidade assumida pelo narrador pelo facto de não haver descrição de ambientes e caracterização pormenorizada de protagonistas. Neste domínio, as personagens das narrativas breves de Rubem Fonseca são predominantemente planas; tipos por excelência, representam estratos sociais precisos e todos os seus actos e *performance* linguística são perfeitamente justificáveis deste ponto de vista. Trata-se, neste caso, da assimilação de conquistas da linguagem cinematográfica do âmbito da representação *behaviorista*, com abdicação quase completa da intervenção do narrador, e cujo enquadramento é feito mediante uma singular economia narrativa. A este propósito, recordamos as narrativas “Duzentos e vinte e cinco gramas”, “A coleira do cão” e “Relato de ocorrência em que qualquer semelhança não é mera coincidência”.

No que diz respeito à dramatização do representado, asinale-se que nas narrativas verbais existem três dimensões (o passado, o presente e o futuro), enquanto no cinema, pelo seu carácter icónico, o tempo se reduz ao presente. Assim, para aproximar a temporalidade do seu relato à do cinema, Rubem Fonseca opta, nos contos das colectâneas referidas,

por construir extensas cenas dialogadas que presentificam o representado, ou seja, procura a coincidência entre o tempo da história e o tempo do discurso. Quanto a isto, os diálogos são concisos, os intervenientes nas acções não divagam, vão directamente ao assunto nas suas réplicas, o que possibilita uma melhor visualização dos acontecimentos, conferindo-lhes um efeito de realismo e verosimilhança. Tendo por função sublinhar a parte concreta e objectiva dos eventos, os diálogos contribuem para uma melhor comunicação entre o emissor da mensagem e o leitor, fazendo com que o último se ponha no lugar de um participante directo dos acontecimentos, sem qualquer mediação, como acontece, aliás, com o espectador perante o ecrã. É o caso dos seguintes contos: “O conformista incorrigível”, “O agente”, “Os prisioneiros”, “O gravador”, “O encontro e o confronto”, “O caso F.A.”, “Entrevista” e “Intestino grosso”.

2. Relacionada com a “mostração” da sétima arte, a analogia da prosa literária com o cinema ficcional circunscreve-se também à “narração”, quer dizer, à actividade da montagem. Do ponto de vista técnico, a montagem cinematográfica consiste em dispor os planos filmicos numa sequência espaço-temporal, segundo a ordem concebida pelo realizador e concretizada pelo montador. *Grosso modo*, praticam-se dois tipos de montagem: a “invisível”, cujo propósito é ocultar o trabalho do montador, assegurando a continuidade narrativa, e a que se recusa a seguir a estratégia da transparência, apostando na descontinuidade e na ruptura, para produzir determinados efeitos (cf. Aumont *et. al.*, 2011, pp. 53 ss.).

No que diz respeito à ficção de Rubem Fonseca, a montagem “invisível”, também conhecida pelas designações “linear”, ou “analítica”, subjaz à concepção dos enredos da maioria dos seus contos. Neste caso, a lógica dos eventos é conseguida pelo recurso à organização sequencial dos factos pela técnica de encadeamento: as acções sucedem-se numa continuidade semelhante à da vida real. As figuras

cinematográficas utilizadas para garantir a coesão das diégeses têm a ver principalmente com duas modalidades de *raccords*: no eixo e de olhar. Quanto à primeira modalidade, trata-se de mudanças de planos, como o geral, de conjunto, médio, americano, aproximado, grande plano, *close-up* e de pormenor, que exercem um impacto considerável na percepção do representado. Apontam-se como exemplificativas desta estratégia as diferentes escalas de aproximação e distanciamento utilizadas na construção dos enredos dos contos “Zoom”, “Os inocentes” e “Manhã de sol”. Quanto ao *raccord* de olhar, este consiste em enquadrar, num primeiro plano, determinada personagem, para mostrar, no plano seguinte, o que ela vê (cf. Journot, 2009, p. 128). É o que acontece com a focalização interna, em contos como “Onze de maio”, “Desempenho” e “O campeonato”, cuja activação assegura a sutura das acções e reforça a visualização do narrado. A montagem analítica está também presente em alguns romances de Rubem Fonseca, com destaque para *A grande arte* (1983), *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* e *O seminarista* (2010). Nos seus enredos, os episódios são montados seguindo a lógica de causa e efeito, algumas acções são elipticamente justapostas a imprimir um ritmo veloz dos acontecimentos, há extensos diálogos que asseguram a presentificação da diegese.

Outro processo de sintaxe narrativa presente na ficção de Rubem Fonseca evidencia também um manifesto aproveitamento da técnica da linguagem cinematográfica. É o que acontece com a estruturação dos episódios no romance *Agosto* (1990), uma vez que o encadeamento das unidades diegéticas desafia o horizonte de expectativa do leitor, obrigando-o a proceder a uma reordenação dos eventos apresentados. O esforço suplementar exigido no acto de recepção deve-se à composição do enredo, cuja especificidade resulta da intersecção de dois planos narrativos: um centrado no desvendamento de crimes, por parte de um comissário da polícia, e outro que retrata a crise política no mês de Agosto de 1954, com o suicídio do Presidente Getúlio Vargas. Nos dois planos narrativos, o exame da estrutura

das histórias permite constatar que a organização dos seus enunciados nucleares obedece a um princípio de linearidade que se concretiza no agrupamento de situações por capítulos, cuja numeração corresponde aos dias do mês durante o qual têm lugar os acontecimentos. Todavia, a aparente ordem na disposição dos eventos surge violada, principalmente por dois processos: pela justaposição de acções de diferentes personagens em cenas que ocorrem à mesma hora mas em locais distintos e pela confrontação de diversas atitudes e reacções perante uma mesma situação. Trata-se da chamada montagem “alternada”, cujas características principais são a ausência da componente causa-efeito entre as acções e a fragmentação textual, conseguida esta pela ruptura da sequência cronológica, com retardamentos e saltos no tempo. Assim, o leitor é transportado ora de uma delegacia de polícia, com a visão tenebrosa dos presos, para o apartamento do comissário onde se ouve música de ópera; ora de uma reunião de políticos, que discutem a situação no Brasil, para o bordel clandestino frequentado por senadores e deputados; ora do palácio presidencial para uma academia de boxe, reduto de criminosos. A brusca alternância de situações exerce um efeito persuasivo pelo facto de incutir, ao longo da leitura, a sensação de se estar a ver um filme. Isto devido ao predomínio da caracterização indirecta das personagens, com larga exploração de acções e diálogos representativos das suas vivências, o que imprime às histórias uma maior vivacidade, reforçando simultaneamente o efeito do real (cf. Petrov, 2000, pp. 260-261).

Para além das referidas montagens, mais uma se encontra na escrita das narrativas de Rubem Fonseca. Trata-se da montagem “invertida”, pela violação da ordem cronológica, visível, por exemplo, na concepção do enredo do romance *Bufo & Spallanzani* (1985). A sua história central estrutura-se a partir da morte da esposa de um rico industrial carioca, cuja investigação está a cargo de um comissário da polícia, e é mediatizada por um narrador / personagem, escritor de profissão. Do ponto de vista organizativo, o romance é dividido em cinco partes mas somente três

dizem directamente respeito à investigação do assassinato. As outras duas representam histórias encaixadas que, pelo seu teor e estrutura, surgem como narrativas autónomas. Procedendo ao exame da organização da história principal, verifica-se que a sua desconstrução espaço-temporal se deve principalmente aos mencionados encaixes, que ocupam as páginas da segunda e terceira parte do livro. Interrompido o ciclo da história principal, a sua intriga é recuperada na quarta parte do romance, com retorno, em forma de *flash-back*, aos acontecimentos deixados em suspenso na primeira. Composta por três capítulos curtos, a investigação desenvolve-se em simultâneo com a acção descrita na segunda história encaixada, ou seja, está-se, neste caso, perante a chamada montagem alternada. Entretanto, é na última parte do livro que se evidencia melhor a montagem invertida devido à instauração de um verdadeiro caos representativo, o que obriga o leitor a um esforço adicional relacionado com a reorganização do narrado. Recordamos, a este respeito, que o primeiro capítulo é um monólogo num tempo presente; nos três seguintes, e por analepse ou *flash-back* cinematográfico, retomam-se os acontecimentos do fim da segunda narrativa encaixada que finaliza com uma elipse, semelhante ao *flash-forward*, a reconduzir à história principal. Esta desenrola-se ao longo de mais de três capítulos, com eventos que se sucedem num ritmo rápido, sob a forma de cenas alternadas, em diferentes planos espaço-temporais, e focalizadas por narradores internos e externos: temos uma situação mediatizada pelo enunciador no presente; um *flash-back* para retratar eventos relacionados com o crime; *flash-forwards* com regresso ao presente e salto no tempo com a descrição de acções posteriores noutra espaço (cf. Petrov, 2000, pp. 186-187).

3. Outra questão teorizada na referida crónica de Rubem Fonseca prende-se com o processo de adaptação cinematográfica de narrativas literárias. Na perspectiva do escritor brasileiro e com base na sua experiência como roteirista,

“escrever para o cinema é diferente de todas as outras formas de expressão escrita” (p. 49). Isto porque o autor do roteiro deve levar em conta as características hiléticas da sétima arte, com destaque para os elementos visuais e os diálogos, entre outros. Por outro lado, os roteiros precisam de ser reescritos várias vezes, uma vez que na sua elaboração participam também o director e o produtor do filme. Lembra também Rubem Fonseca que, para Lev Kulechov, a arte do cinema é basicamente argumento e montagem, isto é, “as duas figuras mais importantes do filme são o roteirista e o montador” (pp. 49-50). Acrescenta ainda que, relativamente à adaptação, “o mais difícil é fazer um roteiro baseado na obra literária já publicada” (p. 43).

A última consideração tem a ver com a transposição fílmica de obras literárias conhecidas por considerável público leitor, a qual pode ser vista de duas maneiras: como reprodução identificante ou literal de uma intenção textual (o que levanta a questão da fidelidade), ou como recriação, reconfiguração ou reelaboração crítica de determinada fonte literária.

Ora, a adopção do critério de fidelidade acarreta vários problemas porque pode levar à ideia, aliás corrente, de que o valor do objecto literário é deturpado e adulterado quando adaptado. Isto porque continua a persistir a ideia de que a literatura ocupa um lugar superior na hierarquia das artes e, uma vez que precede as adaptações, estas são consideradas como meras cópias de fontes originais. Torna-se evidente que o critério em causa não admite que o texto literário se sujeita a diferentes e possíveis leituras, uma das quais a do próprio realizador. Subestima-se, neste caso, a sensibilidade, o talento e a criatividade de quem adapta, bem como os factores sócio-culturais e conjunturais que condicionam qualquer transposição intersemiótica. Na procura de procedimentos identificantes, de modo mecanicista, os defensores da noção de fidelidade também não reconhecem a natureza hilética da sétima arte, ou seja, as especificidades da linguagem cinematográfica comparadas com as do artefacto artístico verbal. De qualquer modo, o critério não

deve ser liminarmente descartado porque continua a ser utilizado para a avaliação de adaptações, cujas exigências variam em função dos críticos (cf. Stam, 2006, pp. 19-53)

Nas suas considerações na crónica relativamente à adaptação de obras literárias, Rubem Fonseca retoma as reflexões presentes em outros dois dos seus romances, *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* e *O selvagem da ópera*. Na primeira narrativa romanceada, o enunciador é um cineasta que pretende filmar os contos da colectânea *Cavalaria vermelha*, do judeu-soviético Issak Bábel, escrevendo, para o efeito, o roteiro do filme. O que o impressiona mais na arte verbal de Bábel é “a tensão, o equilíbrio entre ironia e lirismo, a elegância da frase, a precisão, a concisão” (p. 37). Curiosamente, são a precisão e a concisão que criam ao cineasta maiores dificuldades em adaptar para a tela as narrativas do livro, contrariando-se assim a ideia de que a transferência dos eventos da *story* não sofre alterações significativas das suas componentes principais. Tome-se como exemplo o núcleo diegético da execução, num golpe de misericórdia, de um cossaco seriamente ferido pelo seu companheiro de armas, cuja descrição ocupa apenas quatro linhas no livro de Babél, o que obriga o narrador a imaginar todos os detalhes visuais para a filmagem do episódio (cf. pp. 15 e 20). Como afirma Rubem Fonseca na sua crónica: “sem a imaginação do roteirista, boas histórias nunca são contadas no cinema” (p. 49). Por outras palavras, sugere-se que o roteirista deve tentar ampliar a noção de fidelidade, entendendo-a como sendo mais flexível, aberta e dinâmica. Neste caso, sobressai a ideia de que as adaptações representam traduções ou transmutações intersemióticas, quer dizer, são interpretações de signos verbais através de signos de sistemas não-verbais. Mais precisamente, o objectivo da adaptação é estabelecer correspondências entre a dimensão conceptual do artefacto artístico verbal e a experiência perceptual própria do cinema. Deste modo, a fidelidade, entendida como processo de adequação do texto literário ao cinema, assenta em alguns princípios, consubstanciados por determinadas operações, com destaque para a adição,

a subtracção, a extensão, a condensação e a deslocação, entre outras (cf. Sánchez Noriega, 2000, pp. 135 ss.).

A adaptação cinematográfica de obras literárias é um aspecto fundamental que preocupa o narrador na concepção do romance *O selvagem da ópera*. Trata-se de um texto biográfico que apresenta a vida do compositor brasileiro Antônio Carlos Gomes, autor de óperas como *O guarani*, *Fosca*, *Salvator Rosa* e *Maria Tudor*, entre outras. Acompanhando a trajectória do protagonista, o enunciador conduz-nos à segunda metade do século XIX para apresentar a chegada do jovem paulista a Itália e a consequente conquista do mundo da ópera de Milão. Para além de ver reconhecida a sua obra, Gomes conhecerá igualmente o amor de várias mulheres, a tragédia familiar, a glória, a riqueza, a miséria económica e a esterilidade criativa.

Do ponto de vista estrutural e expressivo, o rico painel de assuntos é tratado de uma forma pouco convencional. Na sequência de uma tendência experimentalista, o romance apresenta-se construído em forma de texto básico para um filme de longa duração, particularizando-se pela mistura de vários registos característicos da escrita romanesca e da sétima arte. Segundo o narrador, o texto básico para a realização de uma obra cinematográfica deve “ser escrito com abundância de informações, dentro de uma estrutura flexível” (p. 32). Consciente de que a adaptação de obras literárias representa uma tarefa difícil, o sujeito de enunciação procura facilitar o trabalho do futuro roteirista. Para o efeito, fornece, ao longo do enredo, uma série de informações sobre as técnicas a serem levadas em conta na elaboração do argumento. No domínio da “mostração”, por exemplo, merecem referência as considerações relativas à filmagem de cenas, com indicação do modo de exploração de diversos planos, fusões, mudanças de ângulo de visão e movimentos de câmara, como o *zoom* e o *travelling*, entre outros (cf. pp. 25, 26, 49, 61, 89, 88, 147). Quanto à sintaxe narrativa, temos apartes que incidem sobre o tipo de montagens a adoptar, com destaque para a analítica, a paralela e a alternada (cf. pp. 28, 75-76). Para além das

constantes intromissões do narrador dando sugestões relacionadas com estratégias do ponto vista técnico, o estilo do relato evidencia a diluição das fronteiras entre a escrita literária e a linguagem cinematográfica. Veja-se, quanto a isto, a alternância de focalização narrativa, a oscilar entre externa e a múltipla, bem como a utilização de verbos no presente, recursos que convidam o receptor a visualizar melhor o representado. Reforça-se, assim, a ideia de que o leitor está perante um texto híbrido, uma espécie de “cine-romance” ou “livro-câmera”, construído em conformidade com a gramática do cinema.

Bibliografia

AUMONT, Jacques *et. al.*, 2011, *A estética do filme*, trad. Marina Appenzeller, Campinas, Papirus Editora.

FONSECA, Rubem, 1963, *Os prisioneiros*, Rio de Janeiro, Ed. GRD.

FONSECA, Rubem, 1965, *A coleira do cão*, Rio de Janeiro, Ed. GRD.

FONSECA, Rubem, 1969, *Lúcia McCartney*, Rio de Janeiro, Olivé Editor.

FONSECA, Rubem, 1980, *Feliz ano novo*, Lisboa, Contexto (1^a ed. 1975).

FONSECA, Rubem, 1979, *O cobrador*, Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira.

FONSECA, Rubem, 1983, *A grande arte*, Rio de Janeiro, Francisco Alves.

FONSECA, Rubem, 1985, *Bufo & Spallanzani*, Rio de Janeiro, Francisco Alves.

FONSECA, Rubem, 1988, *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*, São Paulo, Companhia das Letras.

FONSECA, Rubem, 1990, *Agosto*, São Paulo, Companhia das Letras.

FONSECA, Rubem, 1994, *O selvagem da ópera*, São Paulo, Companhia das Letras.

FONSECA, Rubem, 2003, *Diário de um fescenino*, São Paulo, Companhia das Letras.

FONSECA, Rubem, 2007, *O romance morreu*, São Paulo, Companhia das Letras.

FONSECA, Rubem, 2010, *O seminarista*, Porto, Sextante Editora.

GAUDRAULT, André, JOST, François, 1995, *El relato cinematográfico*, trad. Núria Pajol, Barcelona, Paidós.

JOURNOT, Marie-Thérèse, 2009, *Vocabulário do cinema*, Lisboa, Edições 70.

PETROV, Petar, 2000, *O realismo na ficção de José Cardoso Pires e de Rubem Fonseca*, Lisboa, Difel.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, 2000, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós.

STAM, Robert, 2006, "Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade", *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n° 51, jul./dez. 2006, pp. 19-53.

“Se fizerem um filme deste romance...”: a influência do Cinema no romance *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, de Mário de Carvalho¹

SARA VITORINO FERNANDEZ²

O romance de Mário de Carvalho, *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, publicado em 1995, é uma reflexão sobre as dimensões do real e da ficção, sobre a intenção final da arte e sobre o poder e os limites da linguagem. Este texto é também, e de forma mais explícita ainda, uma narrativa com marcas expressas de auto-referencialidade, auto-reflexão e auto-consciência próprias do código literário do pós-modernismo, ao qual pertence. Esta narrativa é igualmente um texto de referências e influências literárias e está repleta de alusões a outras artes que não a Literatura. O narrador, aludindo ao cinema, reflecte sobre os limites da palavra escrita em relação ao poder da imagem: “se fizerem um filme deste romance quero-o, nesta passagem, muito expressionista, de estúdio, cheio de efeitos, com muito papel pintado, e habilitado a palavras sagazes dos *Cahiers du Cinéma*, ou de quem quer que os substitua”³. Na verdade, as técnicas cinematográficas referidas que trabalham a imagem e o som parecem influenciar o enunciador a compor os seus cenários e os seus pontos de

¹ O texto segue as normas da antiga ortografia.

² CLEPUL – Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias.

³ Carvalho, Mário de, *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, 3ª edição, Editorial Caminho, Lisboa, 1995, p. 184.

vista: “eu preparava-me agora para descrever melhor o gabinete de Bernardo, e já ensaiava vários ângulos, com movimentos cinematográficos do olhar, a que não faltava um contra-picado, quando alguém, truz, truz!, bateu à porta e me estragou os arranjos”⁴. Se o romance fosse adaptado ao cinema seria uma produção independente, cheia de estratégias e recursos modernos, em que a voz do narrador, muitas vezes inábil, seria compensada pela superioridade, poder e sedução da imagem e do som. As estratégias discursivas que se referem ao campo das artes visuais tornam-se recorrentes ao longo deste romance. Não é tanto a inabilidade do narrador que está em questão, mas sim a vontade de envolver o leitor no jogo da ficção literária e na confusão entre géneros. O papel do leitor é primordial na narrativa de Mário de Carvalho, não só pelo seu poder de leitura e interpretação, mas também porque, por vezes, parece acompanhar o enunciador nas suas deambulações entre a dimensão do real empírico – dimensão essa externa ao texto, embora necessária devido à necessidade de referentes – e a dimensão ficcional. A relação que o narrador do romance estabelece com o seu receptor é privilegiada, estando aquele constantemente preocupado para que o texto se adapte aos gostos deste. No entusiasmo de contar as aventuras e desventuras das personagens, o narrador precipita-se, introduz personagens novas ou interrompe a narração a fim de se demorar em explicações. O tom lúdico domina para tornar o texto mais aprazível e despertar o sentido de humor. A paródia a formas mais tradicionais de romance leva o enunciador a “brincar” com o modo de compor o seu texto e o recurso a técnicas aproveitadas de outras expressões artísticas conduz a uma aproximação e identificação com a realidade do leitor. De modo irónico são denunciadas a seriedade e rigidez das formas literárias canónicas do género “romance” que representam um obstáculo para novas formas de experimentação literária. Uma outra preocupação do narrador é a questão da verosimilhança, facto que o leva a denunciar as duas dimensões que se interligam e que, paradoxalmente,

⁴ Carvalho, obra supra citada, 1995, p. 84.

por momentos, se confrontam: expõe uma dimensão ficcional que, apesar de se referir à própria realidade empírica, cria uma realidade alternativa onde tudo é perfeito, funcionando como uma engrenagem bem oleada, sem falhas nem contratempos:

O Nunes vai já atender, porque os livros não é como na vida, e as pessoas estão sempre em casa quando são precisas, à mão do autor totalitário. Também é assim nos filmes, em que os automobilistas encontram sempre um lugar a jeito para estacionar, mesmo no centro de Lisboa. Imaginem as voltas e o esforço em que eu me veria enrolado se o Nunes não estivesse disponível. Teria de repetir telefonemas, encontrar mais situações, mais ambientes, mais pretextos, mais conversa e enquanto assim ia gastando papel, com ele iria gastando também a paciência do leitor, que participa da natureza dos bens escassos.⁵

A ideia de que a literatura deve retratar fielmente o real é uma questão recorrente que tem ocupado a crítica e o fazer literário. O narrador do romance envolve-se nesta questão, denuncia dimensões de realidade empírica e ficcional e faz com que elas se misturem numa espécie de “terra de fronteira” onde o leitor é uma entidade com estatuto de intérprete. O enunciador confia neste jogo, onde ele próprio, o texto e o leitor estabelecem um equilíbrio pactuado de criação e interpretação. Por sua vez, o texto procura adaptar-se e oferecer ao seu leitor algo que este possa reconhecer imediatamente e que não entre em conflito com os seus referentes.

Sérgio Guimarães de Sousa, na publicação *Relações Intersemióticas entre o Cinema e a Literatura*⁶, dedica metade do seu trabalho ao estudo do contributo que o Cinema tem na composição do texto literário contemporâneo. Segundo

⁵ Carvalho, obra supra citada, 1995, p. 95.

⁶ Sousa, Sérgio Guimarães, *Relações Intersemióticas entre o Cinema e a Literatura. A Adaptação Cinematográfica e a Recepção Literária do Cinema*, Centro de Estudos Humanísticos – Universidade do Minho, Braga, 2001.

Sousa, a presença do Cinema na Literatura traz novas formas de perceber, construir e estruturar a narrativa literária. De acordo com o autor, a utilização de estratégias cinematográficas tem como objectivo a construção de um texto literário mais ligado à realidade e ao imaginário da vida moderna, dos quais o cinema faz parte e é uma referência constante. A influência do cinema na construção do texto literário dá-se a nível temático, modal, formal, de convenções, mecanismos, componentes e marcas de ordem cinematográfica. A pluralidade de pontos de vista, as rupturas temporais, a fragmentação da montagem narrativa, a descontinuidade e simultaneidade da acção são algumas das estratégias de construção utilizadas. Através da “mostração”, como estratégia de construção narrativa, pretende-se uma objectividade máxima e em que o narrador se converte num instrumento de registo imparcial da acção. Nos textos em que a estratégia da mostração é mais evidente, o narrador torna-se numa entidade ausente, reduzindo-se os momentos narrativos e descritivos, privilegiando os diálogos entre as personagens. A nível temático, a influência do Cinema manifesta-se no uso de terminologia técnica de realização fílmica, na descrição de procedimentos técnico-compositivos e na inclusão de termos e conceitos da linguagem própria da técnica da produção fílmica. O texto literário pretende invocar o imaginário colectivo em relação à sétima arte estabelecendo uma cumplicidade com o leitor e identificando subtilmente as personagens com o universo fílmico. Petar Petrov, nos seus recentes trabalhos sobre a influência do Cinema na Literatura, “Literatura e Cinema: a propósito dos contos *Jogos de Azar*, de José Cardoso Pires”⁷ e “A obra ficcional de Rubem Fonseca e o Cine-

⁷ Petrov, Petar, “Literatura e cinema: a propósito dos contos de *Jogos de Azar*, de José Cardoso Pires” in CARREGA, Jorge, FERNANDEZ, Sara Vitorino (org.), *A Europa e os Impérios Coloniais na Literatura e no Cinema*, CIAC – Centro de Investigação em Artes e Comunicação da Universidade do Algarve / CLEPUL (Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias), 2016, pp. 98-106. Disponível em <https://ciac.pt/publicacoes/a-europa-e-os-imperios-coloniais-na-literatura-e-no-cinema/6062>. Link consultado em 20 de Setembro de

ma”⁸, trata das relações de proximidade entre a Literatura e o Cinema e de que formas a Literatura faz uso das técnicas próprias da sétima arte. A objectividade e o distanciamento da entidade narratorial próprios da “mostração” diegética e o uso de práticas narrativas relacionadas com a montagem cinematográfica são algumas das marcas deste tipo de texto literário. O autor faz também corresponder a narração literária a uma “montagem”, sendo que o texto se apresenta como uma contiguidade de sequências narrativas ao longo de um espaço e de um tempo determinados. O uso das técnicas de montagem cinematográfica no texto literário pode ter diversos objectivos a fim de produzir determinados efeitos. Por um lado, pode pretender privilegiar a continuidade narrativa ou, pelo contrário, querer acentuar descontinuidades, rupturas ou suspensões na acção. Relativamente ao olhar do narrador, para expressar proximidade ou distância, o uso de planos cinematográficos e a alternância de pontos de vista ou focalização são estratégias amplamente usadas por estes textos de tipo experimentalista. O que acontece nestes modelos de texto é uma confusão entre as fronteiras entre um texto literário e uma planificação ou um *storyboard* cinematográficos. Petar Petrov refere, relativamente à obra de Rubem Fonseca, mas que pode ser aplicado a qualquer texto que faça uso destas estratégias, que o texto literário se apresenta “construído em forma de texto básico para um filme de longa duração, particularizando-se pela mistura de vários registos característicos da escrita romanesca e da sétima arte”⁹.

O texto de Mário de Carvalho apresenta claras influências do Cinema, seja a nível temático, seja a nível de uso de técnicas cinematográficas como inspiração para as estratégias de construção textual. No entanto, apresenta caracte-

2019.

⁸ Petrov, Petar, “A obra ficcional de Rubem Fonseca e o cinema” in VV. AA., *De Oriente a Ocidente: Estudos da Associação Internacional de Lusitanistas. Volume IV – Estudos da AIL sobre o Brasil*, AIL / Angelus Novus, Lisboa, 2019, pp. 277-292.

⁹ Petrov, obra supra citada, 2019, p. 289.

rísticas próprias que contrariam a noção de “mostração” tal como o termo é referido por Sérgio Guimarães de Sousa e por Petar Petrov no seu artigo de 2016. As ideias da objectividade máxima e da imparcialidade por parte do narrador são totalmente contrariadas pelo enunciador de *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*. Este narrador é radicalmente explícito, interventivo e, até, parcial em relação a certas situações e personagens. São constantes as suas intervenções para reforçar o seu poder como construtor do texto literário:

Um narrador onnisciente tem as suas vantagens. Se o narrador não fosse onnisciente não saberia deste particular [...].¹⁰

Eu sei onde é que Jorge Matos estava. [...] Vivia mesmo ali. [...] Não vinha da praia. Vinha das compras. [...] Depois sentou-se e ficou à nossa disposição para podermos analisá-lo à vontade [...].¹¹

Eu não queria entrar muito em pormenores psicológicos, porque tenho pressa, e prometi não aprofundar em excesso esta figura [...].¹²

Um escritor estilista dedicaria umas boas três páginas a descrevê-la, com gestos, saltos, risinhos, urros e queda de objectos. Eu por aqui me fico. Não quero abusar das oportunidades.¹³

Eu aqui a acompanhá-lo, por dever de ofício, e a medrarem em mim umas tentações de criminalidade literária. [...] Boa ocasião para eu dar cabo da Eduarda [...]. Mas a bondade natural manda aqui outorgar uma benévola moratória. [...] Se eu não a castigar no romance, a vida encarregar-se-á da justiça.¹⁴

¹⁰ Carvalho, obra supra citada, 1995, p. 35.

¹¹ Carvalho, obra supra citada, 1995, p. 45.

¹² Carvalho, obra supra citada, 1995, p. 61.

¹³ Carvalho, obra supra citada, 1995, p. 85.

¹⁴ Carvalho, obra supra citada, 1995, p. 104.

Agora há uma passagem muito rápida em que se contam uns pormenores relevantes que me convém despachar antes de rematar a primeira parte do livro.¹⁵

A segunda parte queria eu começa-la logo de rijo, e em festa. Tinha ensejado para este lugar uma vasta elipse, de proporções conformes aos estilos consabidos da Retórica e da Geometria. Mas, antes, arrebatou-me um escrúpulo cadastral de apontar, em sinopse, o que ocorreu no ínterim, com prejuízo da tal figura de estilo, que fica a dever à perfeição. Teria a vida facilitada se os acontecimentos houvessem evoluído de molde a eu dizer como Camilo “decorreram dez meses sem sucesso digno de menção. . .”, deixando o tempo, entretanto, a trabalhar para o romancista.¹⁶

A “mostração”, como podemos constatar pelos exemplos escolhidos, é de inteira responsabilidade do narrador, que, explicitamente se assume como autor da diegese, como criador e factor determinante para o desenrolar da história.

A tematização do cinema, neste romance de Mário de Carvalho, é feita através de referências à relação entre o Cinema e a Literatura, a realizadores e a obras cinematográficas e à terminologia própria da sétima arte.

Abra-se aqui uma analepse, que é a figura de estilo mais antiga da literatura, vastamente usada pelo bom do Homero, quando não dormia, e não sei mesmo se pelo autor do *Gilgamesh*. Logo verei com mais vagar. Os cineastas – deslembados de Homero ou Camões – estão candidamente convencidos de que foi o cinema que inventou a analepse, a que chamam *flash-back*.¹⁷

As referências a realizadores, ao estatuto do realizador e a filmes levam à discussão das questões da ficcionalidade e verosimilhança. O realizador, como autor, expressa a sua própria visão do mundo, que pode ser uma impressão

¹⁵ Carvalho, obra supra citada, 1995, p. 112.

¹⁶ Carvalho, obra supra citada, 1995, p. 117.

¹⁷ Carvalho, obra supra citada, 1995, pp. 20-21

sensível e pode não corresponder à realidade. O autor do romance refere como exemplo desta “não correspondência” entre a impressão e a realidade o filme de Alain Tanner, *A Cidade Branca*, de 1983, que tem como cenário a cidade de Lisboa.

Creio que a maior parte dos detractores se encontrava então fortemente influenciada por certo cineasta suíço que chamou a Lisboa “cidade branca”, confundindo-a porventura com Évora, ou com Campo Maior. As pessoas comuns têm destas coisas. . . Deixam-se levar pelas declarações de gente prestigiada, mesmo quando a gente prestigiada se deixou iludir por impressões fugidias e sacudidas pela sequência de fusos horários. . . Um autor fatigado resolve dar um título assim a uma fita. Há mais gente a reparar no título que na fita, e a olhar em volta, ninguém.¹⁸

Quanto à verosimilhança, são apontadas situações que quase nunca acontecem na vida real mas que, para economia da diegese, se passam na dimensão ficcional, seja ela textual, seja cinematográfica.

O Nunes já vai atender, porque os livros não é como na vida, e as pessoas estão sempre em casa quando são precisas, à mão do autor totalitário. Também é assim nos filmes, em que os automobilistas encontram sempre um lugar a jeito para estacionar, mesmo no centro de Lisboa.¹⁹

A referência a filmes e a cineastas continua através de situações irónicas, como o caótico jantar no Solar do Macedo, onde dois cinéfilos discutem, entre copos de mau vinho, nomes consagrados da sétima arte.

– E tu outra vez a dar-lhe com o John Ford! Há vinte anos que te venho dizendo, pá. Aquilo são personagens de banda desenhada, sem espessura, pá!

¹⁸ Carvalho, obra supra citada, 1995, p. 16.

¹⁹ Carvalho, obra supra citada, 1995, pp. 94-95

– É teimosia. É irremediável! Este gajo nunca mais se convence. Não percebe nada de cinema, nada!²⁰

Hoje, um dos advogados presentes foi-se erguendo, equilibrou-se bem com uma das mãos sobre a mesa, porque aquele chão estava esquisitamente oscilante, e levantou a outra pedindo silêncio, que lhe foi concedido, após repressão dos dois cinéfilos que, raivosamente, se agrediam com Frank Kapra de um lado e Lubitsch do outro.²¹

A referência ao cinema português é feita com ironia através de um trocadilho irónico com o título de um filme português, de 1993, realizado por Jorge Silva Melo: “‘Coitado do Jorge’, digo eu, com vénia ao realizador do filme portador do mesmo nome”²². Quanto à do cinema nacional, é referido o estado de permanente dependência de subsídios de organismos ou instituições.

Desde há anos que passavam pelo gabinete de Joel, a um ritmo regular, embora não excessivo, os pedidos de subsídios que ele devia atender ou desatender, de acordo com a política da Fundação que dividia o mundo das solicitações em três continentes de tamanho desigual. [...] Por exemplo, uma exposição de colchas bordadas à mão pela Marquesa de Valverde, um curso de *ikebana*, ou uma conferência sobre heráldica & armoria, seriam classificados de “dignificante”; um espectáculo da Cornucópia, um recital de versos de Alexandre O’Neill, ou um filme português em busca de subsídio sofreriam a nota de “interessante mas não prioritário”. Um livro de poesia de um jovem autor seria inexistente.²³

O uso da terminologia cinematográfica relaciona-se com a tentativa da descrição de espaços ou de cenários.

Eu preparava-me agora para descrever melhor o gabinete de Bernardo, e já ensaiava vários ângulos, com

²⁰ Carvalho, obra supra citada, 1995, pp. 124-125

²¹ Carvalho, obra supra citada, 1995, p. 133.

²² Carvalho, obra supra citada, 1995, p. 186

²³ Carvalho, obra supra citada, 1995, p. 23.

movimentos cinematográficos do olhar, a que não faltava um contra-picado, quando alguém truz, truz!, bateu à porta e me estragou os arranjos.²⁴

Estes recursos da escrita aqui não me bastam para oferecer o dramatismo dos passos de Joel Strosse em direcção ao bar chamado A Oficina, depois de se ter chamado Samoa e Katmandu, e que ficava a duzentos metros da Fundação, para os lados do Bairros de S. Miguel. [...] Pois era. Se fizerem um filme deste romance quero-o, nesta passagem, muito expressivista, de estúdio, cheio de efeitos, com muito papel pintado, e habilitado a palavras sagazes dos *Cahiers du Cinéma*, ou de quem quer que os substitua.²⁵

Em termos de estratégias de construção textual, este romance é assaz contaminado por técnicas cinematográficas. O narrador, de formas mais ou menos explícitas, vai deixando ao longo do texto as suas intenções em termos de planificação da acção. Apesar de se assumir como um texto literário de ficção, este romance mostra-se muitas vezes como uma planificação, como se houvesse uma intenção futura de transformar o texto em algo mais visual, usando recursos relacionados com a imagem e com o som.

Os faróis, prateando a folhagem das árvores, excluem o resto do mundo, que fica no escuro. O ambiente é tético. Os ramos parecem enclavinados como os da floresta do filme da Branca de Neve. Dali podiam sair mãos vegetais, nodosas, aduncas, malfazejas. E se não fosse o barulho do motor, talvez se ouvissem uivos agourentos ou uma gargalhada de estalo.²⁶

Isto merecia era perfis estorcidos, dobrando-se à passagem de Joel, focos que o iluminassem e mudassem de cor, de momento a momento, traçando-lhe sombras caprichosas, ora alçando-se pelas paredes, ao lado, ora projectando-se ao comprido, adiante, ora redemoinhando em formas enclavinadas, atrás dele. E

²⁴ Carvalho, obra supra citada, 1995, p. 84.

²⁵ Carvalho, obra supra citada, 1995, pp. 183-184

²⁶ Carvalho, obra supra citada, 1995, p. 104.

uma música soturna, com compassos graves, cortados pelo estridor dum oboé, bruscamente calado. Os passos reboariam, ritmados, como um coração a pulsar, a respiração zuniria numa ventania sincopada, de empastelar microfones, e buzina que apitasse deixaria sempre a impressão extenuada de um langor duma sirene de ambulância, ou, talvez, do sinal dolente de uma escuna entre névoas, esperando, fundeada.²⁷

Também o uso de planos, ângulos e estratégias de montagem delatam a forma como as técnicas cinematográficas são utilizadas na construção do romance. O uso dos ângulos *plongée* e *contre-plongée* aparece como uma forma de descrever a personagem ou de marcar a visão que o narrador tem da personagem. Antes de ter a “epifania” comunista, Joel Strosse vê um livro de Furmanov na sua estante e o objecto encontra-se num plano superior à personagem. Depois vê um livro de Engels, também guardado numa parte alta da estante. Os olhos da personagem têm que se levantar até aos livros, o que manifesta uma superioridade dos textos em relação a Joel²⁸. Se considerarmos que os olhos de Joel são a câmara, estamos em presença de uma perspectiva *contre-plongée*. Por outro lado, o ângulo *plongée* é usado na descrição do assalto que Joel sofre, quando Florentina Palha assiste a tudo desde o terceiro andar do edifício²⁹, ou quando o narrador, solidário com o desamparo da personagem, se instala no canto superior esquerdo da sala de Joel, oferecendo o seu apoio, apesar da sua incapacidade de conforto³⁰. Há também o recurso a planos, por exemplo, o plano fixo, usado numa circunstância em que se presente mostrar a sensaboria da rotina veraneante. Joel, sentado no sofá da casa de férias na Caparica, observa os veraneantes que passam na rua através da janela da sala. A janela funciona como um cenário ou um ecrã de cinema e os olhos

²⁷ Carvalho, obra supra citada, 1995, pp. 183-184.

²⁸ Carvalho, obra supra citada, 1995, p. 32.

²⁹ Carvalho, obra supra citada, 1995, p. 28.

³⁰ Carvalho, obra supra citada, 1995, p. 114.

de Joel como uma câmara fixa a captar ou a projectar a imagem das pessoas a entrar e sair do ecrã.

Pela janela gradeada, via passar os veraneantes que regressavam da praia, dobrados do peso dos guarda-sóis, basto enfadados, num carreiro sem fim. Pareciam zombies, de carnadura flácida, jeito mortiço e olhar vazio.³¹

A expressão de movimento faz-se pelo uso do *travelling*, que aqui é usado para descrever espaços ou situações através do movimento. A entrada da cadeia de Pinheiro da Cruz é um exemplo de estratégia de expressão de movimento, em que o narrador descreve um percurso como se caminhasse por seu próprio pé.

Transposta, mais além, a porta de ferro do muro das guaritas, passado um pátio interior e outra porta de ferro, dando-se mais uns passos e atravessado um gradão, virando-se à direita e atravessado um novo gradão, entrada uma vastíssima nave, subidas umas escadas e percorrida uma galeria protegida por redes, encontra-se a cela em que está preso há dois anos o seu filho Cláudio Ribeiro Neves.³²

É de notar também o uso do *travelling* para descrever o movimento que se faz ao longo da mesa da sala de jantar do Solar do Macedo para chegar até às personagens Jorge Matos e Vitorino Nunes. Através de pedaços de diálogos percorre-se a mesa. A expressão do movimento é feita através do que é dito. Fala-se sequencialmente de cães, de envelhecimento masculino, de doenças, de amores tardios, de faltas de respeito, de envelhecimento feminino, novamente de falta de respeito, de comida, de cinema, de bebida, de acontecimentos engraçados, de doenças, da escrita de um tal Eduardo... até chegar à conversa entre Jorge e Vitorino³³.

³¹ Carvalho, obra supra citada, 1995, pp.42-43.

³² Carvalho, obra supra citada, 1995, p. 34.

³³ Carvalho, obra supra citada, 1995, pp. 124-125.

Já atrás referimos que este romance de Mário de Carvalho é um exercício de montagem que se aproxima de um *storyboard* cinematográfico. A montagem cinematográfica resume-se a uma disposição de forma lógica e coerente de maneira a que se componha uma narrativa e, nesta definição, podemos encontrar um paralelismo com o texto literário. O uso da montagem narrativa, que conta uma história através duma sucessão de fragmentos e que destaca a história de modo a auxiliar a compreensão da diegese, o uso da montagem invertida, que corrompe a linearidade cronológica pelo uso de *flashbacks* ou de *flashfowards*, e da montagem paralela, que sugere acções análogas que são expostas para ressaltar o seu significado. Como exemplo de montagem paralela temos as acções de Joel e de Jorge apresentadas para destacar o desencontro e a irónica proximidade das personagens.

Meteu o nariz em tudo quanto era pastelaria, cervejaria e café, leu o jornal da tarde no Ninho e aí decifrou as palavras cruzadas, na esperança de que Jorge passasse por lá. Nada! Jorge por essa altura sofria, concentrado sobre uma personagem que se interpunha entre dois grupos de guerrilheiros, bradando: “Parem, que razão têm para me matar a mim?”, para apontar, depois o dedo acusador à esquerda e à direita altas: “Que razão têm para se matar assim?” As palavras pareceram-lhe redundantes. Parou, espreguiçou-se, olhou, pensativo, pela janela, para a mata da Caparica.³⁴

Relacionado com o recurso a técnicas de montagem cinematográfica e a adaptação destas à composição de textos literários está o uso de *raccords*. O *raccord* é o elo de ligação entre cenas a fim de transmitir uma ideia de continuidade narrativa. No texto de Mário de Carvalho os *raccords* são constantes e mais do que amenizar os cortes na linearidade da narrativa, vêm destacar esses mesmos cortes devido à intencionalidade do autor em destacar a estratégia

³⁴ Carvalho, obra supra citada, 1995, p. 53.

de construção. Como exemplo, a reunião – que é inicialmente apresentada ao leitor *in media res* – de Joel Strosse com o vogal da administração da Fundação Helmut Tchang Gomes, Rui Vaz Alves, é cortada por um *flashback* que recorda os tempos universitários de Rui Alves, para depois se voltar de novo à reunião e novamente se fazer um *flashback* que remete para o início da reunião, onde é comunicada a Joel a mudança de posto de trabalho³⁵. Todos estes cortes são ligados por fragmentos de discurso directo e indirecto que conferem coerência à cena e que funcionam como *raccords* e onde o narrador chama a atenção do leitor para o momento em que a narração foi interrompida. Ao longo do texto há vários outros exemplos de *raccords* que se propõem manter a coesão diegética seja a nível de tempo, seja a nível de espaço³⁶. Na verdade, a intenção original do *raccord* cinematográfico é esbater os cortes na narrativa, enquanto que, neste texto, os cortes e os elos de ligação entre as cenas são dados a perceber por parte do narrador numa vontade explícita de mostrar as estratégias de construção do texto.

Em conclusão, este texto contraria em grande parte a opinião dos teóricos citados, pois todas referências, todos os recursos e todas as estratégias usados pelo narrador/autor são totalmente explícitos. Apesar de ser um texto literário inserido numa corrente e que pretende afirmar a sua literariedade, é também um texto em contínua comunicação com outras artes. A escolha de uma montagem narrativa, comum à Literatura e ao Cinema mais clássico, com recursos de estratégia compositiva análogos a figuras de estilo literárias, com referências à relação entre a Literatura e o Cinema leva a contemplar este romance de Mário de Carvalho como uma tentativa de fusão entre o texto literário e as artes visuais. O narrador não se apresenta somente como um veículo de “mostração”. Ele assume-se, isso sim, como planificador, como realizador dotado de visão artística, como técnico de montagem e explicitamente “mostra” como constrói a sua obra e como quer que o receptor a veja.

³⁵ Carvalho, obra supra citada, 1995, pp. 18-23.

³⁶ Carvalho, obra supra citada, 1995, pp. 63-64; 81-85; 100-103.

Bibliografia

AMIEL, Vincent, *Estética da Montagem*, Edições Texto e Grafia, Lisboa, 2010.

CARVALHO, Mário de, *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, 3ª edição, Editorial Caminho, Lisboa, 1995.

GARDIES, René (org.), *Compreender o Cinema e as Imagens*, Edições Texto e Grafia, Lisboa, 2015.

MARTIN, Marcel, *A Linguagem Cinematográfica*, Dinalivro, Lisboa, 2005.

NOGUEIRA, Luís, *Manuais de Cinema III. Planificação e Montagem*, Labcom Books, Covilhã, 2010. Disponível em http://www.labcom-ifp.ubi.pt/ficheiros/nogueira-manuais_III_planificacao_e_montagem.pdf. Link consultado em 20 de Setembro de 2019.

OLIVEIRA, Mayara Fior, *Raccords e faux raccords e a construção do discurso na montagem cinematográfica*, Dissertação apresentada à Universidade de São Paulo para obtenção do Grau de Mestre em Meios e Processos Audiovisuais, 2017. Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-2202-2018-171553/pt-br.php>. Link consultado em 20 de Setembro de 2019.

PETROV, Petar, “Literatura e cinema: a propósito dos contos de *Jogos de Azar*, de José Cardoso Pires” in CARREGA, Jorge, FERNANDEZ, Sara Vitorino (org.), *A Europa e os Impérios Coloniais na Literatura e no Cinema*, CIAC – Centro de Investigação em Artes e Comunicação da Universidade do Algarve / CLEPUL – Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, 2016. Disponível em <https://ciac.pt/publicacoes/a-europa-e-os-imperios-coloniais-na-literatura-e-no-cinema/6062>. Link consultado em 20 de Setembro de 2019.

PETROV, Petar, “A obra ficcional de Rubem Fonseca e o cinema” in VV. AA., *De Oriente a Ocidente: Estudos da Associação Internacional de Lusitanistas. Volume IV – Estudos da AIL sobre o Brasil*, AIL / Angelus Novus, Lisboa, 2019.

SOUSA, Sérgio Guimarães, *Relações Intersemióticas entre o Cinema e a Literatura. A Adaptação Cinematográfica e a Recepção Literária do Cinema*, Centro de Estudos Humanísticos – Universidade do Minho, Braga, 2001.

“Diário do amor ausente”: Cartas da Guerra, de 1971 a 2016

SANDRA SOUSA¹

Em 1934, Erwin Panofsky fazia, no seu ensaio “Style and Medium in the Motion Pictures,” o seguinte comentário acerca do cinema:

If all the serious lyrical poets, composers, painters and sculptors were forced by law to stop their activities, a rather small fraction of the general public would become aware of the fact and a still smaller fraction would seriously regret it. If the same thing were to happen with the movies, the social consequences would be catastrophic. (1934: 234)

A realidade, para alguns trágica, é que outras formas de arte, que não a considerada sétima, são para uma vasta parte da população ou inacessíveis ou revestidas de uma aura de importância que as torna desinteressantes ao cidadão comum. Alguns críticos explicam que as razões para tal se devem ao facto de o cinema ter permeado as nossas vidas e ser entendido primeiramente como uma forma de entretenimento (Corrigan, 2012: 2). Outros, por outro lado, defendem que a adaptação de narrativas literárias – uma das artes referidas por Panofsky como *irrelevantes* para a maioria – ao cinema permite não só “o renovar da memória literária” como também a “democratização cultural da herança literária” perpetuando-a “para as novas gerações” (Sobral, 2010: 126) aparentemente não tão inclinadas à

¹ University of Central Florida.

leitura. Sejam quais forem as justificações, o que é um facto é que ao longo das décadas, realizadores têm vindo desde o início século XX a apoderar-se de obras literárias e a transformá-las, com maior ou menor sucesso, em objectos cinematográficos.

Hoje em dia é mais que óbvio, uma vez que dezenas de estudos o afirmam, que um dos principais motivos para tal é a estreita correlação entre literatura e cinema na sua dimensão narrativa. No seu livro de 1996, Brian McFarlane assinalava que “what novels and films most strikingly have in common is the potential and propensity for narrative” (1996: 12). Tal já tinha sido enfatizado em 1957 por George Bluestone quando afirmava que “like the novel, [the film] usually presents a narrative depicting characters in a series of conflicts” (1957: vii). No entanto, o estudo de Bluestone tem como principal foco demonstrar não os pontos de intersecção mas as características que os separam de modo a pertencerem a géneros artísticos diferenciados. De acordo com o autor, as diferenças vêm primeiramente do facto de o romance ser um meio linguístico e o filme essencialmente visual, ao que acrescenta:

The governing conventions of each medium are further conditioned by different origins, different audiences, different modes of production, and different censorship requirements. The reputable novel, generally speaking, has been supported by a small, literate audience, has been produced by an individual writer, and has remained relatively free of rigid censorship. The film, on the other hand, has been supported by a mass audience, produced co-operatively under industrial conditions, and restricted by a self-imposed Production Code. These developments have reinforced rather than vitiated the autonomy of each medium. (1957: viii)

Os elementos “novelísticos,” segundo Bluestone são abandonados em versões filmicas de romances sendo este abandono tão severo que a nova criação pouco se assemelha ao original. Tal se deve ao abandono da linguagem como o

único e principal elemento do filme. Para o realizador, o romance serve apenas como matéria-prima, criando uma estrutura única através do filme (Bluestone, 1957: ix).

Embora o argumento de Bluestone tenha mérito pois a adaptação de textos literários ao cinema acaba inevitavelmente por criar um produto novo e original, sendo mais as diferenças do que as semelhanças, a radicalização argumentativa que o autor parece querer atingir deve ser entendida com alguma precaução. Se não houver semelhança possível, o objectivo de democratização do texto literário pela via cinematográfica perde a razão de ser.

A intenção deste ensaio não se prende, no entanto, em argumentar a favor ou contra críticos como Bluestone ou outros, nem de estabelecer um estudo exaustivo da adaptação de romances ao cinema através das óbvias semelhanças e diferenças que tal transposição sempre acarreta. Pretende-se tentar explorar algumas questões que me parecem relevantes na adaptação do livro de António Lobo Antunes, *D'este viver aqui neste papel descripto. Cartas da guerra* (2005), ao género cinematográfico; adaptação esta elaborada por Ivo M. Ferreira no filme que adopta como título apenas o subtítulo da obra, *Cartas da Guerra* (2016). A primeira indagação prende-se com o facto de não se poder enquadrar *Cartas da guerra* no género literário do romance – aquele que a maioria dos críticos estuda – e da dificuldade de o enquadrar em qualquer outro género narrativo. A segunda ocorre com o facto de no filme apenas em três momentos as cartas serem lidas pela voz masculina a quem corresponde a autoria das cartas, e as restantes pela voz feminina, receptora das mesmas. A terceira encontra-se ligada a certos momentos de *desconexão* narrativa-imagética. Por último, passados onze anos da publicação das *Cartas da guerra* de Lobo Antunes pelas suas filhas, qual é a mensagem pretendida pelo realizador?

Desde praticamente os primeiros momentos em que o cinema foi inventado, os textos literários começaram a ser adaptados a esta nova arte, como é o caso de *La vie et la passion de Jésus-Christ* (1898) pelos irmãos Lumière. Esta

transposição não é, deste modo, nada de novo e tem sido prática contínua ao longo de mais de um século. Aliás, nas primeiras décadas do século XX e, como refere Filomena Antunes Sobral, “a matriz literária [surgiu] como uma espécie de elemento legitimador dos filmes” (2010: 121) ao servir de avenida para o “bom gosto” e de atracção para a classe média. Em Portugal, encontrava-se o mesmo tipo de pensamento durante o período em causa. Alves Costa afirma que, por volta de 1919, a produção de filmes se deve apoiar “na literatura nacional para garantir o êxito comercial dos seus filmes com a popularidade de que gozavam certas obras literárias” (27). Autores como Eça de Queirós e Camilo Castelo Branco estão entre os autores que mais interesse despertavam e cuja adaptação seria aconselhável. De salientar que aqui o caso é quase inverso ao que viria a ser o do futuro: adaptam-se obras literárias que se sabe o público ler e gostar e não com a finalidade de substituir a leitura pela visualização do filme ou, em vez de despertar o interesse para o literário através do cinematográfico.

Mais recentemente esta relação ente literatura portuguesa e o cinema tem-se mostrado verdadeiramente prolífica. A título de exemplo, o *Filme do Desassossego* (2010), baseado na obra do heterónimo de Fernando Pessoa, Bernardo Soares, sai a público sob a direcção de João Botelho. No mesmo ano, Raúl Ruiz realiza *Mistérios de Lisboa* que transporta para a película a obra homónima de Camilo Castelo Branco. O documentário também não se deu por vencido no referido ano, ao trazer à cena pelas mãos de Miguel Gonçalves Mendes, “José e Pilar,” centrado nos últimos anos de vida do prémio Nobel da Literatura. Em 2014, João Botelho transpõe para o cinema o clássico de Eça de Queirós *Os Maias*. São estes exemplos suficientes para mostrar que a adaptação do romance e de autores portugueses à grande tela continua a ser um veículo privilegiado por realizadores tanto como fonte de inspiração como de legitimação cultural.

A obra na qual o filme aqui em questão se baseia – *Cartas da Guerra*, cuja estreia em 2016 é recente – levanta, em pri-

meiro lugar, problemas ao nível do género literário. Sendo que a grande maioria dos textos literários que são adaptados ao cinema se baseiam em romances, *D'este viver aqui neste papel descripto* não oferece, à primeira vista, essa potencialidade narrativa característica das obras de ficção literária. Contudo, e como as próprias filhas de António Lobo Antunes referem no prefácio do livro de sua organização, “qualquer que seja a abordagem, literária, biográfica, documento de guerra, ou história de amor, sabemos que é extraordinária em todos esses aspectos” (2005: 11). *D'este viver aqui neste papel descripto* é certamente tudo isso sendo inegável o seu carácter híbrido, mas poderemos inserir estas cartas no género do romance epistolar?

Cláudia Atanzio Valentim afirma que em Portugal *Novas Cartas Portuguesas* é responsável pela renovação das técnicas narrativas no romance português, nomeadamente o romance por cartas. A crítica aponta autores contemporâneos como Almeida Faria, Luísa Costa Gomes, Inês Pedrosa, Artur Portela, não esquecendo Vergílio Ferreira. Atanzio Valentim verifica ainda que a partir dos anos 70, existe um interesse crescente pela forma epistolar na literatura portuguesa e analisa as razões do uso da carta como recurso ficcional por parte dos autores portugueses. A carta, ao ser usada como veículo ficcional no romance, sofre uma operação estética afectando a estrutura e a significação do mesmo. O romance por cartas torna-se num género híbrido ao usar uma forma concreta de comunicação que dá ao ficcional um aspecto de “verdade.” O leitor sente-se como que mais próximo deste género na medida em que tem a ilusão de se tratar de correspondência autêntica. Frédéric Calas refere-se a este procedimento narrativo como “o paradoxo do epistolar” (2007: 20), uma vez que parte da situação de comunicação das personagens, criando a ilusão de verdade, mas inserindo-se num espaço ficcional, o literário.

Se partirmos destes princípios as *Cartas da Guerra* de António Lobo Antunes não poderão ser consideradas como pertencentes ao género epistolar uma vez que elas são cartas autênticas com um objectivo e um destinatário também

eles autênticos. A intenção do hoje consagrado escritor não era a da criação de um espaço literário-ficcional. No entanto, se atentarmos nas palavras de Marie-Claire Grassi de que –

Ler o epistolar é tentar compreender a articulação entre uma prática de escrita, cujo objetivo é tentar comunicar uma informação, e uma poética, isto é, uma recriação desta prática com uma finalidade estética e literária. Ler o epistolar é também mostrar as questões pragmáticas da situação da escrita, quer se trate de um simples epistológrafo ou de um grande escritor, (ix; *tradução minha*)

– talvez possamos inserir estas cartas enviadas da guerra como pertencentes ao género em causa.

Como refere Maria de Lourdes Soares, “o título do livro remete à literatura mais precisamente a um trecho de uma carta de um dos poetas ligados ao grupo de Fernando Pessoa, Ângelo de Lima (Porto, 1872 – Lisboa, 1921), que viveu muitos anos internado para tratamento psiquiátrico em Hospitais do Porto e de Lisboa” (2006: 34). Além disso, “literatura (...) é um dos mais fortes temas que atravessam as missivas de António Lobo Antunes, tendo a destinatária como interlocutora privilegiada e leitora primeira de excertos de seus escritos, que incluíam também algumas tentativas poéticas” (Soares, 2006: 34). Nas suas cartas vem o surgimento de um escritor às voltas com o seu primeiro romance entre períodos de euforia e de desânimo, mas o fundamental, parece-me, é a beleza estética destas cartas mesmo por vezes quando o descrito é da ordem do trivial, do dia-a-dia. Dada a distância temporal, nestas cartas enviadas da guerra por um jovem médico ao serviço da guerra colonial portuguesa em Angola, o narrador transforma-se ele no processo de leitura num personagem ficcional quando o leitor chega ao fim dos quase trezentos aerogramas enviados à sua esposa e amada Maria José.

Várias foram as críticas ao filme de Ivo M. Ferreira. No jornal português *Público*, a crítica de Vasco Câmara vem ao encontro do processo de leitura anteriormente descrito. É

não só no processo de leitura, mas igualmente no de adaptação ao filme que o narrador/escritor de cartas do livro se transforma no personagem que “ganha [um outro] corpo” distanciando-se do inicial:

Muito cedo António deixa de ser prisioneiro das expectativas “criadas” pelo facto de ser o escritor António Lobo Antunes quando jovem e parte para a sua própria aventura de personagem. Quer ganhar corpo. Figura frágil, inicialmente presença diáfana, vai conquistando progressivamente (o seu) espaço, a consciência política, a dimensão como escritor. Essa é exactamente a aventura de Cartas da Guerra: filme à procura de si próprio, de um corpo que chame seu.

Vasco Câmara afirma ainda que “a meia hora final de Cartas da Guerra pode mesmo ser qualquer coisa de triunfante. É um filme que não só sobrevive a si próprio, como se ergue. É uma personagem que se afirma” (2016: s/p).

Na *Folha de São Paulo*, Sérgio Alpendre comenta que “É belo, decerto, às vezes belo demais. Sentimos que as imagens forcem algum efeito poético, um problema que existe também em outro filme português, igualmente em preto e branco, também passado na colônia africana de outros tempos: “Tabu”, de Miguel Gomes” (2017: s/p). Acrescenta ainda, e em parte concordando com Sérgio Câmara, que “‘Cartas da Guerra’ se desenvolve numa toada quase monótona. Mas seus bons momentos, sobretudo os vinte minutos finais, (. . .), fazem-nos levantar um formoso voo” (2017: s/p). À crítica britânica também não passou despercebido o filme de Ivo Ferreira, concluindo Jonathan Romney, no *Screen Daily*, que “while the film’s intensely aesthetic, non-narrative drift may not be to all tastes, Ferreira has pulled off a substantial contribution not only to Portugal’s cinematic musings on its colonial past (. . .), but to war cinema in general” (2017: s/p).

A história de António Lobo Antunes é conhecida. Em 1971, com 28 anos, é incorporado na função de médico no exército português e enviado para uma das piores zonas da Guerra Colonial, o Leste de Angola. Ao longo de dois

anos, o leitor destas cartas entra no mundo de Lobo Antunes, um jovem homem separado da sua esposa grávida com quem comunica, por vezes, desesperadamente. Os espaços de guerra – Gago Coutinho, Ninda, Chiúme e Marimba – inevitavelmente o transformam pois como o próprio escritor afirma, “É isto que a guerra faz de nós: uns insectos lutando pela própria sobrevivência num frenesim de patas e antenas” (2005: 106); ou ainda, “Às vezes nem eu me lembro de mim próprio. Olho-me ao espelho e é um estranho que vejo. Mas estou na mesma por fora, acho eu. Por dentro é que mudei” (2005: 221).

Como sustenta Maria de Lourdes Soares, “A leitura deste livro provoca ao mesmo tempo comoção e reflexão” (2006: 32). E esta comoção advém do sofrimento, da extrema solidão que quase leva ao enlouquecimento, da angústia, do medo da morte, do apodrecimento, como ele próprio refere em relação à precaridade da sua situação no Chiúme, que lemos nas cartas. A 3 de Agosto de 1971, a título de exemplo, lemos: “Tudo na mesma, isto é, a monotonia, a solidão, a depressão, a saudade” (2005: 258). Ao mesmo tempo, ao leitor é-lhe proporcionado reflectir com o autor sobre a situação política em África durante esse período monstruoso de guerra e com ele amadurecer. É um amadurecimento político e territorial ao sentirmos a terra e seu povo como Lobo Antunes o sentiu:

Com ele [um escultor africano] tenho melhorado os meus conhecimentos de bundo, que se acham agora na fase de refinamento e das frases idiomáticas! Esta África é um continente absolutamente fabuloso, um país maravilhoso e jovem, e começo a admirar a estranha riqueza pânica dos negros. (2005: 111)

Neste processo de leitura, o leitor é também ele, Maria José e as cartas esse veículo que permitiu a sobrevivência de um jovem às atrocidades da guerra. A 13 de Maio de 1971, lê-se o desespero nas linhas da voz de Lobo Antunes por apenas ter recebido uma carta – nenhuma dela – e a angústia desta situação:

Para quem leva toda a semana à espera de correspondência foi uma tremenda desilusão. Nunca pensei receber uma carta só, o que, de resto, não me tinha acontecido até agora, e estou deprimidíssimo com esse facto. É preciso estar numa situação como a minha, isolado e longe, para se compreender bem a importância enorme que tem para nós receber notícias das pessoas de quem gostamos. Vive-se em função do correio, a partir de domingo não se pensa já noutra coisa, e a ansiedade aumenta à medida que a chegada do DO se aproxima. (2005: 158)

Voltando-me agora para a segunda questão aqui em causa, tentarei descortinar o motivo pelo qual apenas em três momentos do filme as cartas serem lidas pela voz masculina a quem corresponde a autoria das cartas, e as restantes pela voz feminina, receptora das mesmas. Interessante verificar que na crítica elaborada por Sérgio Alpendre na *Folha de São Paulo*, o mesmo refira, erroneamente, que “as cartas dele são lidas por uma voz feminina, representando sua mulher, enquanto as dela, menos numerosas, são lidas por um homem, Lobo Antunes” (2017: s/p). Tal poderia simplificar o problema, mas talvez coloque um mais: o da credibilidade dos críticos de cinema. Neste caso, o crítico faz uma afirmação que não corresponde à realidade, ou por não ter lido a fundo as cartas de Lobo Antunes ou por simples preguiça de procurar essa informação, saltando para uma conclusão errada e inculcado esse erro no público que poderá ver o filme depois de ler a crítica ou vice-versa.

Todas as cartas narradas no filme foram escritas por António Lobo Antunes – no filme representado pelo actor Miguel Nunes – e enviadas a Maria José, representada pela actriz Margarida Vila-Nova. O filme inicia-se com a narração de um excerto da segunda carta enviada por Lobo Antunes à sua esposa, a 14 de Janeiro de 1971, “a bordo do Vera Cruz, na véspera da chegada a Luanda” (2005: 18). O excerto é uma declaração de amor do jovem médico na última parte de uma longa carta:

Recordo-me do primeiro dia em que a vi, do seu perfil de Boticelli, recordo-me do ano seguinte na praia, do

seu cabelo preso atrás e da sua risca ao meio, do seu aspecto de retrato de Ingres, recordo-me do seu cabelo cortado e do seu ar de midinette, e amo perdidamente todas as suas encarnações, sem poder escolher entre elas. Amo a sua gravidez, os seus gestos, os seus sorrisos e as suas fúrias. Amo as suas zangas e a solenidade calada e digníssima dos seus amuos. Amo as suas recriminações e os seus beijos. E amo o seu filho, o filho de Vossa Excelência, meu amor. (2005: 20)

Esta primeira narração, pela voz de António, abre o filme ao mesmo tempo que o espectador assiste à movimentação dos soldados a bordo do Vera Cruz, o navio que os levará a Angola. Até aqui, tudo normal, uma vez que ao serem escritas por um homem, seria de esperar ouvir a sua voz na narração das mesmas aquando da adaptação para filme. No entanto, logo de seguida a um grande plano do escritor a bordo do navio – sentado numa cadeira na parte de fora, de olhos fechados a apanhar sol, agarrado a um livro – sobrepõe-se a leitura da mesma carta pela voz de Maria José. Em princípio, a narração de Maria José seria uma violação da convenção narrativa. No entanto, a presença da sua voz narrando as cartas de António faz sentido se se pensar que é ela quem recebe e lê os aerogramas, daí ser a sua voz no acto da leitura a que deva ouvir. Em entrevista a Francisco Valente, o director de *Cartas da Guerra* refere o seguinte:

As cartas e o filme acompanham o jovem alferes-médico a tornar-se num dos maiores escritores de sempre – António Lobo Antunes –, mas a personagem aparentemente ausente, Maria José, a sua mulher e receptora das cartas (aerogramas), esteve sempre muito presente no livro, no argumento e no filme. Essa intangibilidade era uma matéria de trabalho que me interessava e aprendi com ela durante todo o processo. O espaço entre quem escreve uma carta e quem a lê, esse impasse, acaba por criar uma espécie de personagem intermédia (uma nomenclatura de João Brites!). As imagens de Maria José são projecções de António: dos

seus pensamentos, dos seus sonhos, das suas memórias. . . Mas Maria José é, também, uma personagem concreta que tem um corpo, apesar de ser difícil tocá-la, ao aparecer e desaparecer, sem ligação com a câmara. Talvez seja esse espaço que eu mais gostei de descobrir no filme. Filmo-a como se estivesse prestes a desaparecer, como se fosse alguém, que encontrássemos pelos caminhos da memória, criada pelas palavras das cartas. (s/p)

Não só a imagem ou presença de Maria José no filme, mas igualmente a sua voz ao ler a maioria das cartas cria a sua presença como personagem não intermédia, mas principal, uma vez que é ela o motor que leva Lobo Antunes a escrever quase diariamente.

A segunda carta lida pela voz masculina aparece mais ou menos a meio do filme. É uma carta escrita no Chiúme e datada de 1 de Junho de 1971. A narração da mesma por António acontece depois de vermos a imagem de um soldado a fugir nu pela floresta fora, um caso descrito por Lobo Antunes numa das suas cartas. Em seguida, apenas são focadas as árvores e sente-se a brisa que as abana, a mesma brisa que envolve as seguintes palavras do escritor:

Ainda te lembrarás de mim? Deve ser horrível para ti, que vives num mundo agradável e quotidiano, estar casada com uma sombra. . . Tenho a impressão que as minhas cartas devem parecer vir de um universo irreal e gasoso, como as mensagens espíritas dos mortos. Não devo ter espessura, consistência humana, penso. Eu bem queria que me sentisses fisicamente perto de ti, e sofro com esta separação, esta distância, esta irrealidade. . . Talvez o bebé se pareça comigo. . . (2005: 182)

Esta é a carta de um homem que ao fim de seis meses em Angola começa a sentir “dolorosamente” (2005: 182) o afastamento, a dissipar-se na distância que existe entre os dois e a ter uma maior consciência que a sua presença poderá apenas ser como a brisa do vento, como sugere a adaptação deste excerto à imagem do filme.

A imagem seguinte mostra os soldados portugueses em missão de combate na floresta, assunto que Lobo Antunes não se coíbe de referir nas suas cartas, descrevendo os eventuais desfechos trágicos: “Dois meses ainda por aqui, nesta prisão de arame, agora em sobressalto pois fomos prevenidos por rádio da possibilidade iminente de um ataque” (2005: 182). Normalmente estes episódios são referidos como “episódios aborrecidos” que fazem parte “deste quotidiano de guerra, como a má comida e a falta de muita coisa” (2005: 195). As imagens do filme, ajudam, no entanto, a perceber e a tornar “real” esse quotidiano que não foi apenas feito da inércia dentro da “prisão de arame” e do perigo de morte enfrentado no dia-a-dia. Enquanto decorre a cena no mato, um excerto de uma carta de 8 de dezembro é lido por Maria José. A ironia entre a imagem que nos devolve o medo dos soldados perante um ataque do inimigo e as palavras desta carta de Lobo Antunes – já depois de ter voltado de um período de férias em Portugal – é evidente:

É um drama para mim arranjar assunto para falar às pessoas: ando povoado de um silêncio de floresta, absolutamente incomunicável. E o que posso dizer eu às pessoas que interesse às pessoas, para além da minha pequena via-sacra pessoal que só remotamente lhes interessa (...).

É óbvio que eu teria de vir pálido, esquelético, com um osso a atravessar o nariz, sei lá, mas – diferente! Com o aspecto com que as pessoas supõem que Serpa Pinto voltava de África, uma indefinível mistura de caçador de feras e de feiticeiro de tribo. Voltando igual ferias-as, é claro, gravemente não sai imaginação, que é a pior ofensa que se pode fazer a quem quer que seja. Mas eu sou ingénuo – que é uma forma delicada de me chamar estúpido. (2005: 314)

A imagem funciona aqui como o preenchimento dos espaços em branco na carta de Lobo Antunes. Apesar de regressar fisicamente igual, a sua via-sacra, como a de muitos outros, transforma e transfigura por dentro: aquilo que as pessoas não podem ver nas cartas é confrontado com o que

podem ver no filme. O impacto cognitivo e emotivo dos dois meios de comunicação juntos é aqui extremamente forte.

A terceira carta lida pela voz de António no filme é um curto aerograma de 5 de Abril de 1972. A intensidade da solidão, o desespero de viver sem Maria José, a extrema necessidade da sua companhia, é mostrado no aerograma através da letra maiúscula usada na forma escrita: “Tudo visto e pesado, prós e contras, vem, vem já. Estou farto de viver sem ti. Espero apenas que me digas o dia, e que seja o mais próximo possível. Espero-te com todo o amor do mundo” (196). Esta carta, embora não tenha sido a última enviada pelo escritor, encerra o filme. A tensão criada até este momento é evidente, mostrando mais uma missão dos soldados portugueses na mata, atingindo literalmente o ápice quando António chega ao topo de uma elevação e, figurativamente, quando as suas palavras sem perdem na beleza da paisagem africana numa tela a preto e branco, com o pôr-do-sol ao fundo. Esses últimos raios de sol poderão simbolizar a última réstia de esperança nessa vida de guerra segurada por um fio, o da escrita.

A opção do realizador de ter apenas três cartas lidas pela voz masculina no início, meio e fim do filme marcam neste três momentos cruciais do percurso da comissão de António Lobo Antunes em Angola. A primeira, ainda a bordo do Vera Cruz, revela o começo de uma jornada marcada pela distância de casa, da mulher, da família e do ambiente que lhe é familiar; a segunda, marca esse momento de regresso depois de umas férias em Lisboa, em que tudo se torna ainda mais difícil e o isolamento ainda maior; a terceira, a esperança de viver os últimos tempos da sua missão na companhia da mulher e da filha. Por outro lado, a opção de as outras cartas serem lidas por Maria José é uma forma de o espectador sentir a sua presença no filme – marcada também pelos momentos em que aparece fisicamente – como elemento principal que teve uma função essencial na resistência e sobrevivência de Lobo Antunes à destruição provocada pelo ambiente de guerra.

A terceira questão que aqui se pretende abordar tem a ver com momentos a que decidi chamar de *desconexão* narrativa-imagética. Em muitos dos momentos do filme existe uma correspondência entre o que é descrito nas cartas de António e as imagens, ou seja, ao espectador é oferecida uma imagem descritiva que corresponde ao assunto narrado que se lhe sobrepõe. A título de exemplo, refira-se a carta de 30 de Novembro de 1971, em que António refere ter trazido de uma operação na mata uma menina cujos pais faleceram. Na carta, narrada no filme, lemos:

Ontem, trouxe uma miúda da mata. Os pais digamos que partiram para um mundo melhor. É de raça kamessekele, tem cerca de 3/4 anos e chama-se Tchihinga (h aspirado). Fiquei com ela. É muito bonita, segue-me por toda a parte, mas, apavorada, recusa-se a dizer uma palavra. Dei-lhe banho, dei-lhe de comer. . . (. . .) Para já, enquanto eu estiver em Angola fica comigo. Depois, o resto, se verá. Claro que me darás a tua opinião sobre este assunto. Mas para mim é uma companhia. (2005: 308)

No filme, a cena mostra-nos isso mesmo, uma menina africana a descansar no quarto de Lobo Antunes e, em seguida, a segui-lo com um caderno na mão – pormenor adicionado pelo realizador que não é descrito na carta.

Por vezes, acontece também o assunto das cartas serem adaptados ao filme em forma diálogo entre os personagens. No entanto, existem cenas em que à imagem não corresponde o que é narrado dando-se essa desconexão narrativo-imagética. Tal acontece, por exemplo, quando os soldados estão na caserna e recebem o alerta de um ataque. A imagem mostra-nos os mesmos a pegarem em armas, vestirem-se à pressa e tomarem posição junto ao arame farpado que circunda a espécie de quartel em que vivem. A estas cenas são sobrepostas as seguintes palavras de Lobo Antunes numa carta de 1 de Fevereiro de 1971, enviada de Gago Goutinho:

Que feliz eu seria se aí estivesse e quanto não dava para aí estar! Ver ruas, automóveis e, palavra de hon-

ra, gravatas. Estou farto da cor verde: fardas verdes, viaturas verdes, paisagem verde, aviões verdes, camuflados verdes, tudo verde. A água dos autoclismos é verdemente limosa. A urina e ranho são esverdeados; até o vinho é verde. As casernas são verdes também. E as portas e janelas. E o lado de dentro das paredes! Meu amor minha querida eu amo-te tudo e muito. Pensa em mim e em como eu gostaria de aí estar contigo. E ver eléctricos! (2005: 37-38)

Embora nesta situação exista uma desconexão imagem-narração, uma vez que a primeira mostra ao espectador acção e a segunda é apenas uma descrição, a combinação das duas é emocionalmente poderosa, ao mesmo tempo que irónica. Irónica porque sendo o filme a preto e branco, ao espectador resta apenas imaginar esse ambiente verde que circunda e avassala Lobo Antunes; no entanto, este é o mesmo efeito provocado no leitor das cartas. A transposição para filme permite, deste modo, que tanto leitor como espectador tenham espaço para participarem imaginativamente (ou activamente) no processo de leitura e visualização. Por outro lado, ao fazer corresponder a uma descrição narrativa uma imagem repleta de acção, o realizador permite-se criar um objectivo artístico novo, preenchendo as lacunas e os não-ditos das cartas de António Lobo Antunes.

Como exemplo: a cena imediatamente a seguir em que os soldados são informados por rádio de uma emboscada e em que é necessário sair para o mato de jipe em busca dos feridos. Esta cena é usada, uma vez mais, não com um excerto de qualquer das cartas que descrevem este tipo de situações, mas com um dos pensamentos talvez mais fortes de Lobo Antunes em relação à política desenvolvida pelo Estado Novo e à decisão de sacrificar um país numa guerra injusta e sem nexo:

Começo a compreender que não se pode viver sem uma consciência política da vida: a minha estadia aqui tem-me aberto os olhos para muita coisa que se não pode dizer por carta. Isto é terrível – e trágico. Todos os dias me comovo e indigno com o que vejo

e com o que sei e estou sinceramente disposto a sacrificar a minha comodidade – e algo mais, se for necessário – pelo que considero e justo. O meu instinto conservador e comodista tem evoluído muito, e o ponteiro desloca-se, dia-a-dia, para a esquerda: não posso continuar a viver como o tenho feito até aqui. (2005: 161)

Estas palavras enviadas já de Ninda, a 15 de Maio de 1971, têm um impacto ainda mais relevante quando se assiste ao regresso do jipe que tinha ido em ajuda dos soldados emboscados e o capitão passa para os braços de Lobo Antunes um soldado possivelmente morto ou muito perto da morte. A visualização destas cenas horríficas do flagelo da guerra, que na leitura das cartas poderá passar despercebida, é chocante para o espectador: impossível ficar-se neutro e não passar por esse mesmo processo transformativo levado a cabo pelo futuro escritor. Como o próprio refere várias vezes e desde o início: “começo eu a compreender: não voltarei a ser a pessoa que fui, nunca mais” (2005: 37).

As mesmas palavras poderão ser ditas depois de se ver *Cartas da Guerra* de Ivo M. Ferreira. O realizador adapta e transforma este “diário do amor ausente” – como lhe chamou a certo momento num dos aerogramas António Lobo Antunes – num filme violentamente poético cuja intenção foi “Ous[ar] (...) tocar numa História recente de Portugal, da qual ninguém gosta de falar” (Entrevista, s/p). Cartas e filme no seu conjunto funcionam como uma “arma” de resistência contra o esquecimento de uma longa Guerra Colonial, classificada por Lobo Antunes como o “absurdo desta aventura” (2005: 255), alertando para a necessidade de qualquer acto criativo como possibilidade de criação de um mundo mais humano e igualitário. No caso de António Lobo Antunes foi a escrita, tanto a das cartas como a de um romance que o salvou do “cancro” (2005: 255) criado pela guerra: “É uma maneira de fugir à minha própria morte, ou de a embrulhar em papel celofane” (2005: 223). Para Ivo M. Ferreira, possivelmente a criação do filme. Para o resto da humanidade, resta saber.

Bibliografia

ALPENDRE, Sérgio, “Às vezes belo demais, ‘Cartas da Guerra’ força algum efeito poético”, *Folha de São Paulo*, 13 de Julho de 2017. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/07/1900650-as-vezes-belo-demaais-cartas-da-guerra-forca-a-lgum-efeito-poetico.shtml>, consultado no dia 20 de Agosto de 2017, pelas 14h30.

ANTUNES, António Lobo, *D’este viver aqui neste papel descripto. Cartas da Guerra*, Org. Maria José Lobo Antunes e Joana Lobo Antunes, Lisboa, Dom Quixote, 2005.

BLUESTONE, George, *Novels into Film. The Metamorphosis of Fiction into Cinema*, Berkeley, University of California Press, 1957.

CALAS, Frédéric, *Le roman épistolaire*, Paris, Armand Collin, 2007.

CÂMARA, Sérgio, “*Cartas da Guerra*: um filme que se ergue”, *Público*, 24 de Agosto de 2016. Disponível em <https://www.publco.pt/2016/08/24/culturaipsilon/noticia/nao-e-voz-off-e-voz-in-a-procura-de-um-lugar-out-1742132>, consultado no dia 20 de Agosto de 2017, pelas 15h00.

CORRIGAN, Timothy, *A Short Guide to Writing about Film*, 8th ed, Boston, Pearson, 2012.

FERREIRA, Ivo M., *Cartas da Guerra*, Lisboa, Alambique, 2016. DVD. 105 min.

GRASSI, Marie-Claire, *Lire l’épistolaire*, Paris, Armand Collin, 2005.

McFARLANE, Brian, *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford, Clarendon Press, 1996.

PANOFSKY, Erwin. “Style and Medium in the Motion Pictures”, *Film Theory and Criticism*, 4th ed, Ed. Gerald Mast et al, New York, Oxford University Press, 1992, pp. 233-248.

ROMNEY, Jonathan, ‘Letters From War’: Berlin Review, *Screen-Daily*, 14 de Fevereiro de 2016. Disponível em <https://www.screen-daily.com/reviews/letters-from-war-berlin-review/5100401.article>, consultado no dia 20 de Agosto de 2017, pelas 14h00.

SOARES, Maria de Lourdes, “Até ao fim do mundo. *D’este viver aqui neste papel descripto* de António Lobo Antunes”, *Soeiras*, nº 12, 2006, pp. 32-37.

SOBRAL, Filomena Antunes. “Diálogos entre literatura e cinema: Adaptação cinematográfica de narrativas queirobianas”,

Porto, Cineclube de Avanca, 2010, pp. 121-127. Disponível em <http://repositorio.ucp.pt/handle/10400.14/4354>, consultado no dia 21 de Agosto de 2017, pelas 10h00.

VALENTE, Francisco, “Entrevista com o realizador.” Disponível em http://img.rtp.pt/icm/antena1/docs/80/8065e3511832d8964c935b776d8c5941_d139a9aa89c1d5681ccb6c38541abf01.pdf, consultado no dia 22 de Agosto de 2017, pelas 7h00.

VALENTIM, Cláudia Atanazio, *O romance epistolar na literatura portuguesa da segunda metade do século XX*, Tese de doutoramento apresentada à Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.



Esta publicação foi financiada por Fundos Nacionais
através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia,
I.P., no âmbito do Projecto UIDB/00077/2020

O presente volume reúne estudos de nove docentes universitários e investigadores que responderam ao desafio para participar no projeto intitulado *Literatura e Cinema: Diálogos Possíveis*. A conceção desta iniciativa partiu do princípio que, na contemporaneidade, se verificam o surgimento e a proliferação de novas práticas estéticas que revelam inter-relações entre diversos géneros artísticos. É o caso dos textos fílmicos e literários que, desde o surgimento do cinema, se relacionam pela intersecção criativa de formas e conteúdos. No que diz respeito às Literaturas de Língua Portuguesa, por exemplo, constata-se que a modalidade narrativa de alguns escritores partilha matérias de expressão comum com a sétima arte. Por outro lado, a adaptação de alguns contos e romances de autores portugueses e brasileiros ao cinema evidencia traduções ou transmutações inter-semióticas relativamente aos textos literários originais.