

PALAVRAS PRÉVIAS

Este livro resulta da investigação levada a cabo durante vários anos (tanto em Portugal, como nos Estados Unidos e em Moçambique) acerca das relações entre a literatura e o cinema, numa perspectiva comparatista de fundamento narratológico, que culminou na elaboração de uma tese de doutoramento em Estudos Portugueses (Teoria da Literatura).

É essencialmente o conteúdo dessa investigação, tal como foi apresentado em finais de 2001 e defendido em Setembro de 2002, que aqui se publica, com as necessárias e posteriores correcções, reduções, actualizações que esta nova circunstância (editorial), bem como a passagem de dois anos obviamente implicaram.

O âmbito das relações entre a literatura e o cinema não é novo (surgiu na Europa e nos Estados Unidos, de modo explícito e organizado, nos anos 50 do século XX), mas só recentemente tem merecido, em Portugal, uma atenção mais consciente e sistemática. Contrariamente à opinião de quem julgava tratar-se de uma abordagem meramente “iniciática” aos estudos cinematográficos, essencialmente proveniente de pessoas de formação literária, tem revelado, tanto nos EUA, como em França, Espanha, Inglaterra e Itália, um vigor e uma fecundidade que perduram, quer no universo dos estudos comparados cujo ponto de origem é a literatura, quer nos estudos de teóricos e críticos de cinema, cineastas e guionistas. Um dos exemplos mais recentes é o do livro de Ginette Vincendeau, *Film/Literature/Heritage*, de 2001, que recolhe uma série de artigos publicados na famosa revista britânica *Sight and Sound* desde 1990, os quais, como a autora sublinha, são assinados por pessoas do jornalismo cinematográfico, dos estudos fílmicos, ou que são guionistas de profissão.

A atractividade deste campo de análise nasce certamente, em boa parte, da sedução dos estudos interartes e da consciência do valor da abordagem comparatista, que favorece, tanto por analogia quanto por dissemelhança, o conhecimento dos objectos estéticos analisados. Mas, na nossa opinião, o ponto mais fecundo desta abordagem reside naquele poderoso ponto de encontro entre a literatura e o cinema que consiste no potencial narrativo de ambos os meios de expressão. Se para alguns esta consideração poderá parecer óbvia – o que não signi-

fica, em todo o caso, que as suas causas e consequências não assumam uma complexidade merecedora de toda a atenção – para outros reveste-se de certa problematicidade. Tal facto resulta, habitualmente, de uma redução do conceito de narrativa cinematográfica à estética do chamado “cinema narrativo” (que dominou sobretudo nos anos 50 do século XX), ou de uma concepção do cinema que, na linha de uma interpretação simplista de cariz deleuziano (e de determinado “cinema de arte”, descendente longínquo da *nouvelle vague*), se sente desconfortável com a definição da obra fílmica como objecto narrativo, passível de uma análise que faça uso de categorias assumidamente narratológicas, por identificar narração com linearidade cronológica. Deste modo, uma época como a nossa, culturalmente mais predisposta à valorização da força e do fascínio do caos, do que à aceitação simples de uma possível ordem a ele subjacente, que a narrativa revele, julga defender a “essência” cinematográfica libertando-a do “constrangimento” narrativo – como se a narratividade da imagem em movimento pudesse ser uma mera via “opcional”, uma estratégia discursiva artificial (e, eventualmente, mais pobre), em vez de uma evidência expressiva, inerente ao processo de captação da transformação visível.

Sem qualquer pretensão de dar uma resposta exaustiva e conclusiva a esta alternativa teórica, o presente estudo pretende, porém, enunciar, explicitar, demonstrar e – porque não dizê-lo? – contribuir para levar os seus leitores a constatar a pertinência da franca assunção da dimensão intrinsecamente narrativa do cinema e da intimidade de laços (de profundas implicações expressivas, estéticas, estruturais, significativas e existenciais) que esse nível de profundidade estabelece com a experiência da produção e da recepção literárias. A recusa dessa narratividade pode, inclusivamente, fragilizar a força expressiva do cinema até ao ponto de subverter, abstractizando, a sua vocação mais extraordinária – a de “dar carne” à experiência humana da temporalidade, na sua forma sintética: a visibilidade do acontecimento, que o romance e o conto também tanto desejam e que, efectivamente, a seu modo, podem proporcionar.

Não está em causa, portanto, uma aproximação que procure “identificar” (no sentido de tornar “idêntico”, ou “homologar”, esbaltando diferenças) dois meios de expressão artística que de tantos modos se distanciam, revelando naturezas claramente distintas. O que

se procura, pelo contrário, é aprofundar aquela dimensão profunda que aos dois preside (a narratividade) e que é a causa última de uma relação umbilical e permanente (que o vastíssimo e recorrente fenómeno da adaptação cinematográfica tão bem evidencia), que se tem revelado fonte de novidade, de encantamento e de maior conhecimento efectivo, tanto de géneros literários tão ricos, vivos e variados como o romance, a novela e o conto, como desse objecto complexo e sedutor a que chamamos filme. Em todos eles toma corpo – diferentemente do que acontece com outras artes como a pintura, a escultura, a arquitectura, a música, etc. – o fascinante acontecimento da transformação em acção.

Na Introdução que se segue serão enunciadas as ideias-base do presente trabalho, bem como o método e os principais conceitos operativos utilizados, e ainda a sequência lógica e argumentativa de todo o livro, de modo a tornar mais clara a sua estrutura global. Ao leitor mais familiarizado com o aparato teórico desta problemática sugerimos que, para além desta abordagem global introdutória, preste particular atenção ao capítulo III sobre a Adaptação (que procura denunciar alguns “vícios” na abordagem das obras fílmicas que se basearam em romances ou novelas, fazendo ressaltar aqueles aspectos considerados mais pertinentes, bem como tratar a inescapável e sempre polémica questão da “fidelidade”), antes de passar à análise da novela e dos três filmes estudados, na segunda parte do livro. Os dois primeiros capítulos teóricos (dentro dos Fundamentos Narratológicos), de teor mais expositivo e explicativo, serão de maior utilidade para quem deseje sobretudo “arrumar ideias” ou ver decompostos os elementos fundamentais da abordagem narratológica e da sua vertente comparativa no campo das relações entre a literatura e o cinema. Nas Conclusões finais sintetizam-se, de modo crítico e suportado por toda a explanação anterior, os aspectos decisivos da(s) tese(s) que este estudo defende.

Conscientes de que se trata tão-só de um (possível) ponto de partida para uma investigação que é rica de perspectivas, diversidade de abordagens e complexidade de conceitos e noções, esperamos poder, de qualquer modo, contribuir para estimular a reflexão e, sobretudo, a fruição desses dois belíssimos modos de representação do real que são a literatura e o cinema.

Resta-me agradecer a todos aqueles que, directa ou indirectamente, colaboraram na realização deste trabalho. Desde já, à Fundação

para a Ciência e Tecnologia e à Fundação Calouste Gulbenkian, pela possibilidade de publicação concedida; ao meu orientador, o Professor Vítor Manuel de Aguiar e Silva – pelo valor inestimável do seu apoio e das suas sugestões críticas, e por ter acedido a fazer o Prefácio desta publicação, que tanto me honra e gratifica; ao co-orientador desta tese, o Professor Carlos Reis, e a todos os outros especialistas destas “matérias” que sempre se prontificaram a aclarar caminhos possíveis, de entre os quais é mais do que justo destacar o Professor Paulo Filipe Monteiro; à Cinemateca Portuguesa (particularmente aos funcionários da biblioteca e do arquivo fotográfico, sempre solícitos e disponíveis, tal como aconteceu no Arquivo Nacional de Imagens em Movimento), à Cinedoc, e ao pianista Nicholas McNair (que esclareceu questões ligadas ao restauro da partitura do filme de Georges Pallu), bem como ao produtor de cinema Henrique Espírito Santo (a quem devo o acesso ao guião do filme de Oliveira); e, por último, ao cineasta Manoel de Oliveira, pela entrevista concedida na Quinta das Lágrimas, aquando dos Encontros de Cinema organizados na Universidade de Coimbra pelo Professor Abílio Hernández Cardoso.

Finalmente, a todos aqueles que, directa ou indirectamente, foram constante apoio e sustento ao longo da aventura deste caminho: o meu marido, a minha família, os muitos amigos e os grandes professores que tenho tido ao longo da vida. Todos eles foram decisivos na prossecução deste trabalho e no permanente e renovado gosto em avançar, em reformular, na procura de uma meta cujos contornos se foram sempre redefinindo, à medida que a surpresa e a novidade do encontro, que o olhar e o estudo proporcionam, revelavam a beleza e a positividade da tarefa.

INTRODUÇÃO

1. Remonta aos primórdios da reflexão teórica acerca da literatura a necessidade de estabelecer relações entre a arte poética e os outros tipos de expressão artística (como a música, a pintura e outras artes plásticas), tanto por um desejo de aprofundar a definição das respectivas naturezas, quanto por mero reflexo (e reflexão) diante do permanente fenómeno de intercâmbio que as diversas formas de arte sempre têm evidenciado. Se, por exemplo, determinados objectos literários como a poesia efrástica, o emblema, a poesia parnasiana, os caligramas de Apollinaire e outras produções posteriores, futuristas e modernistas, pretenderam uma aproximação entre a literatura e a pintura, já outro tipo de composições como determinada poesia da Antiga Grécia, da época trovadoresca, muitos géneros líricos do Renascimento e do Barroco e mesmo inumeráveis obras posteriores, particularmente nos períodos do Romantismo, do Simbolismo e do Modernismo – que têm arrastado a sua influência até aos dias de hoje, nas múltiplas formas da sua evolução moderna e pós-moderna –, têm evidenciado a familiaridade entre a literatura e a música, num constante jogo de influências mútuas, reveladoras da natureza universal da arte e da interpenetração das suas formas em todos os campos da expressão humana.

No final do século XIX nasce aquela que será chamada a **sétima arte**. Absorvendo a tradição do espectáculo (nomeadamente do tipo "lanterna mágica") e a sua correspondente técnica da oralidade, o cinema primitivo espelhava o forte desejo de veicular o sonho e a fantasia, como Méliès, mais do que nenhum outro, tão bem (e tão peculiarmente) soube compreender e exprimir. Mas é inegável notar que, a par do seu teor eminentemente plástico e teatral, o cinema revelou, desde o seu início, o irreprimível impulso de contar histórias, ainda que se possa admitir não ter sido essa a principal força motriz (pelo menos ao nível consciente) que moveu os seus pioneiros.

Se pode ser discutível até que ponto é que a narratividade implícita em filmes de charneira como *Arrivée d'un train dans la gare de Ciotat* ou *L'arroseur arrosé*, ambos de Louis Lumière, manifesta a (mais ou menos vaga) consciência narrativa e a intenção do seu autor, ou é sobretudo a consequência inevitável do trabalho interpretativo de recepção por parte do público, não deixa de ser evidente, pelo menos,

que o desenvolvimento das suas linhas de força, enquanto fenómeno artístico, passou pela exploração das potencialidades narrativas que o cinema instaurou. Estas, contidas em embrião nos filmes pioneiros, onde os acontecimentos são meramente postos em cena e registados por uma câmara fixa, assumem personalidade própria com o advento da verdadeira técnica narrativa cinematográfica que a mobilidade da câmara (e a conseqüente mudança de plano) permitiu e que a introdução e desenvolvimento da montagem levou a pleno fôlego.

Alguns teóricos são da opinião que a via narrativa foi a que mais facilmente serviu o poder que rapidamente tomou corpo na indústria cinematográfica e daí a sua rápida predominância. Concordamos que a aposta num cinema de «*story telling*» tenha sucumbido, frequentemente (com particular incidência nos EUA), ao atractivo do lucro e de uma eventual tomada de posição ideológica que pode ter sido responsável pelo cancelamento – ou enfraquecimento – de outras vias "independentes", que explorassem o universo, ainda tão-só vislumbrado, do chamado «*artworld*» do cinema, o qual não apenas se distingue mas intencionalmente se opõe às regras do «*show business*». Julgamos, porém, que a potencialidade narrativa do cinema não é mero factor do qual este não tenha sabido escapar, mas antes revela a dimensão profunda que preside a uma forma de expressão artística estreitamente dependente do fluxo temporal enquanto sequência causal de acontecimentos e que se configura como estrutura textual, no sentido mais amplo que o termo adquire, isto é, enquanto entidade semiótica, conjunto organizado de elementos que se articulam e interagem segundo as normas de um determinado policódigo, de um específico sistema sógnico.

Paul Ricoeur sublinha o carácter narrativo (ou pré-narrativo) da experiência temporal enquanto dimensão da acção humana, afirmando ser este o factor que assegura a compreensibilidade do fenómeno literário. O filósofo francês afirma, portanto, o aspecto da narratividade no modo como as acções humanas se configuram, sublinhando a relação intrínseca que a **narratividade** e a **temporalidade** manifestam, nos seus diversos elementos constituintes, como sejam: ordem, sequência, transformação, duração.

2. É numa linha decorrente desta perspectiva que tomamos o conceito de **narrativa**, ou seja, enquanto **estrutura que organiza a**

experiência humana da temporalidade, não podendo, portanto, ser reduzida a um acto essencialmente linguístico nem de natureza “acessória”. Pelo contrário, ela manifesta a percepção do fluxo temporal como fenómeno de transformação permanente, através do registo sucessivo de acontecimentos.

Quanto a nós, esta é uma das razões, se não a principal, que tem levado o cinema, desde o seu início, a olhar a literatura com um interesse particularíssimo, encontrando nela a capacidade de exprimir o mesmo fenómeno que a câmara, no seu processo de fixação de imagens em movimento, não pode deixar de captar: o fluir de uma temporalidade que se organiza num processo pleno de significado – significado esse que alguns, como Branigan¹, consideram provir da «estratégia» adoptada para organizar o caos da existência, e que outros, na linha de Ricoeur, admitem evidenciar uma ordem implícita na realidade, tornada visível na materialização da estrutura narrativa. Quer numa, quer noutra perspectiva, a narratividade é assumida como dimensão estrutural e modal e como lugar (epistemológico) da emergência de sentidos, manifestação textual de uma determinada apreensão da realidade, portanto forma particular de conhecimento (tal como a etimologia da sua raiz sânscrita *gnâ* evidencia).

De facto, o impulso narrativo, seja ele origem ou resultado do acto artístico, nasceu com a humanidade e, sofrendo alterações expressivas da mais variada ordem, permanece como dado fundamental do viver humano. Como lembram Sara Cortellazzo e Dario Tomasi, a narração é uma grande metáfora da vida, «da difícil luta que cada dia travamos, entre mil obstáculos e adversidades, para obtermos aquilo que desejamos»². Ora o acto narrativo, seja qual for a sua estrutura, é, por excelência, um acto temporal. Muito tem sido dito e certamente muito haverá ainda para descobrir acerca da natureza temporal da arte narrativa, tarefa em grande parte desempenhada pela narratologia,

¹ São estas as suas palavras: «Hoje, a narrativa é cada vez mais vista como uma estratégia distintiva para organizar um significado acerca do mundo, para dar sentido e significação». Branigan, 1992: xi-xii. Aproveitamos para referir que todas as **traduções**, como esta, de citações de obras lidas na língua original, são da nossa inteira responsabilidade.

² Cortellazzo; Tomasi, 1998:17.

que, sem negar a sua filiação estruturalista, está hoje emancipada ao ponto de saber estabelecer as mais variadas ligações com um universo multidisciplinar e multicultural que vai desde a literatura de ficção ao relato jornalístico e à crónica, passando por diversas manifestações do espírito humano como o mito, a iconografia, o teatro, o cinema, atravessando todos os domínios do quotidiano e sendo reflectido no trabalho de historiadores, psicólogos, linguistas, educadores, jornalistas, advogados, etc.

Não queremos cair na tentação, por vezes verificada no universo narratológico, de pretender "colonizar" todo e qualquer âmbito da realidade humana como dependente de regras que de algum modo se possam considerar narrativas. Mas é-nos impossível não denunciar o facto de tantas vezes se empregar a palavra ("narrativa") num contexto extremamente redutor, que circunscreve a literatura e, por consequência posterior, o cinema, à estética de um específico momento histórico, no qual se desenvolveu, e proliferou, um modelo clássico da ficção, dominado pelas convenções da tradição narrativa do romance realista e naturalista do século XIX. O conceito que propomos é bem mais ágil e abrangente, podendo conviver pacificamente tanto com o(s) cânone(s) como com a ruptura canónica de tantas obras de vanguarda, quer literárias, quer cinematográficas, que exprimem a realidade temporal de modos por vezes radicalmente distintos ou até antagónicos. Porque o ponto de onde partimos não é o da procura da definição de modelos nem o da redução da perspectiva de análise a uma óptica essencialmente linguística, mas antes o da constatação de uma realidade inescapável manifestada com particular evidência em toda a obra artística cuja matéria plasme o complexo e misterioso processo da transformação, ou seja, da temporalidade em acção. É a este fenómeno discursivo da sucessão de estados e transformações que se organizam na produção de sentido(s) que se pode chamar **narratividade**. Greimas referiu-se-lhe, de modo muito abrangente, como «irrupção do descontínuo na permanência discursiva de uma vida, de uma história, de um indivíduo, de uma cultura»³.

³ Greimas *apud* Reis, *O Conhecimento da Literatura*, p. 351.

3. O confronto entre a **narrativa literária** e a **narrativa cinematográfica** afigura-se-nos pertinente enquanto meio privilegiado de identificação, tanto pela diferença como pela semelhança, de uma possível (ou impossível?) correspondência estética no modo peculiar que cada objecto artístico tem de revelar implicitamente a totalidade da existência na unidade da sua forma-conteúdo. Temporalização e arte ligam-se de modo íntimo e complexo, particularmente (mas não exclusivamente) nas obras narrativas, cuja estrutura diacrónica é lugar privilegiado da manifestação do seu significado. Neste sentido, assumimos uma perspectiva de natureza comparatista e de fundamento semiótico, que aproxima dois sistemas sógnicos diversos em busca da emergência das dicotomias permanência-mudança e/ou identidade-alteridade.

O estudo das relações entre a literatura e o cinema tem tomado direcções opostas, desde uma aproximação que cai no simplismo de estabelecer equivalências totais, até uma separação que nega a validade de todos os paralelos, influências mútuas, convergências ou analogias. A tendência geral destes estudos tem resultado frequentemente ora em aproximações mais ou menos generalistas do assunto, ora na abordagem específica de “casos” concretos de transposição de romances para o ecrã, centrados na análise das soluções encontradas pelos realizadores para transcodificar em linguagem cinematográfica os diversos elementos que compõem a gramática da narrativa literária. O resultado tem sido muitas vezes mais dispersivo do que sintético, levando à proliferação de uma série de propostas de análise do fenómeno (habitualmente restrito ao conceito de “adaptação”) que se preocupam em enfatizar a dimensão de correspondência entre as obras (são as teorias que privilegiam as noções de «transferência», de «tradução» ou de «diálogo intertextual») ou, pelo contrário, em sublinhar antes o necessário processo de transformação e a radical diferença de sistemas, até à eventual recusa de toda e qualquer aproximação (é o caso das teorias que preferem os conceitos de «metamorfose», «analogia», «*performance*», entre outros).

O nosso objectivo não é, como adiante explicitaremos, a busca essencialista do especificamente fílmico (e/ou cinematográfico) por oposição ao especificamente literário, nem a procura de um modelo teórico de abordagem do problema, mas não podemos deixar de desejar uma aproximação à **especificidade** de cada um dos dois meios de expressão, se não enquanto objectivo primordial do trabalho, pelo

menos como clarificação implicada na análise que fazemos. Neste sentido, partiremos de uma concepção sintética de cinema que muito se aproxima da que é proposta pelo cineasta, escritor e teórico Andrei Tarkovsky, segundo a qual a especificidade cinematográfica se resume à **fixação temporal** e à **relação inseparável que mantém com a matéria da realidade**, a fim de estabelecermos, com base nestes dois pólos, tanto o aspecto que torna mais pertinente o confronto entre literatura e cinema (isto é, a íntima relação que ambos manifestam com o **fluxo temporal** e, portanto, com códigos que, de algum modo, se constituem como **narrativos**) como definirmos em que consiste a diversidade radical da **representação** da realidade através da palavra ou da imagem filmada.

Não é por acaso que acima colocámos, lado a lado, os termos “fílmico” e “cinematográfico”. Temos consciência da distinção operada por Cohen-Séat entre **facto fílmico** e **facto cinematográfico**, segundo a qual o filme é definido como uma pequena parte do cinema, sendo este constituído por um vasto conjunto de factos de ordem tecnológica, económica, sociológica, etc. Neste sentido, o estudo que apresentamos dirige-se, pela sua natureza, às propriedades do filme enquanto *texto* e não à abordagem analítica desse complexo e multifacetado *contexto* que envolve necessariamente todo o objecto artístico e, com particular incidência, o fenómeno cinematográfico. Porém, partilhámos, nesta questão, a opinião de Metz, quando sublinha que um texto é sempre um objecto cultural total, no qual se entrecruzam de modo inextricável diversas disciplinas como a psicologia, a sociologia, a estética, a semiologia, para não falar, no caso específico do filme, de âmbitos como a tecnologia, a publicidade, a indústria, os circuitos comerciais, etc. Por esta razão, frequentes vezes tem sido apelidado de «semiologia do cinema» o campo da análise estrutural dos filmes, que, se por um lado se ocupa primordialmente do chamado «facto fílmico», por outro não pode deixar de considerar a dimensão particularmente híbrida, mista e complexa do «facto cinematográfico». «Aquele que não conhece o cinema nunca fará semiologia», diz Metz⁴. Quanto a nós, preferimos simplificar a terminologia (isto é, não colaborar para a sua dimensão ambígua) e, embora conscientes da necessária distinção

⁴ Metz, 1971:20.

teórica e metodológica (que no nosso capítulo sobre «A problemática da adaptação» emerge com particular evidência), não tomamos como critério distintivo os termos de Cohen-Séat, por considerarmos que palavras como «texto», «sistema», «gramática», «narrativa», entre outras – quer aplicadas ao adjectivo «fílmico» quer ao adjectivo «cinematográfico» – são, por si mesmas, caracterizadoras da perspectiva que por nós é adoptada e justificada. Aliás, em momento oportuno faremos referência clara e directa a algumas dessas dimensões adjacentes ao filme, na medida em que as considerarmos essenciais ou complementares para a compreensão da linha de análise que definimos.

Feita esta necessária ressalva terminológica, queremos prosseguir: a nossa tese não se baseia unicamente na constatação de que a natureza de ambos os sistemas é temporal (constatação que, além de não constituir novidade, é mais do que evidente), mas vai ao ponto de dizer que a vocação narrativa é o aspecto onde o confronto entre eles assume uma profundidade mais significativa e fecunda. Julgamos – e parece-nos relevante este dado – que é de facto o elemento da **narratividade** (e não meramente a sempre apregoada capacidade literária de evocação de imagens) o principal responsável pelo facto de a adaptação da literatura ao cinema ser um fenómeno incomparável com qualquer outro tipo de relação entre a literatura e outras artes (obviamente aproveitado ao máximo pela poderosa máquina de fabricar histórias e de fazer dinheiro que é a indústria cinematográfica), não apenas porque a primeira fornece um “material” já organizado e facilmente aproveitável pelo segundo, mas porque a narrativa tem uma dimensão estrutural, estética e epistemológica profunda. Assim, a nossa tentativa de análise consistiu – sem deixar de procurar detectar as diferenças e semelhanças fundamentais entre uma gramática literária e uma gramática cinematográfica – em dirigir o olhar sobretudo para o modo como tais elementos se organizam para a sua finalidade específica, que é, directa ou indirectamente, a de narrarem uma **história**, reveladora de uma determinada **cosmovisão**. Com esta afirmação não procuramos demonstrar que o “propósito” de todo o cinema seja explícita ou estritamente narrativo, mas sim que a narrativa é condição inalienável do fenómeno cinematográfico.

Por conseguinte, propomos uma análise comparativa que, tomando como base de trabalho o fenómeno intersemiótico de transposição de uma obra literária para o cinema – nomeadamente, a novela

camiliana *Amor de Perdição*, que se viu transformada em cinema primeiro em 1921, por Georges Pallu, depois em 1943 por António Lopes Ribeiro e finalmente em 1978 por Manoel de Oliveira – , possa demonstrar formalmente de que modo se plasma a vocação narrativa em cada um desses sistemas e assim contribuir para o aprofundamento da forma como se organizam, se relacionam e significam os diversos elementos constituintes de duas diferentes estruturas e expressões narrativas. Deste modo julgamos fazer ressaltar com maior incidência e precisão a tese que defendemos acerca da importância da narrativa como «condição de inteligibilidade», manifestada tanto na literatura como no cinema, ao mesmo tempo que pensamos contribuir não apenas para o conhecimento e valorização das referidas obras como também para o estudo do fenómeno literário e do fenómeno cinematográfico, em muitas das suas implicações teóricas, estruturais, estéticas e até existenciais.

Embora reconhecendo a relação que o cinema manifesta com a forma de expressão dramática (devido ao seu carácter de representação), a perspectiva que adoptamos sublinha antes a intimidade que ele revela com a arte literária, devido à propriedade narrativa que o movimento da imagem cinematográfica implica. Käte Hamburger é clara na defesa do motivo pelo qual as companhias cinematográficas preferem geralmente os romances às peças de teatro: «De modo geral, a força narradora do cinema é tão grande que o factor épico parece ser mais decisivo para a sua classificação do que o dramático. [...] A imagem móvel é narrativa e parece fazer constituir o filme numa forma épica e não dramática. Um drama filmado torna-se épico»⁵. Sem ter como finalidade directa o enquadramento genológico do cinema – que alguns, como Paulo Filipe Monteiro, correctamente situam na «transversalidade entre o drama e a épica» – , o nosso trabalho pretende evidenciar, como referimos, tanto aquilo que cinema e literatura têm em comum (isto é, a narração e as suas categorias: espaço, tempo, personagem, instância narrativa, focalização e ponto de vista, etc.) como aquilo que os separa (a diversidade das matérias de expressão: a palavra escrita, por um lado, e as imagens em movimento, os sinais gráfi-

⁵ Hamburger, 1975:161.

cos, as palavras pronunciadas, a música e os ruídos, por outro)⁶. O cinema, pois, é uma forma de expressão que, apesar do possível estabelecimento de todos os paralelos, nunca poderá confundir-se com o teatro nem com a literatura (ainda que narrativa).

Pela sua natureza, uma análise deste tipo implicou o aprofundamento de conceitos que entrecruzam áreas tão vastas como a da teoria da literatura (particularmente no campo da narratologia), da teoria do cinema e da própria história do cinema, com toda a complexidade, dificuldade e exigência (também de delimitação temporal) que daí adveio. Embora o objecto do nosso estudo se enquadre, como dissemos, no âmbito da narratologia, as implicações teóricas e práticas que dele decorrem são vastas, complexas e muito diversificadas, o que se manifesta necessariamente numa exposição que se pretende mais abrangente do que exaustiva, mais destinada a explorar e aprofundar caminhos possíveis de compreensão dos fenómenos abordados do que a concluir eventuais percursos já iniciados. Nas vias de análise abertas ou desenvolvidas por esta investigação está, julgamos, boa parte da sua pertinência, que pretende, assim, complementar a novidade do *corpus* tratado e as linhas fundamentais da(s) tese(s) que defendemos.

4. Definido o objectivo que nos moveu, queremos precisar o método. De entre os três tipos de análise da narrativa (enquanto fenómeno de **representação**, enquanto acto ou processo de **narração** e enquanto **estrutura**), situamo-nos no terceiro caso, isto é, adoptamos uma perspectiva predominantemente sintáctica, que procura, como diria Barthes, as «condições do significado», através da análise dos elementos constituintes dos sistemas semióticos de que nos ocupamos e das suas inter-relações. A nossa posição, em termos de análise estrutural, é de fundamento ontológico (mais do que operativo) na medida em que olhamos a novela e os três filmes como objectos organizados, procurando, através de um método que podemos considerar hipotético-dedutivo, determinar a organização específica de cada texto narrativo, nas suas componentes básicas. Partindo de uma perspectiva narratológica, adoptamos a consagrada divisão genettiana dos textos em *plano da história* e *plano do discurso*, fazendo incidir a nossa atenção, princi-

⁶ É esta a síntese comparativa que fazem Sara Cortellazzo e Dario Tomasi na obra referida (p.9).

palmente, nas categorias de *tempo e espaço, personagens, narrador e focalização*. O método adoptado considera, portanto, os três níveis essenciais da comparação semiótica entre texto literário e texto cinematográfico e deste modo organiza a investigação: tomando como ponto de partida o nível de profundidade que aproxima os dois meios expressivos, isto é, a narratividade, desenvolve-se na exploração do confronto e da inter-relação entre o nível *diegético* e o nível *discursivo*.

Evidentemente que a posição adoptada não pode prescindir de elementos dos outros dois tipos de análise (respectivamente, de ordem semântica e de natureza pragmática), aos quais se recorrerá sempre que necessário. A complementaridade das três perspectivas é inultrapassável e profícua, pelo que remetemos, por vezes, para conceitos das teorias da representação e da recepção. Assumindo o factor temporal uma particular e desejada pertinência, tornaram-se também inevitáveis algumas considerações de ordem fenomenológica, uma vez que a temporalidade é tomada numa dimensão simultaneamente estrutural, existencial e estética.

Papel fundamental nesta abordagem assume, inevitavelmente, o conceito de **adaptação**. Discuti-lo-emos de modo sintético, procurando tornar evidente a nossa posição crítica acerca do fenómeno (cujas implicações ultrapassam os âmbitos teórico e metodológico que aqui nos interessam para se imbricarem no universo da indústria, do entretenimento e do lucro – com todas as inevitáveis consequências socio-políticas, ideológicas e financeiras que daí advêm), ao mesmo tempo que clarificamos o facto de, não visando a nossa perspectiva o estudo específico dos diversos âmbitos da adaptação cinematográfica, não poder dispensar a referência a alguns dos seus aspectos, nomeadamente à tão polémica noção de “**fidelidade**”, sempre emergente quando se trata de abordar uma obra de cinema que tenha tido um romance, uma novela ou um conto como ponto de partida. Centrar-nos-emos, pois, nesta questão, que directamente se relaciona com o âmbito deste estudo e acerca da qual tomamos uma posição que julgamos fundamentada.

São duas as coordenadas que nos orientam na abordagem do fenómeno da adaptação: por um lado, tomamos como premissa teórica a noção de que toda a **transposição intersemiótica** envolve um processo de interpretação, é resultado de uma específica leitura, que se manifesta no conjunto de opções tomadas pelo realizador; por outro

lado, julgamos dever definir as relações que se estabelecem entre os textos (literário e fílmico) como relações intertextuais, que traduzem uma cumplicidade mútua – sem que esta implique, ou deva implicar, qualquer subordinação de um texto a outro, ou algum tipo de condicionamento da autonomia do texto cinematográfico.

Como diria Ingarden, a obra literária vive na medida em que atinge a sua expressão na multiplicidade das suas concretizações. Ora a adaptação manifesta precisamente um particular modo de concretização da obra literária, operado através da passagem da «intuição imaginária» do romance para a «percepção sensível» do filme. Essa transposição não se verifica de modo total, já que «a obra literária nunca é apreendida *plenamente em todos* os seus estratos e componentes mas sempre só parcialmente, sempre, por assim dizer, apenas numa abreviação perspectivista»⁷, a que a adaptação dá corpo. A abordagem que levamos a cabo procura, precisamente, identificar, nos diversos filmes, quais os estratos seleccionados e o modo como foram transcodificados. De entre os vários estratos ingardenianos procuramos detectar aquele ou aqueles que assumem relevância particular no acto da transposição intersemiótica, facto que é expressivo não só da natureza dos objectos artísticos em questão, como da perspectiva assumida por cada realizador e até da relação estabelecida entre o filme e o livro e entre as várias versões fílmicas umas com as outras. Desta análise resalta uma concepção da interpretação como fenómeno de «apropriação de sentidos» – na acepção proposta por Paul Ricoeur –, isto é, de uma necessária correspondência entre o olhar do receptor e o poder de desvelamento de um mundo, que constitui a referência do texto. Tal processo instaura-se, dialecticamente, como «uma espécie de oscilação, ou de instável equilíbrio, entre a iniciativa do intérprete e a fidelidade à obra»⁸, no dizer de Umberto Eco.

Porém, é necessário sublinhar que embora a adaptação dependa de um processo de leitura, ultrapassa-o, na medida em que dá forma a um novo objecto artístico cujo valor não se reduz à emergência da interpretação que nele se consubstancia, mas antes adquire existência e significado próprios – estes, por sua vez, estreitamente ligados ao acto

⁷ Ingarden, 1965:366.

⁸ Eco, 1992:17.

de recepção da obra e, portanto, abertos à interpretação dos seus receptores. Adaptar não é simplesmente traduzir, em sentido estrito, mas é-o em sentido lato, ou seja, implica um re-criar, um transfigurar, segundo uma apropriação de sentido(s) específica. A adaptação não pode, pois, confundir-se com o acto crítico de metacomunicação (no qual cada elemento textual remete para o texto de partida, já que o metatexto funda a sua ontologia na do prototexto⁹), mas antes origina um novo objecto artístico em que cada elemento vive em função da unidade de toda a obra – uma unidade comunicativa determinada pelo uso da convenção estética ficcional, e onde a intimidade de relação com o texto de partida é estrutural e significativamente visível e actuante, mas nunca necessariamente comprometedora da autonomia da obra. Deste pressuposto decorrem duas constatações que procuramos tornar evidentes com a comparação estabelecida: em primeiro lugar, a evidência da adaptação como fenómeno que nasce da experiência, mais ou menos profunda, de uma **identificação estética** com o conteúdo da obra literária – e chamamos aqui conteúdo ao poder referencial do texto, que se produz através da sua específica forma – ; em segundo lugar, como acima referimos, a hipótese da **intertextualidade** como critério adequado à definição das relações que se estabelecem entre o texto literário e os textos fílmicos.

Na nossa opinião, de facto, a relação que abordamos pode definir-se como diálogo intertextual, quer, em termos gerais, enquanto definição do dinamismo estabelecido entre romance e filme, quer, em termos específicos, enquanto modo adequado de classificar os casos abordados, onde tal dinamismo revela uma amplitude e uma explicitude muito particulares. Esta hipótese teórica e metodológica permite a abordagem do problema da fidelidade segundo uma perspectiva que a liberta de determinadas concepções redutoras ou distorcidas (as quais procuraremos discutir), que por vezes a orientam numa direcção moralística (na medida em que procuram julgar a maior ou menor “aproximação” do filme ao livro segundo critérios de “correção”, “justiça”, “lealdade”), em vez de lhe atribuírem o valor que lhe julgamos ser devido: se, como diz Barthes, «ler é desejar a obra»¹⁰, também

⁹ Cf. Aguiar e Silva, 1990:95.

¹⁰ Barthes, 1999:85.

a nós nos parece que adaptar é desejar o encontro entre a obra do escritor e a obra do realizador – como diria Hans Georg Gadamer, é o resultado de uma desejada/desejável «fusão de horizontes» (*Horizontverschmelzung*). Esta assunção não pretende negar ou desvalorizar a dimensão crítica implicada na transcodificação semiótica, mas sim reconhecer que o dinamismo que lhe dá origem – quando não é meramente tributário de um utilitarismo formal, temático ou comercial – é, sobretudo, o da afeição. Mais difícil será reconhecer a validade do termo “adaptação” para as transposições que nascem de uma franca hostilidade em relação à obra literária – o que, como veremos, normalmente decorre de temáticas socio-políticas estreitamente comprometidas com específicos contextos históricos.

Ao longo do capítulo dedicado à «Problemática da adaptação» procuraremos igualmente demonstrar como estes estudos têm revelado uma preocupação generalizada com a definição do fenómeno segundo a maior ou menor “liberdade” criativa dos realizadores – isto é, com a determinação de um suposto “grau” de afastamento ou aproximação da obra literária – e com a distinção sistemática dos vários “tipos” de adaptação. Tais posições orientam-se quer para o estabelecimento de modelos, habitualmente tripartidos, que explicam as atitudes mais frequentes no fenómeno da adaptação, quer para uma concepção dicotómica do processo, que define o que é e o que não é passível de ser transferido. No primeiro caso destacaremos as propostas de Dudley Andrew, Geoffrey Wagner e a dupla Sara Cortellazzo e Dario Tomasi; no segundo caso sublinharemos a incidência teórica das dicotomias elaboradas por Roland Barthes (a propósito da distinção entre os conceitos de *função* e de *índice*) e por Brian McFarlane (na separação entre a *dimensão narrativa* e a *dimensão enunciativa* do livro e do filme). Como pressuposto teórico teremos sempre presente a teoria ingardeniana acerca dos *pontos de indeterminação*, que, se por um lado aponta para a variabilidade possível nas diferentes concretizações de uma obra literária, por outro não nega a existência de limites prescritos pela própria obra, nem subestima as condicionantes intrínsecas a cada meio de expressão.

No caso concreto das obras analisadas, impõe-se ainda uma clarificação metodológica: trataremos a transposição semiótica mais como resultado do que como processo, razão pela qual não será dado aos guiões cinematográficos um peso determinante no estudo realizado.

Sendo a nossa perspectiva de natureza narratológica e semiótica, importam-nos os textos que se possam abordar como estruturas definidas e completas em si mesmas e abertas à comunicação pública. Ora o guião, como diz Tarkovsky, «morre no filme»¹¹, não é um género literário nem se destina ao público em geral, isto é, tem uma natureza funcional e um carácter provisório. Uma abordagem da adaptação em sentido estrito passaria, necessariamente, pelo estudo desta etapa da criação fílmica. Quanto a nós, interessa-nos apenas marginalmente, como modo de complementar a identificação de determinadas soluções narrativas do filme, e é apenas neste contexto que abordamos os guiões que pudemos consultar.

O tratamento do **tempo** mereceu constante e particular ênfase, a qual se veio a mostrar plenamente justificada à medida que o trabalho prosseguia e que iam sendo tiradas as suas conclusões fundamentais, que vieram comprovar a nossa tese inicial: é na dimensão temporal que a capacidade icónica do cinema se revela mais decisiva (e mais esclarecedora da efectiva possibilidade de transposição semiótica), tornando-o num sistema semiótico com uma vocação de concretude muito intensa e particular, ou seja, com uma aptidão narrativa subjacente a todas as suas outras possibilidades – também importantes, mas dependentes da primeira: as capacidades visionária, poética, contemplativa, etc. Que o cinema é uma arte sintética, capaz de reassumir, reassimilar e reinterpretar técnicas e materiais de outras formas artísticas é uma asserção que já ninguém pretende discutir. Mas estará ainda por compreender profunda e plenamente o modo particular e único como a sétima arte se define por confronto com as outras artes, nomeadamente a literatura.

Esta constatação confirmou a necessidade de aprofundar a investigação da dimensão narrativa da literatura e do cinema enquanto estruturas expressivas da experiência humana da temporalidade, a qual se torna âmbito revelador de significados, pontos de vista pessoais e estéticos e, portanto, como centro nevrálgico dessa tarefa à qual o

¹¹ Remetemos aqui para a tese de doutoramento de Paulo Filipe Monteiro, *Autos da Alma: os guiões de ficção do cinema português entre 1961 e 1990*, Lisboa, 1995, onde são analisados os «Problemas de uma teoria do guião» (pp. 590-612). Dessa longa e rica tese foi publicada a primeira parte, intitulada *Os Outros da Arte*, Oeiras, Celta Editora, 1996.

artista, homem particularmente atento e empenhado no viver, não pode, nem quer, furtar-se – a de uma tomada de posição diante da realidade, a da construção de um olhar, plasmado na unidade estética, significativa e comunicativa da obra de arte criada. A perspectiva que aqui propomos não pretende, pois, definir-se como ponto de chegada, mas antes como hipótese válida para o desenvolvimento de um debate que, como sublinham Sara Cortellazzo e Dario Tomasi, continua aberto¹².

É, sem dúvida, um conteúdo humano aquilo que o trabalho teórico da comparação e transcodificação semióticas revela. É um significado existencial que emerge da estrutura e linguagem das obras que analisamos, na multiplicidade e complexidade dos seus códigos, veículos privilegiados da expressão de diferentes culturas, diversos momentos históricos, variadas sensibilidades e distintas experiências. A essa tarefa e à correspondente novidade da descoberta que implicou nos dedicamos nas páginas que se seguem.

¹² Cortellazzo; Tomasi, 1998:30-32.

PRIMEIRA PARTE

FUNDAMENTOS NARRATOLÓGICOS

CAPÍTULO I

NARRATIVA E TEMPORALIDADE

«A narrativa não espelha simplesmente o que acontece; explora e imagina o que pode acontecer. Não apenas relata mudanças de estado, mas antes forma-as e interpreta-as enquanto partes significantes de totalidades significantes [...] E, talvez mais crucialmente, [...] ao descobrir desígnios significativos em séries temporais [...], a narrativa decifra o tempo [...] e ilumina a temporalidade e os homens como seres temporais».

Gerald Prince¹³

1 – Breve panorâmica do conceito de narrativa

1.1 Desde as teorias poéticas de Platão e Aristóteles que o conceito de “**narrativa**” tem sido abordado de forma teórica e sistemática, enquanto específico modo literário, diferenciável dos restantes devido a determinadas características formais e de conteúdo. Se para Platão a produção literária é sempre, de algum modo, uma narrativa, isto é, a apresentação de eventos que se sucedem num tempo já decorrido, a decorrer ou que decorrerá no futuro (ainda que sob três diferentes

¹³ Prince, 1987:60.

modalidades: simples narrativa, mimese ou modalidade mista), Aristóteles, como é sabido, baseia a sua *Poética* no conceito de «imitação», que considera ser «uma qualidade congénita nos homens», e, embora circunscrevendo a narrativa a um dos «modos» poéticos, (que se distinguem em «narrativo» e «dramático»), defende que toda a mimese poética incide sobre «os homens em acção». Desta forma é possível identificar elementos comuns nos dois diferentes modos de imitação, ambos constituídos por uma «fábula»¹⁴, como sejam, entre outros, a definição espacial e temporal dessa acção e a sucessividade dos eventos causados ou sofridos pelos homens.

Mas o conceito de narrativa não pode ser pensado num contexto única ou estritamente literário. Cesare Segre distingue a «comunicação prática» daquela onde não se verifica uma finalidade imediata nem pragmática, que se estrutura de modo autónomo e que se «orienta para a artificialidade e para a arte»¹⁵. Na sua opinião, «Fábula¹⁶ e mito são os exemplos mais claros do estádio intermédio da narração – entre comunicação prática e arte. [...] A sua posição é intermédia também do ponto de vista genético, se é verdade que a partir do mito, mas sobretudo da fábula, se desenvolve a novela». De facto, é inevitável verificar que o mito tem representado, desde sempre, a narrativa por excelência, enquanto síntese significativa do modo como o homem concebe o universo e a própria vida.

Narrar, contar uma sequência de acontecimentos que se desenrolam num determinado espaço e num determinado tempo – quer através da linguagem verbal, quer através da representação iconográfica ou simbólica ou de qualquer outra forma de expressão artística – é um impulso original no homem, fruto, não só do seu desejo de conhe-

¹⁴ O termo «fábula» coincide, para Aristóteles, com a mimese da **acção**, que deve obedecer a determinadas regras: deve ser única, coerente (isto é, orgânica), completa e autónoma (deve ter um começo e uma conclusão que a tornem independente do fluxo dos acontecimentos) e deve manifestar uma relação de necessidade recíproca entre as diversas partes que a constituem.

¹⁵ Cf. Segre, 1999:306.

¹⁶ A palavra **fábula** é, aqui, usada num sentido que se pode tornar ambíguo e confuso, pois que se refere, na realidade, como melhor entendeu outro tradutor do mesmo texto – reproduzido na Enciclopédia Einaudi (vol. 17, INCM, 1989) – a **conto maravilhoso** e não, como se poderia pensar, ao termo técnico usado pelos formalistas enquanto sinónimo de acção.

cimento e de comunicação, mas também da sua intrínseca necessidade de ordem e significado e da constatação, mais ou menos consciente, da contingência da experiência terrena da vida humana. A própria etimologia da palavra e seus derivados aponta para a profunda relação entre o conceito de narrativa e o de conhecimento (note-se, brevemente, que o adjectivo latino *gnarus* significa “sabedor”, “que conhece”, tendo dado origem ao vocábulo *narro*, de onde derivam lexemas como “narrar”, “narrativa”, “narrador”)¹⁷. A questão da natureza e importância da narrativa liga-se directamente à questão da cultura (enquanto particular cosmovisão, o que aponta também para as dimensões interpretativa e representativa da realidade que a narrativa enforma) e, portanto, da natureza da própria humanidade. Afirma Hayden White: «Como facto panglobal de cultura, a narrativa e a narração são menos problemas do que simplesmente dados. Como o falecido (e já profundamente saudoso) Roland Barthes notou, a narrativa "existe simplesmente como a própria vida... internacional, transhistórica, transcultural"»¹⁸.

Enquanto que o conceito aristotélico de «mimese» foi o grande responsável pelo desenvolvimento das teorias miméticas da narração, que a descrevem como um processo de «*showing*», cujo modelo é a visão (onde a noção de perspectiva desempenha um papel fundamental), Platão tornou-se a referência habitual para a concepção posterior (a chamada teoria diegética), que vê a narração como uma actividade fundamentalmente linguística, isto é, um processo de «*telling*». No século XX a teoria diegética tornou-se predominante e acabou por ser usada não apenas nos estudos literários, mas também na investigação teórica acerca de outras artes, nomeadamente o cinema.

Na esteira do formalismo e do estruturalismo, mas bebendo também na tradição mimética anglo-americana (de Henry James, Percy Lubbock, Wayne Booth e E.M. Forster, entre outros) surgiram, na década de sessenta, os estudos narratológicos, que, combinando duas diversas perspectivas teóricas, vieram responder à necessidade de uma reflexão teórica e sistemática mais alargada, sobre a natureza da narrativa já não enquanto mero género literário, mas antes como parti-

¹⁷ Cf. Aguiar e Silva, 1990:201.

¹⁸ Hayden White, «The Value of Narrativity in the Representation of Reality» in Mitchell, 1981: 1.

cular forma de estrutura (a que a teoria diegética não hesita em chamar discurso), independente do meio utilizado (literário ou outro)¹⁹. A constatação de que a forma narrativa pode sofrer uma transcodificação semiótica sem perder as suas fundamentais relações sintagmáticas e paradigmáticas sustentou (e continua a sustentar) a investigação narratológica²⁰. Na base desta certeza está precisamente a teoria aristotélica, que torna claro o facto de a fábula não ser «uma prerrogativa das realizações diegéticas, mas [estar] também presente nas miméticas»²¹, ou seja: o conteúdo narrativo (fábula) pode ser realizado de modo verbal, não verbal ou não apenas verbal. «Uma fábula pode narrar-se ou pode representar-se: pode narrar-se com palavras ou com gestos (mimo), ou com uma instrumentação de palavras, gestos, sons, etc. (filme).»²² Por isso, sublinha Cesare Segre, recorrendo a Aristóteles: «são possíveis várias realizações de uma mesma fábula, porque a fábula constitui um referente bem articulado e autónomo – uma invariante representável mediante muitas variáveis (daí as possíveis transposições de um tipo de realização para outro)»²³. É partindo da mesma

¹⁹ Seymour Chatman sintetiza muito bem os fundamentos da narratologia actual: «A narratologia moderna combina duas poderosas tendências intelectuais: a herança anglo-americana de Henry James, Percy Lubbock, E.M.Forster e Wayne Booth; e a combinação do Formalismo russo (Viktor Shklovsky, Boris Eichenbaum, Roman Jakobson e Vladimir Propp) com as posições do Estruturalismo francês (Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes, Gérard Genette e Tzvetan Todorov).» V.«What Novels Can Do That Films Can't» in Mitchell: 1981, 117-136. Vale a pena ler igualmente a síntese histórica elaborada por Maria Alzira Seixo em 1976 como introdução a um conjunto de artigos compilados sob a designação de *Categorias da Narrativa*, Lisboa, Arcádia.

²⁰ A esta convicção se referem R. Stam, R. Burgoyne e S. Flitterman-Lewis, ao afirmarem: «É a autonomia da estrutura narrativa em relação às manifestações específicas de cada *medium* que permite que as formas narrativas sejam traduzidas em qualquer *medium*. Um romance pode ser transformado num filme, por exemplo, ou num *ballet* e, embora se modifique totalmente a sua textura de superfície, a sua forma narrativa mantém um contorno reconhecível, uma configuração identificável.» 1992:75.

²¹ Segre, 1999:307.

²² *Idem, Ibidem*:307.

²³ Segre, 1999:307. O autor, aliás, explicita melhor: «Referente autónomo: porque, seja como for que a enunciemos, uma acção possui uma natureza própria e inequívoca; referente articulado: porque, entre as várias acções de

ideia que Metz define narratividade: «Os próprios *conteúdos narrativos*, independentemente da (ou das) matéria(s) de expressão através da qual (ou das quais) a narrativa [...] é comunicada»²⁴.

1.2. Por outro lado, a noção de narrativa foi-se alargando, partindo de um território essencialmente literário para penetrar em outras dimensões do universo humano. Como bem aponta Edward Branigan, à medida que os traços fundamentais da narrativa se foram tornando mais claros e precisos, foi sendo possível detectá-los em quase todas as áreas da vida humana, desde a arte à vida do dia-a-dia, ao trabalho dos historiadores, psicólogos, educadores, jornalistas, advogados, etc. «Tornou-se claro que a narrativa não era nada menos do que um dos modos fundamentais usados pelos seres humanos para pensar acerca do mundo e não podia ser confinada ao meramente "ficcional"». ²⁵ O objectivo dos estudos narratológicos evoluiu de uma preocupação essencialmente descritiva e objectiva para a análise das condições da sua produção e da sua recepção, numa perspectiva que, a partir dos

uma fábula, existem relações lógicas, ou pelo menos cronológicas, também elas explicáveis independentemente do modo de enunciação. O carácter concreto do referente (ou pseudo-referente, no caso de uma narração fictícia) é muito mais lábil, ou deixa mesmo de existir, quando se tratar de conteúdos líricos, psicológicos, reflexivos, etc.».

²⁴ Cf. Gaudreault, «Les aventures d'un concept: la narrativité» in M. Marie, *Christian Metz et la Théorie du Cinéma*, p. 124. Aqui se explica como esta definição começou por ser identificada por Metz como correspondendo àquilo a que chamou «narratividade extrínseca», por oposição à «narratividade intrínseca» («uma faculdade que se liga directamente às *matérias de expressão*, algumas das quais [...] podem ser consideradas [...] como intrinsecamente narrativas»), conceito este que acabou por abandonar, em favor do primeiro, o qual passou a designar a narratividade em geral, particularmente depois da colaboração de Greimas para a discussão do problema, nos anos 70. É curioso notar que a definição do conceito surgiu no âmbito dos estudos sobre o cinema como linguagem, designando, assim, como sublinha Gaudreault usando palavras de Metz (p. 125), o modo de expressão do cinema que é a montagem: «"a narratividade do cinema [não é senão uma consequência] dessa corrente de indução" produzida pela montagem».

²⁵ Cf. Branigan, 1992, xi-xii.

anos setenta, passou a valorizar a narrativa como processo de comunicação²⁶.

Branigan enfatiza esta noção comunicativa e significativa do acto narrativo – embora consideremos discutível o uso que faz do termo «estratégia», tal como procuraremos analisar mais adiante -: «Hoje em dia, a narrativa é encarada cada vez mais como uma estratégia distintiva para organizar dados acerca do mundo, para construir sentido e significação»²⁷.

Em termos metodológicos, a narratologia produziu, como é sabido, os conceitos-chave para a análise da narrativa em dois planos distintos: o *plano da história* (baseando-se em Todorov, Genette refere-se à história ou diegese²⁸ como sucessão de acontecimentos reais ou fictícios que constituem o significado ou conteúdo narrativo) e o *plano do discurso* (para Genette é a narrativa propriamente dita, ou *récit*, i.e., o discurso ou texto narrativo em que se plasma a história), articulados através do *acto de narração*.

Como sublinham Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, «O termo **narrativa** pode ser entendido em diversas acepções: narrativa enquanto *enunciado*, narrativa como *conjunto de conteúdos* representados por esse enunciado, narrativa como *acto* de os relatar e ainda narrativa como *modo*, termo de uma tríade de "universais" (lírica, narrativa e drama) que desde a Antiguidade, e não sem hesitações e oscilações, tem sido adoptada por diversos teorizadores.»²⁹

²⁶ É nesta linha que se desenvolvem as teorias de Gérard Genette, Mieke Bal, Christian Metz, Gerald Prince.

²⁷ *Idem, Ibidem*, xi.

²⁸ Genette usa e difunde o termo segundo a acepção proposta por Étienne Souriau, que se distingue claramente tanto da significação aristotélica, como da platónica, que designam uma particular modalidade enunciativa e discursiva. Como sublinha Aguiar e Silva (1990:267), foi Souriau quem utilizou o termo pela primeira vez na mais lata acepção de universo designado pela narrativa, referindo-se, aliás, ao contexto fílmico. Para Souriau, diegese e diegético seria, pois: «tudo o que pertence, “no domínio da inteligibilidade” (como diz M. Cohen-Séat) à história narrada, ao mundo suposto ou proposto pela ficção do filme» (Souriau, *L'univers diégétique*, Paris, 1953, p. 7).

²⁹ Reis; Lopes, 1991:262.

2 – A narrativa: estrutura organizadora do tempo, lugar da transformação visível

2.1. Seja qual for a perspectiva teórica adoptada, o conceito de narrativa inclui, implícita ou explicitamente, duas vertentes fundamentais: a noção de *sequencialidade* (que implica a passagem sucessiva de um estado a outro, isto é, a transformação³⁰) e a noção de *temporalidade* (já que os eventos relatados se sucedem no tempo)³¹. Gérard

³⁰ Note-se a definição de **sequência** dada por Todorov: «A sequência implica a existência de duas situações distintas em que cada uma se deixa descrever com a ajuda de um pequeno número de proposições; em, pelo menos, uma proposição de cada situação deve existir uma relação de transformação». 1970:332 *apud* Adam; Revaz, 1997:65. Quanto a nós não se pode desligar a noção de sequencialidade da de transformação, sob pena de se cair no simplismo de uma concepção redutora da narrativa como mera linearidade de formas e conteúdos. Segre, no capítulo já referido sobre «Narração/Narratividade», prefere a noção de **causalidade** e, na esteira do formalismo, fala da «conexão causal-temporal dos acontecimentos» (pág.309).

³¹ O sublinhado destas duas vertentes essenciais da narrativa não contradiz a existência de outros atributos igualmente indispensáveis na constituição da narrativa. Branigan, por exemplo, sublinha dois elementos ligados à organização interna da narrativa, os quais manifestam a ordem implícita em todo o acto narrativo: «A noção da narrativa como uma sequência de "transformações" lógicas acumula duas questões: uma consciência de um padrão, assim como de um propósito. Estas questões podem ser vistas no duplo sentido da palavra inglesa "*design*", que pode significar tanto uma composição formal, uma "arrumação" de elementos (por exemplo, "O esboço [*design*] tinha cores garridas"), quanto uma "intenção" (por exemplo, "A carta dela terminou, intencionalmente, [*by design*] a meio da frase", "Ele tem projectos [*designs*] em relação aos bens dela")». Cf. Branigan, 1992:8. A narrativa, de facto, não se caracteriza apenas pela relação sequencial e causal dos eventos que se sucedem no tempo, mas pressupõe igualmente a sua organização em função de uma finalidade significativa. É, aliás, essa finalidade que gera a unidade entre os diversos elementos que a constituem. Não sublinhamos, neste momento, esta dimensão da narrativa, porque nos interessa sobretudo destacar a pertinência e intimidade da interrelação narrativa/temporalidade, mas obviamente que procuramos tomar sempre o conceito de narrativa na sua totalidade significativa, ainda que certos vectores da sua constituição se vejam remetidos, por razões teóricas e

Genette, no domínio literário, define «*récit*» como «representação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos, reais ou fictícios, por meio da linguagem e, mais particularmente, da linguagem escrita»³²; Metz refere-se à narrativa como: «discurso fechado que irrealiza uma sequência temporal de acontecimentos»³³; Seymour Chatman afirma: «O discurso narrativo consiste numa sequência encadeada de *afirmações* narrativas, em que a "afirmação" é absolutamente independente do particular meio expressivo»³⁴; Robert Scholes sublinha dois dos seus traços fundamentais: «A narrativa é um lugar onde sequência e linguagem, entre outras coisas, se intersectam para formar um modo discursivo»³⁵; E nas palavras de Gerald Prince: «o [...] relato [de] uma sequência crono-lógica, onde a sequência é entendida como um grupo de estruturas de tipo tópico-comentário não simultâneas, em que a última constitui uma modificação da primeira»³⁶.

A clarificação do conceito de "sequência" não se tem revelado sempre um processo pacífico, já que ela começou por ser identificada com o tempo cronológico num sentido meramente "linear" (adjectivo frequentemente utilizado para definir a sequencialidade narrativa), o que reduzia o conceito de narrativa a um único tipo de estrutura temporal sem qualquer complexidade nem cruzamento de diversos estratos significativos. A noção de *sequencialidade* a que nos referimos coincide com aquela que a evolução dos estudos narratológicos veio clarificar como sucessão de estados, isto é, processo de *transformações* que se verificam no tempo³⁷.

metodológicas, para o domínio latente do implícito e do pressuposto, como é o caso referido. Pelo seu valor sintético, transcrevemos ainda os cinco elementos que, segundo Stam, Burgoyne e Flitterman-Lewis (1992:69) têm caracterizado convencionalmente a narrativa, numa perspectiva semiótica: «personagens, configuração da intriga, cenário, ponto de vista e temporalidade».

³² Cf. Genette, 1969.

³³ Cf. Metz, "Remarques pour une phénoménologie du Narratif" in *Essais sur la Signification au Cinéma*, 1975 (trad. 1977, p. 42), *apud* Vanoye, 1979:16.

³⁴ Cf. Chatman, 1993: 31.

³⁵ "Language, Narrative and Anti-Narrative" in Mitchell, 1981: 200.

³⁶ Prince, 1982:68.

³⁷ Afirma Jean-Michel Adam e Françoise Revaz, no seu sintético livrinho *A análise da narrativa*: «Para que haja narrativa é preciso, pelo menos, uma tentativa de transformação dos predicados iniciais no decurso de um processo.

Nesta perspectiva, o conceito de **acontecimento** surge-nos como muito pertinente. Consideramos “acontecimento” como facto imprevisível e imprevisível que tem lugar na existência humana e que consiste no fundamental factor de mudança da realidade, enquanto transição de um estado para outro estado, portanto factor, ou melhor, “processo” de transformação, tal como sublinha Mieke Bal.³⁸ Tanto na história universal como na história pessoal de cada um os acontecimentos, em sentido estrito, e, em geral, todos os factos que acontecem voluntária ou involuntariamente, são a matéria essencial do avanço, do progresso, não no sentido “positivista”, que implica sempre um idealismo crente na evolução cada vez mais favorável da História, mas antes no sentido mais simples de evolução natural da vida. Ora o tempo (e, obviamente, também o espaço, seu contra-ponto inalienável) é lugar do acontecimento.

O acontecimento é o motor da narrativa, aquela entidade sem a qual não existe uma história. Mesmo que o acontecimento tenha lugar unicamente no pensamento de uma personagem, ele nunca deixa de ser indispensável para que se possa considerar estarmos em presença de uma narrativa. Do mesmo modo, no sentido inverso, sempre que se assiste à “apresentação” ou “representação”³⁹ de uma sucessão de acontecimentos, pode afirmar-se tratar-se de uma narrativa, seja qual for o “meio” de representação adoptado. É neste sentido que David Bordwell, por exemplo, fala de «narração»: «[...] esta teoria trata a nar-

[...] A noção de processo permite precisar a componente temporal, abandonando a ideia de simples sucessão cronológica de acontecimentos.» (p. 67)

³⁸ Cf. Bal, 1994:5 e 13 – «Um evento é a transição de um estado para outro estado»; «[...] um evento é um processo, uma alteração».

³⁹ O uso destes dois termos não é inocente, já que para alguns autores, como Richard L. Stromgren e Martin F. Norden (1984: 178), eles distinguem precisamente o cinema da literatura: «[...] as diferenças fundamentais entre o filme como meio de apresentação directa, visual e auditiva do mundo, e a literatura enquanto constituída por símbolos universais que oferecem uma representação do mundo, pode ser ilustrada dramaticamente. Ingmar Bergman fez esta distinção: “A palavra escrita é lida e assimilada por um acto consciente da vontade em aliança com o intelecto; pouco a pouco ela afecta a imaginação e a emoção. O processo é diferente com os filmes. Quando vemos um filme, dispomo-nos conscientemente para a ilusão. A sequência de imagens afecta directamente os nossos sentimentos”».

ração como um processo que nos seus objectivos básicos não é específico de nenhum *medium*». ⁴⁰

Ao procurar demonstrar que a noção de sequência não significa que a organização da narrativa seja, em sentido estrito, cronológica⁴¹, Paul Ricoeur afirmou que toda a narrativa é constituída por duas diferentes dimensões: a cronológica, propriamente dita (que caracteriza a «história» enquanto série de acções e experiências) e a não-cronológica ou configuracional (que corresponde à «intriga» enquanto conjunto inteligível que governa a sucessão dos eventos)⁴². Este ponto de ordem na teoria da narrativa libertou-a de boa parte das dificuldades que a polémica sobre o carácter sequencial levantava, sempre que era encarado como sucessão linear de acontecimentos. Contra esta ideia, diversos autores, como Propp, Greimas, Lévi-Strauss e Segre, entre outros, sublinharam a dimensão acrónica da narrativa, através da referência ao modelo actancial, onde a relação paradigmática (que se estabelece ao nível da semântica) assume tanta ou mais relevância na produção de sentidos quanto a relação sintagmática (respeitante à conexão das acções no eixo da cadeia discursiva). Assente no mesmo preconceito está boa parte da actual historiografia, que recusa o modelo narrativo da história.

⁴⁰ Cf. Bordwell, 1985:49.

⁴¹ Também Maria Alzira Seixo sublinha que a lógica narrativa não deve ser confundida com uma mera sucessividade temporal: «Tudo o que se conta é narrativa; e é a sua lógica (não a sua matemática, bem entendido) que, por vezes confundida com uma sucessividade temporal, lhe estabelece os parâmetros». [...]«A sua unidade transfrásica mais importante é a *sequência* [...] e [outra] característica da narrativa, mesmo em estado embrionário, é o processo de *transformação* [...]». Cf. *Categorias da Narrativa*, p.15. O capítulo «L'intreccio e il discorso», de Segre (1974:15-20) é igualmente muito clarificador a este respeito, pois o autor demonstra como a aparente linearidade do texto narrativo está ligada ao seu aspecto de superfície, o discurso, esquecendo que o processo da leitura, efectuando-se numa base temporal, não se reduz a um acto puramente linguístico, mas antes opera uma dialéctica entre a experiência estritamente linguística e a experiência de análise estilística e de conteúdo, que é acrónica.

⁴² Cf. Ricoeur, «Narrative Time» in Mitchell, 1981: 174.

A obra de Ricoeur, porém, aborda a questão de modo convincente e, embora clarificando a polémica, não deixa de acentuar a importância da sequencialidade como traço fundamental da narrativa. Paulo Filipe Monteiro sublinha com grande clareza este aspecto quando afirma: «Ricoeur [...] considera existirem factores irredutivelmente sequenciais na narrativa: há uma “temporalidade” irredutível na narrativa. As noções de *épreuve* e de *quête* contêm, de imediato, esse carácter diacrónico indesmentível»⁴³.

2.1. A definição de **texto narrativo**⁴⁴ torna evidente, por seu turno, a existência de duas entidades constituintes da narrativa, o *narrador*-produtor e organizador da sequência de eventos narrados, isto é, do discurso – e a *história* – constituída por esses eventos, pela passagem de um estado a outro, a qual tem como condição de existência a temporalidade.⁴⁵ Além desta dinâmica temporal, o processo narrativo caracteriza-se pela alteridade mais ou menos evidente entre o sujeito que narra e o objecto relatado (o objectivo do narrador literário é sempre a construção de um mundo possível e não a directa expressão do seu próprio “eu”, como acontece na lírica), bem como por uma tendência para a exteriorização, que acarreta a caracterização e descrição desse universo autónomo e independente do narrador. Hegel trouxe a esta problemática uma importante clarificação, permitindo a definição do texto narrativo por oposição ao texto lírico e ao texto dramático, ao definir o primeiro como caracterizado por aquilo a que chamou a «totalidade dos objectos», isto é, a representação do universo social

⁴³ Cf. Monteiro, 1995:534.

⁴⁴ Cf. Aguiar e Silva, 1990:201: “Todo o texto narrativo, independentemente do(s) sistema(s) semiótico(s) que possibilita(m) a sua estruturação, se especifica por nele existir uma instância enunciativa que relata eventos reais e fictícios que se sucedem no tempo – ao representar eventos, que constituem a passagem de um estado a outro estado, o texto narrativo representa também necessariamente estados -, originados ou sofridos por agentes antropomórficos ou não, individuais ou colectivos, e situados no espaço do mundo empírico ou de um mundo possível[...]”.

⁴⁵ Cf. Scholes; Kellogg, 1977. Estes autores começam por definir narrativa, logo na primeira página, como consistindo em todas as obras literárias marcadas por duas características: a presença de uma história e de um contador de histórias.

dos homens, com todos os seus usos e costumes, as suas instituições, de um modo geral, com todos os aspectos e acontecimentos da sociedade humana.

Por delimitar necessariamente o tempo, já que não pode escapar ao facto de constantemente representar um "antes" e um "depois", – balizas que o homem estabelece para poder captar e exprimir a transformação –, a narrativa espelha a não eternidade da experiência temporal. Santo Agostinho opõe precisamente a noção de eternidade à de não eternidade (característica de toda a criatura) através da manifestação da mudança, da transformação. O ser que é («o que não foi criado e todavia existe»), por contraste com o ser que tem um antes e um depois, que «muda» e «varia», existindo na condição temporal. E acrescenta: «Existem, pois, o céu e a terra. Em alta voz dizem-nos que foram criados, porque estão sujeitos a mudanças e vicissitudes»⁴⁶.

Assim, a narrativa não só se caracteriza pela sucessão de eventos dentro de uma lógica temporal – a *crono-lógica* –, como arrasta consigo a noção de um tempo passado (contar alguma coisa implica necessariamente que essa coisa já tenha acontecido, ainda que possa tratar-se de um passado muito recente) e tem, portanto, como parceiro permanente o conceito de *memória*. «Narrar implica memória [...]. Ora o que é recordar? É ter uma *imagem* do passado», afirma Ricoeur⁴⁷, baseando-se em Santo Agostinho.⁴⁸ Tarkovsky, por seu turno, sublinha: «O tempo e a memória fundem-se um no outro como as duas faces de uma mesma medalha. Não existe memória sem tempo. [...] Privado de memória, o ser humano torna-se prisioneiro de uma existência feita de ilusões. Torna-se então incapaz de estabelecer uma ligação entre ele e o mundo, e fica condenado à loucura».⁴⁹ Representação da

⁴⁶ Cf. Santo Agostinho, 1990: 295.

⁴⁷ Ricoeur, 1983:44.

⁴⁸ Santo Agostinho afirma que a possibilidade que temos de medir aquilo que já passou é devido ao facto de as coisas que passam deixarem em nós um «vestígio», uma «imagem» que, essa sim, permanece: «Ainda que se narrem os acontecimentos verídicos já passados, a memória relata, não os próprios acontecimentos que já decorreram, mas sim as palavras concebidas pelas imagens daqueles factos, os quais, ao passarem pelos sentidos, gravaram no espírito uma espécie de vestígios». Santo Agostinho, 1990:308.

⁴⁹ Cf. Tarkovski, 1989, 55-56. A grafia Tarkovski, em vez de Tarkovsky, é usada apenas nas citações da edição francesa da obra do cineasta.

realidade e do fluir temporal, a narrativa pressupõe, pois, esta capacidade humana da memória, que permite “arquivar” as imagens e os conceitos essenciais ao trabalho da relação e do estabelecimento das causalidades.⁵⁰ Ricoeur sublinha que a memória estabelece, na temporalidade da narrativa, o percurso inverso ao da ordem natural do tempo, já que a recordação («*recollection*») recapitula as condições iniciais do curso da acção nas suas consequências finais. «Deste modo, uma intriga estabelece a acção humana não apenas no tempo [...], mas também na memória. A memória, conseqüentemente, *repete* o curso dos eventos de acordo com uma ordem que é a contraparte do tempo que “se estende” entre um início e um fim».⁵¹

Esta noção de **repetição**⁵² é fundamental no pensamento de Ricoeur sobre a narrativa. É ela que responde, na sua opinião, à objecção sobre a “ilusão da sequência”, apontada por aqueles críticos que, baseando-se na constatação da incapacidade explicativa de uma noção simplista de sequência, propuseram modelos a-cronológicos para a análise narratológica. Ricoeur começa por sublinhar que a rejeição da ordem cronológica pura e simples é compreensível, enquanto que a recusa de todo e qualquer princípio substitutivo de configuração é

⁵⁰ Para Branigan [1992:36], a causalidade é precisamente um dos elementos-chave na definição e compreensão da natureza da narrativa: «Narrative is a way of comprehending space, time, and causality».

⁵¹ Cf. Ricoeur, «Narrative Time» in Mitchell, 1981:176.

⁵² Ricoeur baseia-se no conceito heideggeriano de *wiederholen*, afirmando que ele é fruto da genialidade do filósofo alemão, mas introduz-lhe uma correcção, porque não partilha da concepção heideggeriana segundo a qual a temporalidade radica, ao nível mais profundo, num movimento finito, limitado, por ser sempre em direcção à morte. «Através da repetição, o carácter do tempo como *stretching-along* está enraizado na unidade profunda do tempo enquanto futuro, passado e presente, o movimento de recuo em direcção ao passado é recuperado na antecipação de um projecto, e a eternidade do tempo histórico é enxertada na estrutura finita de *being-toward-death*». Para o filósofo francês, pelo contrário, a narrativa abre precisamente o tempo para além do tempo individual do protagonista, ao permitir a comunicação entre diferentes comunidades, de diferentes gerações. «Afinal de contas, o tempo narrativo não é um tempo que continua para lá da morte de cada um dos seus protagonistas? Não faz parte da intriga incluir a morte de cada herói numa história que ultrapassa cada destino [*fate*] individual?». «Narrative Time», in Mitchell, 1981: 184.

inaceitável. Assim, depois de clarificar a existência de duas dimensões na narrativa, como já referimos (segundo o modelo anglo-americano, *story* e *plot*), conclui acerca do valor da repetição enquanto conceito que aprofunda a experiência temporal. Para o filósofo francês, a narrativa estabelece a acção ao nível da repetição e num tempo que é público⁵³, portanto abre um horizonte para lá da morte, para a comunicação entre contemporâneos, antecessores e sucessores, através da tradição, que mais não é do que a repetição na comunidade. Ricoeur refere-se, por isso, ao «acto comunal da repetição» e, baseando-se no pensamento de Heidegger, distingue entre «*fate*» (destino individual) e «*destiny*» (destino comunitário), que considera constituírem os equivalentes da mais elevada forma de repetição narrativa.

Existe, porém, um outro plano de análise que aponta para uma bidimensionalidade narrativa de diversa natureza. É aquela demonstrada por Genette e aprovada pela generalidade dos narratologistas, no que diz respeito a uma lógica temporal dupla. Seymour Chatman, por exemplo, não hesita em apontar essa característica como o elemento-chave na distinção entre os diversos tipos de texto: «O que torna a narrativa única entre todos os tipos de texto é a sua crono-lógica, a sua lógica temporal dupla. [...] A narrativa ordena o movimento através do tempo não apenas “externamente” (a duração da apresentação do romance, do filme, da peça de teatro), mas também “internamente” (a duração da sequência de eventos que constitui a intriga). A primeira opera nessa dimensão da narrativa chamada discurso (ou *récit* ou *syuzhet*), a segunda na dimensão chamada história (*histoire* ou *fabula*).»⁵⁴ Do ponto de vista da análise comparativa entre a narrativa literária e a narrativa fílmica, este é igualmente um dos aspectos de maior pertinência e significação, pelo que a ele nos dedicaremos ao longo do presente trabalho.

⁵³ O tempo narrativo é público em dois sentidos. Por um lado: «O “agora” que uma pessoa exprime é sempre dito na circunstância pública [*in the publicness*] de Estar-no-mundo [*Being-in-the-world*] uns com os outros»; por outro: «Através da sua recitação, uma história é incorporada numa comunidade que ela reúne». «Narrative Time», *in* Mitchell, 1981:172.

⁵⁴ Cf. Chatman, 1990: 9.

Mas voltemos, por enquanto, à questão da indissociabilidade entre fluxo temporal e narratividade⁵⁵. Tal indissociabilidade verifica-se em dois sentidos contrários e complementares: por um lado, se a experiência humana não pode escapar à contingência temporal, toda e qualquer expressão artística que exprima um processo de transformação, isto é, que manifeste a existência de um *antes* e um *depois*, está, por natureza, dependente da sucessividade temporal; por outro lado, a expressão narrativa só tem uma recepção inteligente por parte do homem pelo simples facto de reproduzir, de algum modo, aquele aspecto da realidade que a manifesta como sujeita a um inevitável fluxo temporal. Ricoeur refere-se, por isso, às «condições últimas de inteligibilidade» de uma história e sublinha a relação temporalidade/narratividade com muita clareza na sua bem conhecida afirmação: «O tempo torna-se humano na medida em que é articulado de maneira narrativa; a narrativa é significativa na medida em que desenha os traços da experiência temporal».⁵⁶

⁵⁵ Como é sabido, o conceito bergsoniano de *durée* -, que defende a natureza da realidade como caracterizada por um fluxo contínuo que só por acção do intelecto humano é divisível em estados distintos – esteve na origem dos chamados romances de *stream of consciousness*, que pretendiam precisamente exprimir esse fluxo temporal captado pela consciência sem nele intervirem “artificialmente” através de “regras”, “ordenações” ou “divisões” diegético-discursivas. Este modo de exprimir literariamente a temporalidade sublinhou a sua dimensão psicológica e enriqueceu, portanto, a consciência crítica e artística de escritores e teóricos no que diz respeito ao tratamento do tempo na literatura.

⁵⁶ Cf. Ricoeur, 1983:17. O uso dos termos **diegese** e **discurso** tem a grande vantagem de evitar a confusão que a dicotomia anterior (*discourse/story*) pode estabelecer com a distinção entre as duas dimensões narrativas *story* e *plot* já referidas, pelo que os adoptaremos ao longo do presente trabalho. O conjunto de oposições que se têm estabelecido entre os conceitos *story/plot*, *fábula/intriga*, *história/discurso*, *histoire/récit*, etc., apresentam uma complexidade a não menosprezar, uma vez que os seus respectivos valores semânticos nem sempre coincidem plenamente, apresentando flutuações que correspondem às diversas posições teórico-críticas, desde o Formalismo russo à crítica anglo-americana, passando pelo ponto de ordem estabelecido por Genette. Sendo embora essencial a tomada de consciência acerca das *nuances* significativas que os distinguem (bem sistematizadas, por exemplo, no *Dicio-*

2.3. Este é precisamente um dos pressupostos fundamentais do nosso trabalho: uma perspectiva da **narrativa** que a considera, essencialmente, como **lugar por excelência da manifestação da experiência humana do tempo**, muito mais do que estrutura meramente linguística, como muitas vezes tem sido, directa ou indirectamente, assumida. Esta última posição está implícita num modo de conceber a arte em geral e a narrativa literária em particular como modos de aprisionamento do tempo na objectividade e permanência de uma forma que, no caso do romance, coincide exclusivamente com a nomeação e a discursivização do real, enquanto estratégia que organiza o caos segundo modelos humanos, logo, compreensíveis e, portanto, pacificadores. É esta a ideia implícita no conceito de «estratégia» proposto por Branigan, como atrás referimos.

No nosso entender é, porém, mais pertinente considerar a hipótese de que o (inevitável e recorrente) desejo da arte de lidar com o tempo tenha mais que ver com a tentativa de "captar" sinais de eternidade na experiência do contingente – assim reconhecido como mais misterioso e significativo – ou com a necessidade humana de exprimir ou reflectir sobre esse anseio de infinitude, do que com um método, uma «estratégia» sempre falhada, de "travar" a irreversibilidade temporal ou de ficcionar (no sentido de criar a ilusão) sobre a hipótese do eterno. George Steiner fala, em termos mais gerais, dessa «presença real» que habita toda a obra de arte, uma transcendência que emerge na forma do objecto artístico, seja ele narrativo ou não. E sublinha, por isso, o «duro desejo de durar», que o impulso artístico torna evidente⁵⁷. Neste sentido, a narrativa pode ser considerada como a estrutura que organiza essa experiência do tempo, sentido simultaneamente como transformação inevitável e como lugar da manifestação de uma "durabilidade" emergente e, portanto, do correspondente e significativo desejo de estabilidade e permanência. Também neste ponto se nos afigura justificável e plena de desafios a análise comparatista que pro-

nário de Narratologia de Carlos Reis e Ana Cristina Lopes), é de sublinhar o traço comum que opõe uma série de acções ordenadas cronologicamente (no primeiro lado das dicotomias) ao seu modo de produção discursivo, não cronológico e, portanto, de natureza compositiva e configuracional (no segundo lado).

⁵⁷ Cf. Steiner, 1991 e Jahanbegloo, 2000.

curamos elaborar neste trabalho, que colocará lado a lado diversas percepções do tempo como elemento diegético-discursivo e, consequentemente, como posição estética e existencial.

No primeiro tomo da sua conhecida obra *Temps et Récit*, Paul Ricoeur afirma, ao referir-se à estrutura narrativa (ou pré-narrativa) da experiência temporal: «A literatura seria para sempre incompreensível se não configurasse aquilo que já é figurado na acção humana.»⁵⁸ Este é, portanto, o aspecto que queremos, desde já, sublinhar: a abordagem da narrativa que procuramos fazer centra-se, sobretudo, na questão temporal, devido, entre outros factores que ao longo do presente trabalho explicitaremos, à íntima relação que tal aspecto manifesta com a realidade, ou antes, com a experiência humana dessa realidade, relação essa que, a nosso ver, torna particularmente significativa a referida abordagem.

É nesta linha que surge a pertinente proposta teórica de Monika Fludernik, a qual leva a consciência do valor experiencial e cognitivo da narrativa até ao ponto de dizer que «a narrativa é uma actividade perceptual que organiza os dados segundo um padrão especial que representa e explica a experiência»⁵⁹. A narrativa acarreta, portanto, uma dimensão de “juízo” sobre a natureza dos eventos, demonstrando, desta forma, como é que é possível conhecê-los e, portanto, narrá-los. O ponto que julgamos central na teoria de Fludernik é aquele que afirma que a narratividade se «centra numa experiência de natureza antropomórfica»⁶⁰, mas esta noção é levada ao seu ponto mais radical, chegando a afirmar, com Käte Hamburger, que ela é «a única forma de discurso que pode retratar a tomada de consciência, particularmente a consciência de *outro*, a partir do seu interior». Tomando o romance do século XX da chamada *stream of consciousness* como o momento da expressão narrativa por excelência, Fludernik acaba por afastar-se da posição de Ricoeur, uma vez que defende que «a acção pertence à narrativa como consequência do facto que a experiência é representada por uma imagem [*imaged*] tipicamente humana e portanto envolve a presença de existentes que actuam»⁶¹. A autora sublinha, assim, que «a existência tem prioridade sobre os parâmetros

⁵⁸ Cf. Ricoeur, 1983:125

⁵⁹ Fludernik, 1996:26

⁶⁰ *Idem, Ibidem*: 26

⁶¹ *Idem, Ibidem*: 27

da acção» e portanto a consciência não é um mero efeito accidental da acção humana. Manifestando o evidente valor de reclamar a noção de narratividade tanto para a «narrativa natural» (ou «*spontaneous conversational storytelling*», portanto de carácter oral) como para o drama e o filme («a narrativa é portanto um conceito de estrutura de profundidade e não está restrita à prosa ou ao verso épico»⁶²), a teoria de Fludernik recusa a correspondência da narrativa com o discurso (muito menos com o discurso literário), retoma categorias cronológicas e procura demonstrar a relação (i.e., a raiz comum) entre a narração oral e os textos experimentais mais radicais, fugindo à redução da narratologia ao âmbito da narrativa ficcional, nomeadamente do romance. O ponto central da narrativa deixa de ser a *acção* para se tornar a *existência*, deixa de ser a «*plot*» para se tornar a *experiência cognitiva*. Se a pura sequencialidade e mesmo a causalidade não figuram nesta perspectiva cognitiva, a temporalidade (juntamente com a especificidade⁶³) não deixa de jogar nela um papel decisivo.

A temporalidade é, de facto, um aspecto da experiência humana fortemente determinante, manifestando a posição diante dele muito (senão praticamente tudo)⁶⁴ da posição perante a realidade. Desde sempre que a arte aborda este problema como vital, tantas vezes revelando o profundo desejo humano de transformar temporalidade em eternidade – frequentemente “através” da capacidade artística de fazer permanecer no tempo alguma coisa do humano -, quer numa perspectiva derrotista que assume o fluxo temporal como fatalidade inevitável,

⁶² *Idem, Ibidem*: 26

⁶³ Isto é: o texto projecta «o registo das vicissitudes da existência humana dentro de dadas circunstâncias, num determinado lugar e num determinado tempo». Furst *apud* Fludernik, 1996:29.

⁶⁴ Na Conclusão da sua obra *Time and the Novel* (pp.234-239), Mendilow esclarece: «Aquilo que se pretende afirmar, e é uma grande afirmação, é que o elemento temporal é de capital importância na ficção, já que em larga medida ele determina a escolha do autor e o tratamento do seu assunto, o modo como ele articula e compõe os elementos da sua narrativa e o modo como usa a linguagem para exprimir a sua noção do processo e do significado da existência». O elemento da temporalidade liga-se, na narrativa, tanto com as convenções da ficção como com a particular concepção da realidade. Como termina Mendilow, acerca da importância e do significado do tratamento do tempo no romance, «*Ultimately, “time will tell”*».

quer numa perspectiva positiva que se interroga sobre as razões profundas do anseio humano de permanência no tempo, fruto, afinal, do desejo de libertação do tempo enquanto experiência contingente.

Irena Slawinska, no capítulo «O espaço e o tempo», da sua obra *Le théâtre dans la pensée contemporaine*⁶⁵, analisa o modo como o século XX tratou as coordenadas espacio-temporais na arte e no pensamento. A autora fala mesmo de uma permanente luta pelo domínio de uma dessas coordenadas, que evidenciou a vitória do tempo como preocupação fundamental do início do século (visível no bergsonismo, na fenomenologia, no existencialismo) e, posteriormente, com a hegemonia da cultura visual e tátil, o predomínio da reflexão sobre o valor do espaço. Desde meados do século XX que a crise quanto ao valor do tempo foi claramente identificada, nomeadamente por Eliade, que, abordando o «mito do eterno retorno», apontava como indício claro dessa desvalorização a revolta contra o tempo na sua dimensão histórica, nomeadamente através da primazia explícita ou implicitamente dada à sincronia e à simultaneidade sobre a diacronia e a sequencialidade.

Mas, mesmo no contexto da cultura audio-visual, Slawinska reconhece a permanência de influências fundamentais do pensamento sobre o tempo, que vão de Bergson a Minkowski e Merleau-Ponty, sem esquecer Bachelard, Poulet, Ricoeur, Durand, entre outros. Deste último recolhe a autora a noção de «epifania da angústia», para sublinhar a força que o sentimento do tempo – «*Tempus, l'omnipotent Chronos, "omnivox", destructeur*»⁶⁶ – provoca, consciente ou inconscientemente, no ser humano, causando essa angústia existencial que está intimamente ligada à percepção da inevitabilidade do curso do tempo, sentida como terreno não dominável pelo homem – a não ser, eventualmente, no campo, reduzido e circunscrito, do discurso, por isso mesmo causador do prazer que exprime a controlada analogia da experiência da temporalidade como fluxo ininterrupto de acontecimentos. Assim, acrescenta Slawinska, «Ainda que o espaço pareça exercer hoje um fascínio que faz dele o centro de interesse dominante, não vemos atenuar-se a inquietação face ao tempo, nem a intensidade das tentativas tendentes a prescrutar-lhe os mistérios»⁶⁷.

⁶⁵ Slawinska, 1985:178-219.

⁶⁶ *Idem, Ibidem*: 197.

⁶⁷ *Idem, Ibidem*: 204.

A fulcralidade da dimensão temporal da existência, aliada à noção de espaço como contraponto desse inescapável binário, é perceptível até no modo como se usa a expressão «a história da minha vida». Tal expressão não apenas pressupõe a capacidade de memória, que integra o passado no presente, através da identificação de um percurso de acontecimentos que é possível captar no seu todo, como constata implicitamente a sequencialidade que justapõe factos mais antigos a factos mais recentes e, sobretudo, dá-se conta de uma lógica global, de uma ordem intrínseca, que torna perceptível e interpretável uma história que é possível contar, enquanto unidade que se pode decompor nos seus diversos elementos, por ser reconhecível entre eles algum tipo de relação.

Este modo, digamos empírico, de reconhecimento do valor da narrativa como método que descreve a experiência na sua dimensão temporal, pode conter duas perspectivas radicalmente diferentes, que se têm manifestado na literatura ao longo dos tempos, primeiro através de uma concepção da temporalidade como fenómeno linear (particularmente visível nos romances naturalistas e realistas do século XIX) e, depois, com o experimentalismo do *nouveau roman* e com as tendências do expressionismo e do simbolismo, através da subversão das regras ditas “tradicionais”, em busca de uma lógica temporal nova, como perspectiva para a investigação de outras possibilidades de representação do tempo⁶⁸.

Assim, a narrativa, enquanto expressão dessa contingência e dessa urgência expressiva, por um lado, e, por outro, enquanto reveladora de íntimas e profundas interações internas entre aquilo a que se convencionou chamar, numa perspectiva genettiana, o **tempo da diegese** e o **tempo do discurso**, revela-se um terreno altamente fecundo no campo dos estudos literários e dos estudos interartes, entre outros.

⁶⁸ No XVI Congresso da Associação Internacional de Literatura Comparada (que decorreu em Pretória, de 13 a 19 de Agosto de 2000) abordámos alguns aspectos desta problemática numa perspectiva comparatista, confrontando o modo como a literatura portuguesa e a literatura moçambicana actuais olham as temporalidades narrativa e histórica. Saramago e Mia Couto serviram de exemplo para a discussão de uma questão que tem, naturalmente, implicações muito vastas e complexas. O título da comunicação – a ser brevemente publicada nas actas do congresso – é: «Narrative as the principle of organization of time: past acceptance and present refusal in Europe and Africa».

Como ao longo do presente trabalho procuraremos demonstrar, não só a literatura, mas também o cinema pode ser narrativo – não dizemos “é”, visto que o nosso objectivo não é a busca do “especificamente cinematográfico” nem a definição da “natureza” do cinema, tarefa que se não é utópica será certamente gigantesca e para a qual não nos consideramos de modo algum vocacionados nem habilitados -, na medida em que representa (melhor será dizer “capta”, como veremos) a sucessão temporal de eventos que têm lugar num determinado espaço e num determinado tempo.

Como a Tarkovsky, também a nós nos parece ser este traço da sequencialidade (inerente a toda a expressão humana da temporalidade) aquele que mais obviamente aproxima a literatura do cinema, pelo que a comparação que procuramos fazer se nos afigura pertinente: «O que é que aproxima o cinema da literatura? Antes de mais, esta liberdade única de que dispõem os artistas na utilização do material que lhes fornece a realidade e de o organizar em sequência, segundo uma lógica própria a cada um. É uma definição que pode parecer demasiado vasta e geral, mas ela é na realidade aquilo que o cinema e a literatura mais têm em comum»⁶⁹. Além disso, como a seu tempo veremos, na análise das obras escolhidas, (o *Amor de Perdição* de Camilo Castelo Branco e as três versões cinematográficas de Pallu, Lopes Ribeiro e Oliveira) o aspecto da temporalidade revela-se particularmente significativo – por diversas razões, às quais não são certamente alheias as respectivas circunstâncias históricas.

Tomamos a frase de Luckács, «É unicamente no romance, onde todo o conteúdo consiste numa busca [quête] necessária da essência e na impotência para a encontrar, que o tempo se encontra ligado à forma»⁷⁰ como ponto de partida para a arriscada aventura da investigação, pondo a dupla hipótese de que o cinema se possa, afinal, aliar ao romance como expressão artística onde também «o tempo se encontra ligado à forma» e de que esse facto se verifique não apenas porque romance e filme se configuram como «pesquisa da essência» mas também porque das suas naturezas (intrínseca ou potencialmente) narrativas emerge qualquer coisa dessa essência, evidenciada, aliás, pela capacidade "tranquilizadora" do acto de contar histórias. Por

⁶⁹ Cf. Tarkovsky, 1989:58.

⁷⁰ Luckács, 1963: 121.

outro lado, procuraremos demonstrar como o tratamento da temporalidade, particularmente na sua relação directa com o tratamento das personagens, se configura como o lugar onde o significado – e, por consequência, também a interpretação assumida no caso das adaptações – se revela como ponto de indiscutível pertinência e unidade da obra, traduzindo a visão pessoal do seu autor.

Afirmar a capacidade narrativa de diversos meios de expressão não significa homogeneizá-los segundo uma particular modalidade, mas antes identificar, em processos claramente distintos, ficcionais ou não ficcionais, os traços constituintes desta "sequência temporal de acontecimentos", manifestada nos mais diversos campos da actividade e do pensamento humanos. É este, repetimos, o enquadramento que nos guia na análise que realizamos.

3- Sem um ponto de vista não existe uma história

3.1. Antes de analisarmos alguns dos traços distintivos mais pertinentes no confronto entre a literatura e o cinema, não podemos deixar de referir uma outra dimensão inalienável da narrativa, à qual apenas acenámos anteriormente – a chamada **focalização**. Para que possa falar-se em "história" (não no sentido específico que o termo assumiu a partir de Todorov ou da definição de «fábula», enquanto distinta de «intriga», pelos Formalistas russos, mas sim enquanto mero conteúdo narrativo, tal como Scholes e Kellogg se lhe referem – «Entendemos por narrativa todas as obras literárias marcadas por duas características: a presença de uma *estória*⁷¹ e de um contador de histórias»), são indispensáveis duas condições: a existência de um "tempo", como temos vindo a demonstrar (ou, melhor dizendo, de uma "duração" e portanto também de uma delimitação temporal, isto é, de um início e de um fim, entre os quais se situa a transformação, visível nos acontecimentos, organizados na intriga) e a evidência de

⁷¹ O termo "estória", que sublinhámos através do itálico, corresponde, obviamente, à tradução do original inglês em português do Brasil do vocábulo "story" e tem aqui a utilidade particular de evitar a confusão com o significado que, em Portugal, por vezes aproxima essa palavra do valor semântico de "histórico", factual, verídico. Cf. Scholes; Kellogg, 1977:1.

um “ponto de vista” (quem diz “um” pode dizer “vários” – o importante é que se constate a adopção de uma ou mais perspectivas particulares, de entre a infinidade possível). Cesare Segre di-lo de modo sucinto: «O ponto de vista diz respeito ao modo de apresentar os factos, quer dizer, ao ângulo segundo o qual é revelado cada um dos acontecimentos que constituem o enredo. O enredo liga, assim, acontecimentos apresentados a distâncias diversas e com perspectivas também diversas. A composição de uma obra narrativa depende do equilíbrio variável entre os modos de apresentar (pontos de vista) e as coisas apresentadas (enredo)»⁷².

Obviamente que o aspecto da focalização não está em causa unicamente no universo ficcional⁷³, mas, no caso da narrativa de ficção, que é a que aqui nos interessa, a questão ganha uma dimensão incomparável à da narrativa objectiva como o relato, a reportagem ou o documentário, onde o narrador tem de sujeitar-se às regras que o colocam, “humildemente”, diante de uma realidade que não pode – ou antes, não deve, mas aqui entramos num âmbito que escapa a este trabalho – manipular. Quando se trata de ficção, o autor – através da instância discursiva que é o narrador – é senhor da realidade representada e, portanto, pode “trabalhá-la” como entender, de acordo com o postulado estético-estilístico que defende e com o objectivo que pretende atingir. Inúmeras vezes se tem assistido à tentativa de dar à narrativa de ficção a aparência de realidade, o que coincide, geralmente, com procedimentos de focalização mais discretos e menos interventivos, que traduzam uma aparente “objectividade” por parte do narrador, reduzindo, assim, ao mínimo, no receptor, a consciência da

⁷² Segre, 1999:153.

⁷³ O jornalista desportivo que vai fazer a cobertura televisiva de um jogo de futebol é confrontado com a necessidade – à qual o *cameraman* deverá responder adequadamente – de definir o(s) ponto(s) de vista a adoptar durante a transmissão do jogo, a qual consistirá, de certo modo, numa narrativa de um específico acontecimento. Neste caso, falamos de ponto de vista em sentido estrito, físico, mas a questão pode aplicar-se também à perspectiva assumida pelo narrador de uma história – ficcional ou não – enquanto resultado do conhecimento adquirido ou da atitude ou posicionamento (moral ou ideológico) tomados em relação aos acontecimentos narrados, como ao longo do presente capítulo procuramos explicar.

mediação. Foi o que aconteceu com o romance realista, que recusou a focalização omnisciente, considerando que o narrador devia preferir adoptar o ponto de vista de testemunhas efectivas dos acontecimentos. Michel Raimond chamou a esta fase do desenvolvimento do interesse pelas questões do ponto de vista a época dos «escrúpulos», escrúpulos esses que viriam a ser ultrapassados pelas posições da fenomenologia existencial e pela linguística estrutural.

O domínio da «focalização» – termo proposto por Genette como alternativa a «ponto de vista»⁷⁴, devido à excessiva identificação deste com o aspecto estritamente visual – é dos mais complexos dentro da narratologia e tem feito correr rios de tinta, não tendo sido possível chegar a conclusões unânimes por parte dos maiores teorizadores desta área⁷⁵. Não nos compete a nós tentar esgotar e esclarecer todas as ambiguidades que neste campo se levantam, mas antes trazer ao de cima aquelas evidências fundamentais, a partir das quais se pode estabelecer um juízo crítico que permita abordar, de modo útil e fecundo, as obras que constituem o *corpus* deste trabalho. Obviamente que este procedimento implicará sempre, da nossa parte, uma tomada de posição, que, nos momentos oportunos, procuraremos justificar.

A **focalização** (seja ela omnisciente, interna ou externa) tem que ver com as relações que o(s) narrador(es) estabelece(m) com o universo diegético e também com o leitor, através das quais se manifesta a informação que se encontra ao alcance da consciência do(s) próprio(s) narrador(es) e das personagens às quais é atribuído um particular ponto de vista⁷⁶. Por contágio com o domínio das artes plásticas, fala-se

⁷⁴ Foi Henry James quem consagrou o termo *point of view*, o qual veio a ser amplamente utilizado tanto na crítica francesa (sobretudo a partir de *Temps et Roman*, de Jean Pouillon) como na crítica anglo-saxónica e na germânica.

⁷⁵ O artigo de Françoise Van Rossum-Guyon, publicado em *Poétique*, nº4, 1970, com o título «Point de vue ou Perspective Narrative» tem a grande utilidade de, partindo da constatação da diversidade terminológica e mesmo conceptual deste assunto, fazer uma síntese histórica do desenvolvimento do conceito de ponto de vista segundo três grandes domínios: o inglês (P.Lubbock, N. Friedman, W.C.Booth), o alemão (sobretudo F.Spielhagen, W.Kayser, F.K.Stanzel) e o francês (centrado no contributo de Jean Pouillon e não chegando a G.Genette, facto que torna, hoje, esta análise do domínio francês inevitavelmente insuficiente e incompleta).

⁷⁶ Note-se que a expressão "ponto de vista" chegou a ser empregue num sentido mais restrito e hoje datado, enquanto particular técnica narrativa.

frequentemente de “perspectiva”, termo que em sentido metafórico se pode aplicar à literatura, na qual se concretizam as diferentes modalidades em que essa perspectiva se pode traduzir, ou seja, os diversos procedimentos de focalização.

A focalização está, pois, intimamente ligada ao domínio do conhecimento e do saber: no primeiro caso o narrador – e, portanto, também o leitor – sabe mais do que as personagens, no segundo caso sabe tanto como elas e no terceiro sabe menos do que elas. Porém, a questão é mais complexa do que à primeira vista pode parecer, já que, por um lado, não é indiferente o modo como a informação é veiculada – facto que acabou por dar origem à definição dos conceitos de **ocularização** e de **auricularização**⁷⁷ – e, por outro lado, não é apenas a quantidade de informação que importa ter em conta, mas também a qualidade, isto é, em que medida é que a focalização adoptada afecta a percepção da realidade que é representada e, conseqüentemente, a sua recepção.

Para Gérard Genette a fecundidade dos estudos sobre esta questão está dependente da clarificação de um ponto fundamental: a distinção entre o **modo** (Quem vê?, Ou antes, para não reduzir a percepção da coisa narrada ao estrito âmbito da visão, quem apreende? Qual é a personagem cuja perspectiva orienta a narrativa?) e a **voz** (Quem fala?, Isto é, quem é o narrador?). Além da incontornável questão do “saber”, a focalização tem que ver com a “localização” do ponto fulcral da narrativa, aquele a partir do qual tudo se organiza e revela. Por isso, a pergunta que se faz não pode orientar-se apenas para um “quem?”, mas também para um “onde?” – «*Où est le foyer de perception?*».

Françoise Van Rossum-Guyon, no seu estudo acima referido, chama a atenção, logo de início, para este possível mal-entendido, exemplificando com uma citação de Michel Raimond, do seu livro *La crise du roman des lendemains du Naturalisme aux années vingt*: «Segundo a técnica do ponto de vista, o romancista instala-se de algum modo no pensamento de uma das personagens, para nos descobrir uma realidade já não iluminada uniformemente, mas posta em perspectiva». Obviamente que não é neste sentido que aqui utilizamos o conceito de “ponto de vista”, como neste capítulo procuramos demonstrar.

⁷⁷ Esta distinção é muito mais pertinente no campo cinematográfico do que no literário, como adiante veremos, já que o primeiro conceito se refere à informação veiculada através da visão da personagem e o segundo à informação auditiva, cujas implicações se revestem de maior importância no caso do cinema, por razões óbvias.

Como frisa Genette, este ponto focal pode, inclusivamente, não coincidir com nenhuma personagem, que é, aliás, o que acontece quando se trata de uma focalização externa. De qualquer forma, é de visão (ou percepção) que falamos quando nos referimos a um ponto de vista. Só depois do estabelecimento claro acerca da instância que vê é que devemos perguntar-nos acerca da instância que diz aquilo que é visto. Cesare Segre, ao estabelecer o mesmo tipo de distinção, diz que a **voz**, ou **pessoa**, tem que ver com a relação escritor-narração (e é, portanto, gramaticalmente disciplinada através do uso de pronomes e deícticos), enquanto que o **modo** é relativo à relação escritor-matéria narrada (e pode não ser assinalado por marcas gramaticais)⁷⁸.

3.2. Não basta, pois, identificar a personagem que vê ou concluir que a informação não é filtrada pelo olhar de nenhuma personagem; é necessário abordar com toda a atenção a realidade focalizada (seja ela uma personagem, um elemento do espaço narrativo ou qualquer outro aspecto constituinte da diegese). Ao mesmo tempo, torna-se necessário identificar a figura do narrador enquanto instância narrativa que é (criada pelo autor textual, que nele delega a enunciação discursiva⁷⁹), portanto *voz* presente no discurso (manifestada por vezes com grande clareza através das chamadas *intrusões*) e, eventualmente, também personagem participante da diegese. Segre chama a atenção para o facto de ser mais correcto falar de *vozes* do que de *voz*, não apenas pelo facto de a narrativa não ser, frequentemente, “controlada” por um único narrador, mas também por existir, indirectamente, uma plurivocidade evidenciada nas várias instâncias diegético-discursivas, sejam elas as personagens – cujos discursos orais se podem considerar narrativos –, sejam outros tipos de procedimentos literários, como aqueles a

⁷⁸ Segre, 1999:158-159.

⁷⁹ O **autor textual** (que se distingue do **autor empírico** enquanto sujeito histórico e identificável civilmente) é, como diz Aguiar e Silva (1982:214), «o emissor que assume imediata e especificamente a responsabilidade da *enunciação* de um dado texto literário e que se manifesta sob a forma e a função de um eu oculta ou explicitamente presente e actuante no *enunciado*». A sua manifestação explícita acontece através da voz do **narrador** presente no texto. «Quando o narrador não figura explicitamente representado no texto como um “eu”, tem de se admitir a existência de um narrador não personalizado, anónimo, que se identifica com o autor textual». (Aguiar e Silva, 2002: 222)

que o teórico chama «modos semiliterários de narração» (diários, cartas, etc.), ou ainda nas reflexões morais, científicas, etc., que fazem também parte do texto. Em todos estes casos se manifestam pontos de vista (que devem ser abordados segundo a dicotomia modo/voz e de acordo com as mudanças de focalização) e que revelam não apenas a relação do autor com a matéria narrativa mas, sobretudo, com o mundo representado. O ponto de vista é, pois, um poderoso indício estético e ideológico-cultural, que se apresenta de forma complexa e ambígua, num entrecruzamento de posições de conhecimento e de atitude (entre autor/narrador/personagens) que tanto podem coincidir como divergir pontualmente ou até serem, por vezes, radicalmente antagónicas⁸⁰.

Conscientes da complexidade e vastidão deste fenómeno, do qual transparece a subtilidade e a dificuldade analítica do processo da ficcionalização – que não permite tirar conclusões directas e simplistas entre os pontos de vista instaurados e a posição do autor –, alguns teóricos propuseram que se evitasse uma definição “personalizada” (ou “personalizável”) do narrador. Porém, quer se admita a propriedade antropomórfica da figura do narrador, entidade fictícia com o estatuto de *persona*, quer se afirme a necessidade de “desantropomorfizar” o agente narrativo (como defende, por exemplo, David Bordwell, que remete o conceito para o plano da abstracção, preferindo falar de *narração* em vez de narrador), não se pode, de qualquer forma, negar o facto de que, para que exista uma narrativa, é necessário que alguém (ou alguma «coisa» – na linha bordwelliana) apresente a sequência de acontecimentos narrados e sobre eles denote algum tipo de posição⁸¹.

⁸⁰ Cf. Segre, 1999:152-160.

⁸¹ A recusa desta evidência já se verificou, todavia, por parte de alguns autores, como por exemplo Käte Hamburger, Ann Banfield e o próprio David Bordwell. Baseando-se na ideia de que a ausência de marcas linguísticas do falante revela a inexistência do narrador, estes autores defenderam a possibilidade de o enunciado narrativo ser destituído de locutor e portanto também de narrador. Aguiar e Silva (1990:256) refuta claramente esta posição, afirmando: «Só metaforicamente se pode dizer que "a narrativa se conta a si própria" ou que o enunciado x narra ou descreve isto ou aquilo, pois que é sempre e necessariamente um emissor (que pode ser individual, dual ou múltiplo) quem conta, narra ou descreve.». Do mesmo modo, também Gaudreault e Jost recusaram a posição de Bordwell, o qual, preferindo o termo narração ao de narrador – no caso de narrativas sem marcas evidentes da

Falar de narrador implica, pois, uma consciência clara em relação àquela entidade que lhe é próxima, embora distinta, que é o autor propriamente dito, o chamado *autor empírico*. Alguns autores propõem ainda o estabelecimento de outro tipo de distinção, que considera a diferença entre o *autor real* (ou empírico) e a entidade a que, na linha de W.C. Booth e G. Genette, chamam *autor implícito* ou *autor implicado*⁸² – aquele agente inerente a qualquer ficção narrativa, criação do autor real, que consiste na fonte da invenção da obra, no «princípio de invenção no texto»⁸³. O autor implícito é, como sublinha Chatman, um inventor silencioso, por oposição à instância discursiva que fala, que é o narrador (sendo este segundo apenas um dos elementos criados pelo primeiro). No fundo, o conceito de autor implícito coincide com a imagem de “autor” que o receptor da obra (re)constrói à medida que a recebe.

Wayne Booth, citando Kathleen Tillotson, refere-se, de facto, ao autor implícito como um «segundo eu»⁸⁴ que resulta do processo da

presença do narrador – acabou por cair na tentação de atribuir propriedades humanas a essa instância abstracta que seria a narração: «Além disso, o final pensativo [do filme de Antonioni *La Notte*] considera a narração não apenas como poderosa mas também humilde; a narração sabe que a vida é mais complexa do que a arte alguma vez pode ser[...]» (Bordwell, 1985:209-210 *apud* Gaudreault; Jost, 1990:61).

⁸² O termo *implied author* foi pela primeira vez proposto por W.C.Booth. Gérard Genette preferiu, como tradução, a expressão *auteur impliqué*, que julga estar mais de acordo com a definição de Booth do que a tradução *auteur implicite*, já que esta, segundo Genette, «contribui para endurecer e hipostasiar aquilo que em inglês não era senão um partícipio». No entanto, do ponto de vista semântico não nos parece inadequado o termo «implícito», na medida em que se contrapõe a «explícito», o que corresponde precisamente à característica distintiva entre essa instância textual que preside ao texto sem nele deixar a sua marca e aquela outra – o narrador – cuja presença é visível através de uma determinada «voz».

⁸³ Chatman, 1990:116.

⁸⁴ A expressão foi utilizada por Tillotson numa conferência dada na University of London e publicada com o título "The Tale and the Teller" (London, 1959), onde a autora cita Dowden: «Ao escrever sobre George Eliot em 1877, Dowden disse que a forma que mais persiste na mente depois de ler os seus romances não é a de nenhuma das personagens, mas sim "aquela que, senão é a da real George Eliot, é a desse segundo eu que escreve os seus livros e que vive e fala através deles". O "segundo eu", continua ele, é "mais substancial do que qualquer personalidade meramente humana" e tem "menos

escrita, no qual o romancista como que se recria a si mesmo: «À medida que escreve, ele cria não simplesmente um “homem em geral” ideal e impessoal, mas também uma versão implícita de “si próprio” que é diferente dos autores implícitos que conhecemos em obras de outras pessoas. A alguns romancistas pareceu-lhes, de facto, que se estavam a descobrir ou a criar a si mesmos à medida que escreviam»⁸⁵. Esta nova criação é reconstruída pelo leitor através do texto. Para Chatman, é isso que justifica a adequação do termo «implícito» ou «implicado» (e agora não traduzimos, a fim de captar rigorosamente a sua ideia): «He is "implied", that is, reconstructed by the reader from the narrative»⁸⁶.

Importa notar que Chatman não usa o termo «construção», mas sim «reconstrução», isto é, o autor implícito é, antes de mais, construído pelo autor real – é essa a sua primeira forma de existência – e, depois, reconstruído pelo leitor. Não se trata, portanto, de uma mera imagem (definida e definitiva) do autor real, mas sim de uma nova e permanente construção, efectivada em cada momento da criação. Por esta razão, um mesmo autor real pode criar diferentes – e até antagónicos – autores implícitos em diversas obras literárias ou fílmicas.

A nossa posição não pretende adoptar o radicalismo, defendido por certos autores formalistas, que separa totalmente a obra do seu criador, nem, pelo contrário, cair na ingenuidade de considerar aquela um espelho perfeito deste. Pretende, antes, enfatizar a dimensão ficcional da obra e por isso jogar com os conceitos teóricos que a ela presidem, sem perder de vista a sua origem e a sua profunda relação com o universo real, a começar pelo seu autor. Obviamente que, se no termo final do processo de comunicação a que toda a obra dá lugar, está o receptor – neste caso, o chamado leitor real – do mesmo modo

reservas"; enquanto que "atrás dele espreita satisfeito o verdadeiro eu histórico, defendido de observações e críticas impertinentes"». (p.22). Booth sublinha também que o conceito de autor implícito tem a grande vantagem de evitar a discussão inútil sobre a existência ou não das qualidades de "sinceridade" e "seriedade" por parte do autor. A única sinceridade que ao leitor cabe avaliar é a que diz respeito à do autor implícito em relação a si próprio: «Será que o autor implícito está em harmonia consigo próprio – isto é, será que as suas outras escolhas estão em harmonia com a sua personagem narrativa explícita?». 1983:74,75.

⁸⁵ 1983:70,71.

⁸⁶ 1993:148.

temos consciência de que na origem do processo se encontra o autor real. Porém, o que pretendemos sublinhar é o facto de estas entidades se constituírem como extra-textuais, razão e destino da obra, mas – para usar o termo de Booth – não «implicadas», enquanto tais, na tessitura formal da mesma. Na realidade, podemos dizer que o único modo pelo qual o autor está presente na obra é, precisamente, através desse segundo eu que é o autor implícito⁸⁷. A nosso ver, este modo de abordar a questão facilita a análise narratológica, porque não exige – nem do leitor nem do crítico – o constante e melindroso exercício de destringer entre aquilo que corresponde ao narrador enquanto instância fictícia, aquilo que remete para o autor enquanto produtor de um texto concreto e aquilo que corresponde ao autor enquanto personalidade histórica. Por outro lado, paradoxalmente, esta posição permite, com maior liberdade, a simplicidade de, fora do contexto estritamente analítico e científico, se fazer referência ao autor e à sua posição estética e/ou existencial quando se pensa ou estuda determinada obra de arte, já que de uma vez por todas se perde o complexo de afirmar que as instâncias abstractas que a ciência necessariamente cria, a fim de poder estabelecer as suas hipóteses explicativas, têm uma correspondência – mais ou menos perfeita, e é esse o desafio que se coloca à teoria – com o mundo empírico. Se assim não fosse, que valor teria a indagação científica? Julgamos que, se não fôr por um interesse acerca dessa realidade, de nada vale o esforço de construir sistemas teóricos acerca dos fenómenos, literários ou outros. Além do mais, boa parte do interesse de um romance ou de um filme nasce dos "efeitos" provocados pelo autor através deste "segundo eu" que se revela na criação artística.

3.3. Importa, sobretudo, frisar que a focalização está profundamente associada não apenas à dimensão espacial, mas também à dimensão temporal da narrativa. André Gaudreault e François Jost sublinham este facto de modo muito particular, afirmando que a focalização não se deduz daquilo que o narrador sabe (uma vez que, se os acontecimentos já tiveram lugar, ele conhece-os), mas sim da posição temporal que adopta em relação ao protagonista da história

⁸⁷ Note-se que o conceito de *implied author* foi criado por Booth com o fim de reintroduzir o autor na obra, tal como ele é reintroduzível, isto é, de modo implícito e distinto do autor real, e não de afastá-lo da obra.

que narra⁸⁸. Também Francis Vanoye chama a atenção para este facto, distinguindo três diferentes atitudes: ou a narração é *ulterior* ao narrado, que é o caso mais frequente (e o narrador narra aquilo que sabe, recorrendo ao uso de anacronias, como a elipse, por não considerar adequada ou não possuir toda a informação), ou é *anterior* (o que implica o uso de prolepses a fim de prever ou antecipar acontecimentos), ou, mais raramente, é *contemporânea* dos acontecimentos (é o caso da narrativa em monólogo interior)⁸⁹. Evidentemente que os três tipos tanto se podem separar claramente como coexistir numa mesma obra.

De qualquer modo, como já sublinhámos, a focalização adoptada manifesta uma posição (estética, ética, existencial) por parte do narrador, ao mesmo tempo que procura exercer sobre o leitor algum tipo de influência. Como dizem Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, «[...] em certo sentido pode, portanto, falar-se na possibilidade de se analisar, a partir da activação de várias focalizações, a articulação dialéctica de “visões do mundo” (do narrador ou de personagens da história) susceptíveis de ilustrarem os fundamentais vectores ideológicos representados na narrativa»⁹⁰. No caso da análise comparativa que nos propomos fazer, tais decisões revelarão, igualmente, a posição dos respectivos realizadores perante a obra literária, isto é, revelarão a dimensão ideológica e existencial da leitura literária feita, o que comprovará, por um lado, as características seleccionadas a partir do «excesso de sentido»⁹¹ e da «abertura»⁹² do texto narrativo literário e, por outro, manifestará a

⁸⁸ Gaudreault; Jost, 1990:142.

⁸⁹ Vanoye, 1979:160.

⁹⁰ Reis; Lopes, 1991:160.

⁹¹ Usamos aqui o termo que Ricoeur propõe ao falar dos conceitos de explicação e de compreensão do discurso: «A primeira razão concerne ao funcionamento da significação das obras da literatura enquanto opostas às obras científicas, cujas significações se devem tomar literalmente. A questão aqui é se o excesso de sentido, característico das obras literárias, é uma parte da significação ou se deve entender-se como um factor externo, que é não cognitivo e simplesmente emocional». Ricoeur, 1987:57.

⁹² O conceito de “obra aberta”, largamente difundido por Umberto Eco, tem sido objecto de muitos e diversos estudos no campo da teoria literária, tendo passado por estágios em que a defesa radical desta propriedade do texto literário levou a uma quase total validação de toda e qualquer leitura feita em relação a um específico texto, mas encontra hoje em dia, inclusivamente da

capacidade da nova obra (neste caso fílmica) de se constituir como objecto próprio e independente, onde se consubstancia uma particular cosmovisão.

O acto de narrar implica sempre, como já vimos, a consciência de um passado e a necessidade de uma memória, a qual se procura como que “reactivar” através do processo narrativo. Contar uma história é, de algum modo, tomar nas mãos a capacidade de reorganizar e controlar um tempo que já passou, mas que é como se surgisse de novo, à disposição do narrador. Que este tome diante desse fluxo temporal revisitado uma posição de onisciência ou se coloque como novamente contemporâneo dos acontecimentos, não é indiferente e tem profundas consequências nos efeitos de leitura ou no visionamento da obra. Que adopte a perspectiva de uma personagem interveniente na acção ou permaneça como entidade “transcendente”, exterior à diegese, ou ainda, que faça variar as duas alternativas, tudo isso manifesta uma específica finalidade significativa (a finalidade é exactamente, como vimos, uma das fundamentais dimensões constituintes do texto narrativo e aquela que gera a unidade na inter-relação dos seus diversos elementos) e revela uma determinada concepção artística e/ou existencial.

Na obra-base de que partimos, o *Amor de Perdição* de Camilo Castelo Branco, o modo como a narração é apresentada, isto é, a posição focal que é adoptada (e que vai variando) é um dado altamente significativo. Desejo de redenção pessoal, justificação social, vontade de comover e convencer, propósito crítico – todos estes são aspectos evidenciados pela posição temporal que o narrador adopta em relação à acção narrada e pela focalização a que a submete. Torna-se, por isso, muito pertinente verificar até que ponto tal postura coincide ou não com a que é adoptada, respectivamente, por Pallu, Lopes Ribeiro e Oliveira.

Deste primeiro capítulo teórico sublinhamos, ao terminar, três das principais conclusões que procurámos fundamentar e que orientam a nossa análise comparativa:

a) A **narrativa** não é uma mera estratégia discursiva tornada visível na linearidade da enunciação literária, mas sim a emergência

parte do próprio Eco, um ponto de equilíbrio entre a possível e necessária iniciativa do leitor e a imprescindível fidelidade às restrições impostas pelo texto. Esta problemática que, no caso da transcodificação semiótica, levanta pertinentes questões, será por nós abordada ao longo do presente trabalho, com particular incidência no capítulo dedicado à «Problemática da Adaptação».

expressiva e significativa (portanto manifestando uma ordem e uma finalidade) do fenómeno da **temporalidade** enquanto experiência humana da transformação sucessiva, inevitável e sequencial. Mais do que estratégia, a narrativa é o método, ou a estrutura, que exprime (portanto torna visível, perceptível) a dimensão temporal da experiência enquanto duração.

b) Considerando, deste modo, a **narratividade** como o conjunto de traços caracterizadores de qualquer mensagem narrativa, é possível detectá-los em todo o texto narrativo, quer ao nível de superfície (sequencial e sintagmático), constituído pelo *discurso*, quer ao nível da estrutura profunda (acrónica e paradigmática) da *história*. O texto narrativo caracteriza-se, pois, por uma lógica temporal dupla, passível de **transcodificação semiótica**, devido ao facto de permanecer identificável a sua estrutura de profundidade, ainda que a nível de superfície se possam verificar substanciais alterações.

c) Pressupondo a estruturação do texto narrativo a existência de uma instância enunciativa, ela implica necessariamente uma tomada de posição acerca do universo narrado, isto é, manifesta um (ou vários) **ponto(s) de vista**. A recepção do texto constitui-se, portanto, como particular leitura da realidade (tanto da empírica como da ficcional), como específico **olhar**, do qual emerge(m) o(s) sentido(s), manifestado(s) na unidade e inter-relação dos seus diversos elementos constituintes. Sendo o tempo o lugar do acontecimento, a significação narrativa assume particular pertinência, ao ponto de se poder dizer que não há tempo sem significado nem significado (perceptível) fora do tempo, como exprime, clara e sinteticamente, a fórmula de Hochkeppel, sublinhada por Slawinska, «*Sinnlosigkeit ist Zeitlosigkeit*»⁹³.

⁹³ Slawinska, 1985: 211.

CAPÍTULO II

NARRATIVA LITERÁRIA E NARRATIVA FÍLMICA

«O filme conta-nos histórias contínuas; “diz-nos” coisas que poderiam também ser transmitidas na linguagem das palavras; mas di-las de modo diferente. Existe uma razão para a possibilidade assim como para a necessidade das adaptações».

Christian Metz⁹⁴

1 - Palavra *versus* imagem: uma distinção necessária mas não suficiente

1.1. Como ficou manifesto no capítulo anterior, não usamos o termo narrativa num contexto estrito e unicamente literário, enquanto particular modo ou género, nem o tomamos na acepção mais directamente linguística de enunciado verbal, ou na perspectiva em que ele se confunde com o próprio acto de narrar, onde preferimos o termo «narração». A nossa perspectiva é mais abrangente e enquadra-se no âmbito dos actuais estudos narratológicos, que incidem na análise da narrativa enquanto específica organização e estruturação semiótica, passível de ser actualizada através de diferentes meios. Essa organização, à qual podemos igualmente chamar discurso, pressupõe a existência de uma história e do seu(s) respectivo(s) produtor(es) e organizador(es), é delimitada por um início e um fim, apresenta um ou mais

⁹⁴ Metz, 1974:44.

pontos de vista e tem como traço que consideramos mais significativo o facto de se desenrolar no tempo (um tempo que é tomado num sentido duplo: tempo do acto narrativo, por um lado, e tempo da coisa contada, por outro) e de se apresentar, por isso, como sequência de eventos que sofrem transformações⁹⁵.

A identificação do termo «narrativa» com a acepção aristotélica de «diegese», isto é, apresentação "indirecta" de uma história através de um narrador, por oposição a «mimese» enquanto directa imitação dos «homens em acção» sem o intermédio do narrador, pode introduzir grande confusão no tipo de abordagem que aqui procuramos fazer, já que restringe a narrativa a um âmbito que é o da definição de géneros, colocando a discussão num contexto diferente daquele que aqui estabelecemos.

Pelo contrário, a nossa posição coloca-se a um nível que poderíamos chamar modal, já que remete para as possibilidades ou virtualidades atemporais do discurso (literário ou outro), cuja actualização se pode verificar tanto a nível das distinções genéricas como a nível das diferentes formas de arte. Ocupamo-nos, portanto, da narrativa como estrutura identificável em diversos tipos de discursos ou textos.

Northrop Frye apresenta um conceito de grande utilidade na distinção dos géneros literários e que pode revelar-se, em parte, fecundo na abordagem que fazemos: o **radical de apresentação**. A sua posição parte do princípio de que as diferenças entre géneros são determinadas pelas condições que se estabelecem entre o poeta e o seu público: quando as palavras são representadas diante do espectador, estamos perante o drama; quando são recitadas diante do público, estamos perante o género «*epos*»⁹⁶; quando são cantadas ou entoadas, trata-se de

⁹⁵ Gaudreault e Jost sintetizam nestes 5 pontos as características do «*récit*», de acordo com a posição de Metz, introduzindo também a noção de que a percepção da narrativa «irrealiza» a coisa contada, na medida em que o mero facto de contar implica que esse produto não coincida com a realidade propriamente dita, pois que esta não se conta a si própria (ainda que se trate de uma história baseada em factos reais). Cf. Gaudreault; Jost, 1990:17-21.

⁹⁶ Frye prefere o termo «*epos*» ao termo *épica* para referir-se ao género cujo radical de apresentação é oral, e justifica: «Neste ensaio utilizo a palavra "*epos*" para descrever obras em que o radical de apresentação é oral, mantendo a palavra *épico* no seu sentido habitual enquanto nome que caracteriza a forma da *Iliada*, *Odisseia*, *Eneida* e *Paradise Lost*. *Epos*, portanto, abrange toda a

lirica; quando são escritas para o leitor, trata-se de «ficção»⁹⁷. Daqui decorrem diversas características, que têm que ver com o carácter da apresentação directa ou intermediada (pelas personagens) da obra literária e com aspectos específicos de cada género.

Se procurássemos fazer corresponder a novela de que nos ocupamos e as suas três versões filmicas a este quadro distintivo, teríamos, necessariamente, de incluir a primeira no género ficcional. Quanto às restantes, levantar-se-iam todas as dúvidas e problemas que nascem do facto de não serem obras literárias, mas não deixaria de ser manifesta a familiaridade dos filmes com o género «drama», pelo menos nos seus traços fundamentais e espectaculares – Frye não hesita em dizer que muitos filmes consistem num tipo particularmente espectacular de drama –, que os aproximam não do texto dramático propriamente dito, mas sim do texto teatral. Entre outros dos aspectos referidos pelo crítico, a apresentação é indirecta, já que o «autor» está escondido, mas as personagens não, e as palavras são representadas⁹⁸, mas não obedecem a um específico ritmo, tal como acontece em qualquer outra obra dramática. Obviamente que o *surplus* de mediação que o cinema acrescenta, através dos processos técnicos que utiliza, tornam muito discutível esta aproximação: até que ponto podemos, de facto, afirmar que, no cinema, as personagens se *apresentam* ao espectador? Certamente não no mesmo sentido do teatro, onde o actor é visível em carne e osso.

De qualquer modo, é curioso notar como, partindo da possibilidade de inclusão do objecto “filme” na categoria de “texto” – no sentido lato do termo, que o considera uma entidade semiótica e translin-

literatura, em verso ou prosa, na qual haja a tentativa de preservar a convenção da recitação e da audiência que a ela assiste». 1990:248.

⁹⁷ Partindo da constatação de que a tradição grega forneceu os nomes dos três géneros literários, mas não o daquele que se dirige ao leitor através de um livro impresso, Frye opta pelo termo «ficção», que considera mais feliz do que «história» ou «escritura»: «Como tenho que ter alguma palavra, farei uma escolha arbitrária da palavra “ficção” para descrever o género da página impressa». 1990:248.

⁹⁸ O termo português pode ser ambíguo, mas neste contexto significa o mesmo que a palavra inglesa *acted*.

guística⁹⁹ –, podemos verificar que o texto fílmico se aproxima dos vários géneros manifestados no texto literário, revelando, assim, uma complexidade muito particular. De facto, se são essencialmente as personagens que veiculam os discursos, como acontece no texto dramático, por outro lado é inegável que essa concretização se faz por via performativa, tal como no texto teatral; se é verdade que tem a característica da oralidade, típica do «*epos*», também é inegável a sua aproximação à ficção, devido à mediação que o objecto "filme", tal como o objecto "livro", produz.

É sabido que as características estruturais manifestadas nos diversos textos não constituem um todo fechado e autotélico, mas antes mantêm relações de ordem contextual e transtextual com o universo exterior e com outros tipos de texto. Assim, é possível encontrar-se, num texto dominado por um específico radical de apresentação, propriedades que apontam para géneros de diversa natureza, num processo de contaminação não raras vezes enriquecedor do objecto artístico. É precisamente o caso da novela camiliana de que nos ocupamos, que evidencia, por um lado, a influência de certos códigos dramáticos numa estrutura essencialmente narrativa, ao mesmo tempo que dá espaço a segmentos de tom marcadamente lírico, que se intercalam no corpo geral da obra.

Da mesma maneira, um filme pode aproximar-se ou afastar-se mais ou menos do conjunto de elementos caracterizadores de cada um

⁹⁹ Partilhamos a opinião de Vítor Aguiar e Silva quando afirma que «o texto é **um conjunto permanente de elementos ordenados e articulados, cujas co-presença, interacção e função são reguladas por um determinado sistema sógnico**. O texto é a realização concreta, numa determinada situação comunicacional e com um determinado objectivo, de um **sistema semiótico**; o texto é uma entidade delimitada topológica e/ou temporalmente; o texto possui uma organização interna que o configura como todo estrutural. Em conformidade com este conceito de texto como entidade semiótica, pode falar-se de **texto fílmico, texto pictórico, texto musical**, etc., sem que se trate, como por vezes se afirma, de uma utilização abusivamente metafórica do termo "texto". Aguiar e Silva, 1990:186. Compreende-se, portanto, que falamos de cinema como texto num sentido que não se confunde com a noção, mais estrita e localizada historicamente, de cinema como "escrita" – conceito proposto por Alexandre Astruc, segundo a fórmula *caméra stylo*, que propunha a colagem a um modelo linguístico de análise do cinema.

dos textos referidos, de acordo com o postulado estético, técnico e existencial do seu realizador. Alguns autores, como por exemplo Mukarovsky, são da opinião de que o filme manifesta sempre, pela sua natureza, uma afinidade essencial quer com a épica (isto é, com o texto narrativo), quer com o drama – e muito menos com o texto lírico. Embora estejamos de acordo com o estabelecimento dessa relação – que quanto a nós radica precisamente no elemento basilar da temporalidade, que subjaz tanto à épica quanto ao drama – gostaríamos de insistir na maior intimidade entre texto fílmico e texto narrativo, aspecto-base da tese que defendemos.

Hegel estabeleceu a diferença entre o **modo narrativo** e o **modo dramático** através da conhecida oposição entre aquilo a que chamou, respectivamente, a «totalidade dos objectos» e o «movimento total da acção». Referindo-se precisamente a esta distinção, Aguiar e Silva esclarece: «A narrativa, com efeito, representa a interacção do homem com o seu meio físico, histórico e social, correlacionando sempre uma acção particular com o “estado geral do mundo”, com a “totalidade da sua época”, com o “terreno substancial” em que ela se inscreve e se desenvolve. [...] O drama, por sua vez, procura representar também a totalidade da vida, mas através de acções humanas que se opõem, de forma que o fulcro daquela totalidade reside na colisão dramática»¹⁰⁰, o que implica a condensação do tempo da acção, a rarefacção do espaço, a eliminação das personagens supérfluas, etc.

Ora, na nossa opinião, o cinema, pela sua capacidade de traduzir a realidade do universo físico, captando todos os seus elementos através da sua particular aptidão para a iconicidade, estabelece frequentemente com o real uma relação de tipo profundamente narrativo. Ainda que seja inegável o aspecto de composição espacial, que o aproxima do teatro, bem como a necessidade de uma condensação, tais características, quando bem analisadas, revelam diversidades de grande importância – nomeadamente pelas relações que a cena fílmica estabelece com o «fora de campo», o que não acontece na cena teatral; o facto de a condensação fílmica não implicar a unidade de tempo e de lugar que a cena pede ou para a qual tende¹⁰¹, entre outros aspectos.

¹⁰⁰ Aguiar e Silva, 1990:206-207.

¹⁰¹ De facto, ainda que o filme possa revelar, por comparação com o romance, uma redução da dispersão espacial ou uma condensação temporal,

Mas é, sobretudo, de sublinhar que o **fluxo temporal** que o cinema regista é um aspecto decisivo da sua natureza, estabelecendo fortíssimas relações com esse fenómeno que se define como **narratividade**, facto que, pelo contrário, não é determinante na cena teatral. É justamente este ponto que Käte Hamburger pretende evidenciar quando discute a problemática da ficção dramática, afirmando que a imagem móvel é narrativa – «um drama filmado torna-se épico»¹⁰². Também Peter Szondi aborda esta questão de modo muito fecundo, referindo a influência que o cinema teve na evolução da arte dramática. Sinteticamente, este autor considera três grandes modificações resultantes dessa contaminação (verificada, nomeada e inicialmente, no teatro de Erwin Piscator): em primeiro lugar, a epicização do drama («O lado épico do drama, que ele deve à posição face ao objecto da câmara, isto é, à representação da objectividade enquanto objectividade fabricada em parte pelo sujeito» permitiu, como o próprio Piscator explica, «a elevação do cénico à dimensão da história»¹⁰³); em segundo lugar, a manipulação temporal (favorecida pelos processos de elipse, antecipação, *flash-back*, etc.); em terceiro lugar, o efeito da «relativização» («A acção cénica deixa de fundar unicamente em si mesma a

ele continua a manter uma versatilidade dificilmente comportável pelo drama. O filme manifesta, em regra, uma muito maior apetência para anacronias e para elipses de grande amplitude, por exemplo, bem como para uma muito maior circulação espacial do que a peça de teatro.

¹⁰² Hamburger, 1975:161. Com base neste princípio, a autora defende a aproximação do cinema à arte literária mais do que às chamadas artes plásticas, apesar de assentar na técnica fotográfica, que é, por si só, plástica.

¹⁰³ Este aspecto “histórico e social” do cinema reveste-se de grande importância e complexidade, na medida em que revela a intimidade do cinematográfico com o narrativo em termos das suas respectivas e intrínsecas naturezas, que relacionam cada acção particular com o estado geral do mundo, como vimos. De facto, como explica Peter Szondi a propósito do teatro épico (enquanto “influenciado” pelo cinema), o cinema, como a épica, operam um efeito de distanciação entre o sujeito (o espectador que assiste) e o objecto (a acção assistida), enquanto que no drama essa oposição não se verifica, pois a sua temática específica é a do conflito inter-humano: «A forma dramática repousa sobre a relação interhumana; a temática do drama é constituída pelos conflitos que esta relação engendra. Aqui, pelo contrário, o conjunto torna-se temático, transferido da evidência da forma para a não-evidência do conteúdo». Szondi, 1983: 102.

totalidade da obra. A totalidade já não é engendrada dialécticamente pelo acontecimento interhumano, mas resulta antes da montagem de cenas dramáticas, de reportagens cinematográficas, de coros, de projecção de calendários, de referências, etc.»¹⁰⁴. A montagem torna-se, portanto, a estrutura-base (causal, lógica, temporal – e, portanto, também narrativa) de um teatro que bebe na fonte da estética e da técnica cinematográficas.

Se o cinema se pode aproximar do teatro pela via da **representação**, ele manifesta, em relação à literatura (particularmente em relação ao romance, à novela, ao conto), a proximidade que a capacidade de **narrar** (isto é, de manipular a temporalidade) lhe confere.

A constatação acerca da importância da temporalização específica do texto fílmico levou Serge Daney a afirmar: «Para mim, o cinema não é, de modo algum, o deslumbramento perante a imagem que se move. Mas sim a reverberação do som, o sentimento do tempo, a inversão da duração, a fatalidade – talvez a única experiência temporal que sou capaz de seguir com boa capacidade de concentração, eu que sou distraído por natureza, que leio em diagonal e raramente escuto uma ópera por inteiro. O cinema deu-me essa disciplina. Contou-me histórias de inversão temporal, de acordo com um princípio: quanto tempo falta até à palavra "fim"? Dito de outro modo: que possibilidades temos de inventar o tempo?»¹⁰⁵.

Todos estes são aspectos que ao longo do presente trabalho, e nas ocasiões próprias, iremos desenvolvendo, de modo a justificar a aproximação (não dizemos coincidência) que estabelecemos entre texto fílmico e narrativa, enquanto lugar por excelência da manifestação da experiência humana do tempo. Estas distinções e aproximações iniciais tornam-se pertinentes, no momento em que procuramos confrontar a narrativa literária com a narrativa fílmica, uma vez que não só evidenciam certas componentes estruturais idênticas, como permitem estabelecer a base para uma identificação dos elementos “transferíveis” da novela para cada um dos filmes, nos quais, como veremos, a predominância de um ou outro dos seus traços configurativos se revelará plena de significado.

Mas importa agora ressaltar que o conceito de Frye acima referido (o radical de apresentação) só pode revelar-se útil se for conve-

¹⁰⁴ Szondi, 1983:95-97.

¹⁰⁵ Daney *apud* Monteiro, 1995: 506-507.

nientemente adaptado ao âmbito que procuramos estabelecer, o qual se enquadra na área dos estudos interartes. Assim, se procuramos confrontar as «condições que se estabelecem» entre o escritor e a obra literária com as do realizador e a obra fílmica, verificamos, como tão frequentemente se tem afirmado, que a fundamental diferença reside no facto de os acontecimentos serem transmitidos ao leitor através da *palavra escrita* e ao espectador (de cinema) através da *imagem em movimento* (a qual inclui a *palavra falada*). O leitor sabe que a condição estabelecida é a da *sugestão* de um mundo possível através de signos arbitrários escritos, enquanto que ao espectador é *mostrado* um mundo possível através de signos icónicos audiovisuais. Como já referimos, muitos sintetizam esta diferença fundamental através da oposição da situação de *telling* à de *showing*, frisando, como François Jost: «A imagem mostra, mas não diz».

Podemos, pois, definir o **radical de apresentação do cinema** como sendo **audiovisual**, ou seja, a imagem (não qualquer imagem, mas um particular tipo de imagem) é a base da representação cinematográfica.

1.2. W.J.T. Mitchell, numa obra de reconhecido valor expositivo e sintético, *Iconology. Image, Text, Ideology*, distingue cinco ramos da família das imagens, – as quais manifestam sempre uma «semelhança»¹⁰⁶ com o objecto que reproduzem: gráfico (pinturas, estátuas, desenhos), óptico (espelhos e projecções), perceptual (dados sensoriais, «*species*»¹⁰⁷, aparências), mental (sonhos, memórias, ideias, «*fantasmata*»¹⁰⁸) e verbal (metáforas, descrições).

De acordo com estas distinções, o tipo de imagem de que nos ocupamos, *i.e.*, a imagem cinematográfica, só pode caracterizar-se como óptica, já que se trata, de facto, de um processo mecânico de projecção. Embora a comparação entre poesia (*lato sensu*) e a pintura não corresponda àquela que, em sentido estrito, procuramos estabelecer entre narrativa literária e narrativa fílmica – e que não é exacta-

¹⁰⁶ Mitchell (1987:10) usa os termos «*likeness*», «*resemblance*», «*similitude*».

¹⁰⁷ Mitchell utiliza este termo segundo a concepção aristotélica, que diz respeito àquelas «formas sensíveis» que emanam dos objectos e se imprimem nos nossos sentidos «como um anel de sinete».

¹⁰⁸ «[...] versões revividas dessas impressões convocadas pela imaginação na ausência dos objectos que originalmente as estimularam». *Idem, Ibidem*:10.

mente a mesma que entre romance e filme, apesar de a colocação dos termos dessa forma poder revelar, pontualmente, a sua utilidade – alguns dos princípios que daqui ressaltam são aplicáveis a essa distinção, como procuraremos demonstrar.

Sublinhe-se, antes de mais, que falar de imagem pressupõe sempre uma selecção (esta ou aquela imagem ou imagens) e uma delimitação (a imagem não se confunde com a totalidade da experiência, mas destaca-se dela através dos seus contornos e limites específicos, tanto que é passível de descrição e análise), bem como a intervenção de um processo de fixação – que pode ser natural, como é o caso da memória ou do inconsciente humanos, ou artificial (num sentido que obviamente não possui qualquer conotação pejorativa), como é o caso do processo mecânico da filmagem, o registo gráfico, ou outro.

A palavra imagem está ligada à raiz de *imitari* e implica a noção de analogia, de relação de íntima semelhança com o objecto representado, no fundo, de cópia. Essa proximidade entre a realidade e a sua representação imagética tem levado a deduções nem sempre rigorosas ou fecundas. Por um lado, favoreceu uma ideia de identificação (entre o objecto empírico e o objecto representado) que por vezes dificultou o avanço dos estudos críticos sobre a imagem e as formas de arte a ela associadas, uma vez que tal concepção ocultava o papel da mediação no processo artístico; por outro lado, foi em boa parte pela mesma razão que aos poucos se instalou um clima de hostilidade entre o valor da imagem e o valor da palavra, com óbvia desvantagem para esta última. Tal hostilidade tem que ver com a noção subentendida de que a diferença coincide com aquela que existe entre os símbolos e o mundo, ou os sinais e o seu significado. É o que Mitchell refere nas seguintes linhas: «Imaginamos o abismo entre as palavras e as imagens como sendo tão largo como aquele que existe entre as palavras e as coisas, como entre (no sentido mais lato) a cultura e a natureza. A imagem é o sinal que finge não ser um sinal, mascarando-se (ou, para o crente, conseguindo constituir-se realmente) como imediatez e presença naturais. A palavra é o “outro”, o artificial, a produção arbitrária da vontade humana que rompe a presença natural ao introduzir elementos não naturais no mundo – o tempo, a consciência, a história e a intervenção alienante da mediação simbólica»¹⁰⁹.

¹⁰⁹ Mitchell, 1987:43.

Esta posição liga-se à concepção da imagem enquanto elemento primitivo da existência, referência última no espírito humano, subjacente, e portanto anterior, às palavras e às ideias. Wittgenstein procurou erradicar esta noção da filosofia da linguagem, assim como os behavioristas o fizeram no campo da psicologia. Em contrapartida, sublinha ainda Mitchell, «A moderna imagem pictórica, tal como a antiga noção de “semelhança”, acaba por revelar-se como sendo linguística no seu funcionamento interno»¹¹⁰.

No entanto, nem sempre se poderá responsabilizar a posição que afirma o valor primordial da imagem pelo antagonismo entre esta e a palavra. O filósofo Romano Guardini atribui à imagem, ou antes, aos «elementos primitivos do mundo das imagens»¹¹¹, o estatuto de elemento primordial e refere-se ao significado das imagens-tipo dando como exemplo o «fio da vida», que simboliza a existência, afirmando ser a palavra lugar privilegiado dessa manifestação. Para este pensador, o âmbito inicial em que as imagens surgem é o da visão (o oráculo do profeta) e o seu primeiro lugar é o culto e o mito. Só num segundo momento esse oráculo se transforma em ensinamento moral e em provérbio, embora a imagem permaneça, enquanto figura de uma sabedoria que se exprime por si mesma e que pode inclusivamente ser valorizada por uma mentalidade racionalística. Ora as imagens, que agem com maior imediatez na vida infantil, manifestam-se, na vida adulta, onde quer que exista um rito ou uma cerimónia, portanto antes de mais no culto religioso, na liturgia, a qual se baseia em três elementos: a palavra, o objecto e a acção.

No campo artístico, continua Guardini, as imagens têm extrema importância, já que o artista se encontra numa condição semelhante à da criança e do profeta, uma vez que não é guiado por um juízo crítico nem por uma vontade finalística, como acontece na vida do homem comum, mas «nele a vida é simultaneamente excitada e relaxada, desperta e ao mesmo tempo receptiva, aberta tanto ao objecto do mundo

¹¹⁰ Quanto mais não seja, em consequência da constatação de que a recepção da imagem envolve também processos de decodificação simbólica e implica a interpretação de diversos níveis de significação. A imagem não é “plana” do ponto de vista do significado, pois contém em si mesma uma densidade que aponta para o “conteúdo” dos objectos físicos nela apresentados.

¹¹¹ Guardini, 1954:21-27.

exterior quanto à própria interioridade». «Nestas condições de espírito podem emergir as imagens: não conscientemente pensadas e queridas, mas sim entretecidas naquilo que nesse momento toma forma». Mais do que anteriores à palavra e à obra de arte, as imagens – essas «figurações originais» – são-lhes inerentes e vibram através do poema, da peça musical, da construção arquitectónica, etc. «Por isso a representação artística adquire um peso que supera em grande medida o significado mais evidente».¹¹²

O termo “imagem”, embora contenha sempre a conotação analógica, como já foi referido, aplica-se a uma grande variedade de coisas, como sejam memórias, ideias, sonhos, alucinações, projecções, ilusões ópticas, fotografias, filmes, estátuas, mapas, desenhos, etc. Se quisermos organizar toda esta variedade de objectos de uma forma tal que se tornem mais evidentes as suas semelhanças e diferenças, chegaremos à conclusão de que a grande distinção se faz entre aqueles objectos que se referem a imagens no sentido concreto, pictórico, de registo material, e aqueles que têm que ver com um diverso sentido do termo imagem, um sentido não pictórico, não material. O grande expoente deste sentido não material da imagem é encontrável na expressão bíblica que refere que o homem foi feito «à imagem e semelhança de Deus», onde a semelhança referida corresponde a atributos espirituais e não físicos – pelo menos não no sentido estrito da palavra, ainda que a dimensão carnal da humanidade possa estar implicada nessa semelhança espiritual.

De qualquer forma, quer num sentido quer noutra, aquilo que não podemos deixar de constatar é o **valor polissémico de qualquer imagem**. Quer se trate de um sonho, de um desenho, de uma imagem verbal ou de um fotograma, cabe ao receptor da imagem avaliar do seu significado, podendo, da variedade possível que se lhe depara, escolher uns e ignorar outros.

Pensando no caso do cinema, é corrente a afirmação de que o enunciado verbal pode ter uma correspondência (pelo menos ao nível do significado) no plano cinematográfico, mas que o inverso não é verdadeiro, porque o plano contém virtualmente uma pluralidade de enunciados narrativos que se sobrepõem. Analisando o problema específico da imagem publicitária, Roland Barthes define-a como

¹¹² *Idem, Ibidem.*

constituída por três tipos de mensagens (linguística, denotativa e conotativa), atribuindo à mensagem linguística a capacidade de fixação do(s) sentido(s), através de uma dupla função: a de «ancoragem» e a de «etapa»¹¹³.

A ancoragem linguística permite ao leitor ou espectador a escolha correcta do «bom nível de percepção», portanto identifica o significado ou interpreta-o, no caso da mensagem simbólica. Na função de etapa a palavra e a imagem estão numa relação complementar, já que esta não tem uma função de simples elucidação, mas antes faz avançar a acção ao colocar sentidos que não se encontram na imagem. Segundo Barthes, a ancoragem é a função mais frequente da mensagem linguística (presente nas imagens), sendo vulgarmente encontrada nos desenhos humorísticos e nas bandas desenhadas, enquanto que a função de etapa é rara na imagem fixa e torna-se muito importante no cinema. Assim, «Quando o texto tem o valor diegético de etapa, a informação é mais dispendiosa, visto que necessita da aprendizagem de um código digital (o sistema da língua); quando ele tem um valor substitutivo (de ancoragem, de controlo), é a imagem que detém a carga informativa, e, como a imagem é analógica, a informação é de certo modo mais “preguiçosa”»¹¹⁴.

O que importa reter da teoria barthesiana, no contexto do presente trabalho, é a constatação de que **a imagem visual, no plano da significação, tem necessidade da palavra como factor de fixação do sentido**. Esta clarificação é de extrema importância quando se trata da abordagem à imagem cinematográfica, que é aquela que pretendemos fazer, por duas razões essenciais: em primeiro lugar, porque se verifica que a **conotação** e o **simbolismo** (e a conseqüente **plurissignificação** que implicam) não são mero atributo dos signos verbais, mas encontram-se também nos visuais (e, por consequência, nos cinematográfi-

¹¹³ Cf. Barthes, 1977:32-51. Barthes chama, primeiramente, «mensagem» a cada um destes três tipos, admitindo que a totalidade da imagem publicitária (que é aquela onde a significação é inequivocamente intencional) é constituída por três diferentes imagens. Mas explica seguidamente que a sua tarefa é a de «Reconsiderar cada tipo de **mensagem**, a fim de a explorar na sua generalidade, sem perder de vista o [seu] objectivo, que é o de compreender a estrutura global da imagem, a inter-relação final das três **mensagens**».(p.37)

¹¹⁴ Barthes, 1977:41.

cos), o que se traduz numa implicação mútua (não apenas porque o signo visual requer o contributo do verbal, mas também porque a palavra remete para a imagem)¹¹⁵; em segundo lugar, porque é imprescindível não simplificar a questão da **iconicidade** da imagem visual, reduzindo esta característica a uma capacidade analógica exclusivamente visual¹¹⁶.

Paul Ricoeur discute bem este problema, recorrendo a Platão e à comparação estabelecida, no *Fedro*, entre pintura e escrita¹¹⁷. Para o filósofo grego, as imagens de ambas – pintura e escrita – são mais fracas e menos reais do que os seres vivos, na medida em que apenas reproduzem a sua sombra, exteriorizando e, portanto, contrariando o processo interior da reminiscência. O resultado torna-se uma simples rememoração, que não coincide com a realidade mas apenas com a semelhança dela: não se trata de sabedoria, mas da sua aparência. Ricoeur propõe, porém, um diverso conceito de pintura que não coincide com a mera reduplicação umbrática da realidade mas antes se define, pelo contrário, como «aumento icónico» dessa realidade, através da estratégia de reconstrução do real com base num alfabeto óptico limitado. «Deste modo, o principal efeito da pintura é resistir à tendência entrópica da visão ordinária – a imagem umbrática de Platão – e aumentar o sentido do universo apreendendo-o na rede dos seus signos abreviados. Este efeito de saturação e culminação, dentro do pequeníssimo espaço de uma moldura e na superfície de uma tela bidimensional, em oposição à erosão óptica própria da visão ordinária,

¹¹⁵ É deste «mecanismo de implicação» mútua que fala Keith Cohen, afirmando seguidamente: «a narratividade é o elo de mediação mais sólido entre o romance e o cinema, a tendência mais difundida tanto na linguagem verbal como na visual. Quer no romance quer no cinema, grupos de signos, sejam eles literários ou visuais, são apreendidos consecutivamente através do tempo; e esta consecutividade dá origem a uma estrutura que se desenrola, o conjunto diegético que nunca está totalmente *presente* em nenhum grupo mas que está sempre *implicado* em cada um deles». *Apud* Naremore, 2000:34.

¹¹⁶ Paulo Filipe Monteiro alerta, precisamente, para o risco de se cair numa visão simplista, que cole o cinema unicamente à imagem, ou, pelo contrário, que o defina como texto em sentido estrito – para não falar da visão essencialista, que já provou a sua fraca fecundidade teórica. Cf. Monteiro, 1995:502-514.

¹¹⁷ Cf. Ricoeur, 1987:49-54.

é o que é significado por aumento icónico. [...] A iconicidade significa, pois, a revelação de um real mais real que a realidade ordinária»¹¹⁸.

De acordo com esta concepção de «aumento estético da realidade», a própria escrita surge como «um caso particular de iconicidade», na medida em que a transcrição do discurso não opera uma reduplicação da realidade mas antes produz uma metamorfose que a evidencia. Escrever é re-escrever a realidade de modo estético e revelador da sua essência.

Neste sentido, portanto, tanto a imagem cinematográfica como o signo verbal (escrito) da literatura possuem valor icónico – ainda que alguns autores não se dispensem de sublinhar que o possuem em grau variado, de acordo com os seus diversos modos de recepção: «O signo verbal, com a sua baixa iconicidade e a sua elevada função simbólica, funciona *conceptualmente*, enquanto que o signo cinematográfico, com a sua elevada iconicidade e a sua incerta função simbólica funciona directamente, sensorialmente, *perceptualmente*»¹¹⁹. Mas mais importante, neste momento, do que destacar a questão do «funcionamento» (que adiante abordaremos) é, julgamos, sublinhar aquilo que os aproxima e afasta do ponto de vista da especificidade das suas naturezas.

Um dos aspectos fundamentais a considerar tem que ver com o facto de a imagem conceptual produzida pelo signo verbal evidenciar uma maior indefinição, um mais elevado grau de fluidez do que a imagem visual (nomeadamente a cinematográfica). Esta última caracteriza-se, pelo contrário, por um elevado índice de «**especificação**» (o termo inglês usado por alguns autores é «*over-specification*»), na medida em que é “levada” a reproduzir todos os elementos da realidade física que capta. É curioso notar que Ricoeur estabelece este paralelo ao distinguir entre a visão ordinária e aquela proporcionada pela pintura, com vista à demonstração do referido aumento icónico que esta última acarreta¹²⁰. Também no capítulo sobre a adaptação da

¹¹⁸ *Idem, Ibidem*: 52.

¹¹⁹ McFarlane, 1996:27.

¹²⁰ Diz Ricoeur (1987: 52): «Enquanto na visão ordinária as qualidades tendem a neutralizar-se umas às outras, a esbater as suas arestas e a apagar os seus contrastes, a pintura, pelo menos desde a invenção da pintura a óleo pelos artistas holandeses, realça os contrastes, restitui às cores a sua ressonância e deixa aparecer a luminosidade, dentro da qual as coisas brilham».

literatura ao ecrã teremos oportunidade de referir este aspecto, que, se por um lado confirma a maior iconicidade estética da imagem cinematográfica em relação à literária, por outro é (ou pode ser) paradoxalmente causador, também, de um certo sentimento de “redução” ou “aglutinação” em relação à imagem conceptual, que se vê “forçada” a um maior grau de definição, a uma necessária e efectivada “selecção”.

O que temos vindo a sublinhar, portanto, é o **risco de reduzir a distinção entre literatura e cinema à oposição entre o signo arbitrário da literatura e o signo icónico do cinema** (*i.e.*, entre palavra e imagem – como se a primeira nada tivesse de icónico e a segunda fosse o espelho de uma analogia perfeita), comparação que tem frequentemente levado a uma grande ambiguidade e a posteriores erros de análise, por não ter em mente, entre outros aspectos, o facto de a palavra não estar ausente do filme. A imagem cinematográfica é, muitas vezes, acompanhada – para não dizer complementada, pois nem sempre isso corresponde à verdade – pela palavra escrita (no cinema mudo) ou pela palavra falada (no cinema sonoro). Este facto tem levado alguns críticos a referirem-se, por isso, à «dupla narrativa» do cinema¹²¹ e revela, por si só, como o critério de separação entre imagem e palavra pode ser tomado numa perspectiva simplista e pouco esclarecedora.

Foi ao aprofundar esta questão que Barthes propôs a distinção de três níveis imagéticos: o nível da comunicação (que é meramente informativo), o nível da significação (que é simbólico e manifesta aquilo a que o autor chama o “sentido óbvio”) e o nível da significância (que corresponde àquilo que Barthes denomina de “sentido obtuso”, isto é, que não está na língua, não é passível de descrição linguística)¹²². Para Roland Barthes a imagem cinematográfica mani

¹²¹ Veja-se, por exemplo, o que a esse propósito afirmam Gaudreault e Jost, 1990:28.

¹²² Barthes dá como exemplo deste caso, no capítulo sobre «O Terceiro Sentido» (pp.52-68) uma imagem do filme de Eisenstein, "O coraçado Potemkine", em que se pode contemplar o rosto de uma mulher velha, de touca na cabeça e olhos fechados, a chorar. A sua expressão é mais do que a do sofrimento, pois que o conjunto da touca baixa, os olhos fechados e a boca convexa produz um efeito de impossível descrição, qualquer coisa entre um ar bobo e tolo e a angústia do "peixe fora de água". De tal modo este terceiro sentido escapa à linguagem que, ao contrário do sentido óbvio, não é possível garantir a sua intencionalidade. Cf. pp.56-58.

festa estes três diferentes níveis, mas aquilo que nela é especificamente fílmico corresponde a este terceiro sentido. «O fílmico é aquilo que no filme não pode ser descrito, a representação que não pode ser representada»¹²³.

Não nos interessa agora procurar a definição do especificamente fílmico, nem, por oposição, determinar o especificamente literário, embora não possamos deixar de notar que o efeito estético, simbólico e expressivo produzido por uma narrativa literária também não é, em sentido estrito, “descritível” – “descrever” o conteúdo de um romance é coisa bem diferente de proceder à sua leitura¹²⁴ – , pelo que a distinção barthesiana necessita de um enquadramento adequado, a fim de que não seja usada para a defesa de uma suposta “essência” cinematográfica radicalmente independente da palavra, o que, no limite, levaria a dimensão verbal do cinema ao estatuto de “mal necessário”. Tal posição manifesta, na nossa opinião, uma visão dogmática e redutora do cinema, baseada exclusivamente no valor da sua capacidade visual, em detrimento da sua (também) intrínseca dimensão verbal (dizemos verbal e não linguística, na medida em que não pretendemos fazer a apologia de uma suposta lógica e estruturação linguística que fundamenta a linguagem cinematográfica) e, sobretudo, narrativa.

¹²³ Barthes, 1977:64.

¹²⁴ Flannery O'Connor, depois de criticar aqueles que pensam que o significado de um romance se esgota na alusão ao seu “tema” – quando, pelo contrário, «para o escritor de ficção o significado é constituído pela história inteira, porque se trata de uma experiência, não de uma abstracção» -, frisa a existência dos diversos níveis da narrativa literária, usando, aliás, termos curiosamente visuais: «Penso que o modo de ler um livro é ver o que acontece, mas num bom romance acontece sempre mais do que somos capazes de nos aperceber de repente, acontece mais do que aquilo que salta à vista. A mente é levada por aquilo que vê até ao nível mais profundo que os símbolos do livro naturalmente sugerem. É isto que querem dizer os críticos quando referem que um romance funciona em diversos níveis. Quanto mais verdadeiro é o símbolo, tanto mais profundamente ele conduz o leitor, tanto maior é o significado a que ele o abre. [...] O tipo de visão que um escritor de ficção tem de ter ou de desenvolver, de modo a aumentar o significado da sua história, é chamado visão anagógica, porque esse é o tipo de visão que é capaz de ver diferentes níveis de realidade numa imagem ou numa situação». O'Connor, 1997:71-72.

Este primeiro sublinhado que pretendemos fazer está implicado na natureza cinematográfica, que, ao contrário da literária – que se estrutura homogeneamente com base no sistema semiótico constituído pela língua – é caracterizada por uma multiplicidade de códigos, tanto verbais como visuais, auditivos, etc., o que lhe confere uma heterogeneidade particular. Partir para a distinção entre narrativa literária e narrativa fílmica pressupõe, portanto, a consciência de que a redução desta comparação à da que se estabelece entre palavra e imagem é passível de levar a conclusões que não se adequam à realidade da literatura nem à do cinema. Mais adequada é a percepção de que a narrativa fílmica (não sendo linguística em sentido estrito) não dispensa a palavra – assim como a narrativa literária não vive sem a produção de imagens¹²⁵.

1.3. Importa, porém, referir ainda um outro aspecto de não menor importância e que permite aprofundar a compreensão da natureza da imagem cinematográfica. A imagem óptica de que é constituído o cinema não pode ser retirada do seu contexto, que é o do **movimento** e, conseqüentemente, o da **temporalidade**, razão pela qual pensamos que ao falar de cinema se torna essencial falar de “imagem temporalizada” – num sentido exemplarmente descrito por Deleuze na sua famosa obra dupla, *L’Image-Temps* e *L’Image-Mouvement*.

Deleuze baseia-se na teoria bergsoniana¹²⁶ que demonstra ser a imagem-movimento a própria matéria da realidade, e define o cinema chamado “clássico”: «o cinema não nos dá uma imagem (imóvel) à qual ele acrescenta o movimento (abstracto), dá-nos imediatamente uma imagem-movimento. Ele dá-nos de facto um corte, mas é um corte móvel e não um corte imóvel mais o movimento abstracto»¹²⁷. Para Deleuze a imagem-movimento do cinema clássico coincide com o plano cinematográfico (que é «o corte móvel de uma duração [*durée*]»), e tem duas faces: «enquadramento» («em relação aos objectos dos quais ela faz variar a posição relativa») e «montagem» («em relação a

¹²⁵ De algum modo é isto que Robert Richardson pretende dizer quando afirma que a literatura quer tornar o significante visual, enquanto que o cinema quer tornar o visual significante. Cf. «Visual Literacy: Literature and Film» in *Denver Quarterly*, 1, n.º2, 1966, pp.24-36.

¹²⁶ Esta teoria foi explanada na obra de Bergson *Matière et Mémoire*, de 1896.

¹²⁷ Deleuze, 1983:11.

um todo do qual ela exprime uma mudança absoluta»¹²⁸. A partir desta definição, Deleuze mostra como surgiram duas diferentes teses, ligadas a específicos momentos da história do cinema. Segundo a concepção clássica, é a montagem propriamente dita que constitui o todo e que nos dá, portanto, a imagem do tempo. Neste sentido, o tempo é concebido como uma representação indirecta, já que decorre da montagem que liga uma imagem-movimento a outra. Esta posição parte do princípio que a imagem-movimento está no presente e de que a montagem faz sentir o tempo como “normal”. Porém, a partir da teorização de Jean-Louis Schefer (que afirmou que, pelo contrário, o tempo cinematográfico é sentido pelo espectador médio como extraordinário e até aberrante, uma vez que o tempo é libertado de todo o constrangimento e encadeamento, sendo sentido como tempo directo), o cinema (dito “moderno”) opera uma mudança fundamental, ao revelar o seu objectivo primordial: conseguir uma apresentação directa do tempo. Com o indispensável contributo do pensamento de Kant, o tempo deixa de surgir como dependente do movimento e, pelo contrário, afirma-se a dependência do movimento «aberrante» em relação ao tempo.

Em conclusão, e para levar a referência a esta complexa problemática, que obviamente extravasa os limites deste capítulo, até ao ponto que nos interessa no momento, citamos Deleuze: «A imagem-tempo directa é o fantasma que sempre assombrou o cinema, mas foi necessário o cinema moderno para dar um corpo a este fantasma. Esta imagem é virtual, por oposição à actualidade da imagem-movimento. Mas, se virtual se opõe a actual, não se opõe a real, antes pelo contrário. Continuará a dizer-se que esta imagem-tempo pressupõe a montagem, tal como acontecia com a representação indirecta. Mas a montagem mudou de sentido, adquiriu uma nova função: em vez de ser feita sobre as imagens-movimento, a partir das quais obtém uma imagem indirecta do tempo, ela produziu relações de tempo das quais o movimento apenas depende. [...] De acordo com a palavra de Lapoujade, a montagem tornou-se “mostragem”»¹²⁹. No cinema moderno, portanto, a montagem faz parte da própria imagem, ou seja, os componentes da imagem implicam já a montagem. Deixa, por isso, de existir alternativa entre a montagem e o plano, como acontecia no

¹²⁸ Vejam-se os dois primeiros capítulos de *L'image-mouvement* (1983:9-61).

¹²⁹ Deleuze, 1985:59.

cinema clássico, e passa a ser o movimento que se subordina ao tempo (e não o tempo ao movimento).

Boa parte da importância da teoria deleuziana reside na concepção de cinema que dela decorre – para este filósofo a imagem cinematográfica não tem correspondência possível no enunciado verbal, porque este não possui a característica do movimento. O cinema não pode, portanto, definir-se como língua nem como linguagem, uma vez que é constituído por uma matéria inteligível, mas não linguisticamente formada, que é condição ou correlato (formado pelos movimentos, pelo pensamento expresso nas imagens pré-linguísticas, pelos pontos de vista) a partir do qual a linguagem constrói os seus próprios objectos (as suas unidades e as suas operações significativas)¹³⁰. Para Deleuze o cinema *não é* língua nem linguagem – a menos que a própria realidade possa ser concebida desse modo. Ou antes, como diria Pasolini, se se considerar que o cinema *é* a língua da realidade.

Concordamos que o cinema não é uma língua no sentido em que a sua natureza não se estrutura linguisticamente, mas tal constatação não coincide nem pode coincidir com uma negação da sua capacidade narrativa. Aliás, o próprio Deleuze esclarece que a narração não é um dado das imagens nem um efeito da estrutura que as fundamenta, mas sim uma *consequência*.

Feito este esclarecimento, torna-se óbvia a afirmação de que o universo da imagem em movimento pouco tem que ver com o da imagem fixa. As suas respectivas diferenças são, de facto, múltiplas e de grandes consequências no estudo da narrativa fílmica. Sublinhe-se, desde já, o acrescido **efeito de real** (ou «impressão de realidade», como Christian Metz preferia dizer) que a imagem em movimento produz. Ao reproduzir uma propriedade essencial da natureza, a imagem em movimento "atinge" o espectador com uma capacidade persuasiva e uma sugestão de realidade muito maior do que a imagem fixa. Bazin defendia, por esta razão, o realismo da imagem cinematográfica, cuja principal qualidade consistia, por isso mesmo, em revelar a essência do real, na medida em que esse movimento integrasse e respeitasse o tempo real das coisas, a duração dos acontecimentos.

Por outro lado, enquanto a imagem fixa (a fotografia, o fotograma) são, pela sua própria natureza, o registo de qualquer coisa ou

¹³⁰ *Idem, Ibidem:342.*

acção passadas e provocam em quem os contempla o sentimento de «ter-estado-lá» (como Barthes tão bem define)¹³¹, o cinema, se bem que registre igualmente uma realidade passada, provoca no espectador a ilusão de um presente que se desenrola diante dos seus olhos, e portanto o sentimento é sempre o de «estar-lá», ainda que o conteúdo diegético se possa reportar a um passado muito remoto.

Estabelecidas estas premissas, podemos retomar – e, de algum modo, justificar novamente – a perspectiva que adoptámos: se o cinema se pode aproximar do teatro pela via do “espectáculo”, e da fotografia pela via da fixação imagética, pode igualmente aproximar-se da literatura – não no sentido de que lhe seja afim, mas na medida em que permite o estabelecimento de uma profunda relação – pela via da temporalidade, que é aquela característica que favorece, no cinema, a possibilidade narrativa. André Bazin chegou mesmo a afirmar que o cinema é o contrário da pintura, mas que entre romance e filme não existe essa contradição, já que são ambos artes da narrativa, do tempo, e têm, portanto, como principal tarefa a sugestão de um mundo real ou, como diria Flannery O'Connor, «um mundo em acção»¹³².

Northrop Frye afirma que o género «*epos*» é «episódico», enquanto que a «ficção» é «contínua». Também o cinema, ou antes, para entrar directamente na questão que abordamos neste capítulo, a narrativa cinematográfica, revela com grande incidência este aspecto da «continuidade», ao qual temos preferido chamar «sequencialidade». De facto, assim como acontece com o enunciado literário, também o plano cinematográfico está em relação profunda e inseparável (ainda que possa manifestar-se como ruptura¹³³) com o plano imediatamente anterior e com o plano imediatamente posterior. Embora a montagem se baseie no princípio da fragmentação e da descontinuidade, como muito bem sublinha Abílio Hernandez Cardoso¹³⁴, a verdade

¹³¹ Cf. o capítulo «A Retórica da Imagem» (Barthes, 1977:32-51).

¹³² O'Connor, 1997:79.

¹³³ Para Eisenstein o princípio da montagem era justamente o da justaposição de opostos, de planos contraditórios, conflituais, colocados lado a lado. A fim de compreender a concepção eisensteiniana de montagem, estreitamente ligada a uma posição ideológica, veja-se a sua obra *Film Form*, pp.234 a 245.

¹³⁴ Veja-se o artigo "Narrativas: da letra no filme à imagem no texto", publicado na revista *Senso* nº1, pp. 15-32.

é que a coesão e o significado da obra dependem das relações que se estabelecem entre os diversos segmentos.

Que relações são essas e que implicações nascem das diversas naturezas que se manifestam através da sequência temporal dos segmentos verbais e dos segmentos audiovisuais? Veremos, precisamente, de entre a variedade e complexidade destas questões, aqueles traços que se nos afiguram mais pertinentes, segundo a perspectiva que adoptámos, e que servirão de instrumentos de análise no confronto entre as obras escolhidas.

1.4. De facto, constatar que uma narrativa se pode “concretizar” através da palavra escrita ou através da imagem e da palavra oral, implica dar-se conta, como acima referimos, de que o material expressivo tanto pode ser homogéneo como heterogéneo, o que tem consequências a diversos níveis (nomeadamente no que diz respeito ao papel do narrador e ao ponto de vista). Mas esta diferença óbvia entre a matéria de expressão da narrativa literária e a da narrativa fílmica tem levado, aos poucos, à instalação de uma noção tácita e geralmente aceite que é a da oposição entre o que se considera a **dimensão abstracta da literatura** (que se baseia no valor convencional, arbitrário e simbólico da palavra) e a **dimensão concreta do cinema** (devido à iconicidade e ao poder analógico da imagem fotográfica). Parece-nos que nos devemos deter neste ponto, porque o consideramos muito pertinente e porque não concordamos com a formulação da questão nestes termos.

O que se entende por dimensão abstracta da palavra? A palavra, em termos físicos, isto é, o significante do signo linguístico, é constituída por sons (ou, para dizer com maior rigor, por uma determinada imagem acústica), registável graficamente segundo normas convencional e socialmente aceites, dinâmicas e variáveis consoante o tempo e o lugar. Do mesmo modo se pode falar da imagem cinematográfica como sendo constituída por luz, em resultado de processos mecânicos e físicos conhecidos e explicáveis. Ambas as entidades – palavra e imagem – manifestam um suporte de natureza física identificável e descritível. Não é, pois, nesta perspectiva que se baseia a distinção acima mencionada. É certo, porém, que os processos de recepção e decodificação da palavra e da imagem revelam profundas diferenças e apelam a diferentes capacidades por parte do receptor. A compreensão linguística e literária apela a um tipo de competência e de memória

distintas das que são exigidas pela compreensão audiovisual. Embora esta última possa, a um certo nível, surgir como mais imediata e simples, a verdade é que se se procurar avançar no nível e na profundidade da compreensão, verifica-se que tanto a literatura como o cinema exigem capacidades de associação, de decodificação simbólica e de interpretação que pressupõem competências profundas por parte dos receptores.

Mais pertinente e adequada é a distinção proposta por Kracauer, que em vez de atender aos processos psicofisiológicos de recepção de um romance ou de um livro (cuja análise não deixa de constituir assunto de interesse, mas escapa ao âmbito deste trabalho), se dirige ao objecto-romance e ao objecto-filme enquanto estruturas significativas específicas, afirmando que o mundo do romance é essencialmente um «*continuum* mental», enquanto que o do filme é um «*continuum* material». Para Kracauer a capacidade que o cinema tem de registar, revelar e, assim, redimir a realidade física é a que melhor define a sua natureza¹³⁵.

A distinção de Kracauer incide sobre as diferenças verificáveis entre *lexis* e *opsis*, na medida em que coloca a ênfase na capacidade cinematográfica de reprodução e fixação da aparência dos objectos materiais, o que, juntamente com a componente do movimento, favorece a identificação com o universo material e facilita a «impressão de realidade». No entanto, não podemos esquecer que a sua posição realista tende a desvalorizar toda a manipulação que a técnica audiovisual permite ao cinema, a qual levanta legítimas questões sobre a “transparência” da reprodução fotográfica e cinematográfica. O valor da sua comparação exige, portanto, a consciência de que a “materialidade” do meio cinematográfico se coloca mais ao nível da capacidade de reprodução e persuasão do que da efectiva fisicidade dos objectos registados.

Do mesmo modo, quando Manoel de Oliveira fala do aspecto concreto que o cinema “acrescenta” à literatura está a referir-se à suplementar «impressão de realidade» que a imagem cinematográfica e o som trazem consigo e que é obtida, no seu entender, essencialmente através do elemento do movimento e da capacidade de fixação: «A transposição de qualquer história é em si, creio eu, sempre uma atitude literária – seja num livro, em teatro ou num filme. Com a diferença de que estes dois – e o cinema é, digamos, filho do teatro – lhe

¹³⁵ Cf. Kracauer, 1997.

atribuem um aspecto concreto. Já a pintura não o pode, pois faltam-lhe outros elementos, como por exemplo o movimento. O teatro é uma síntese de todas as artes, e assim também o cinema, com a capacidade suplementar da fixação»¹³⁶.

Reconhecer a diversidade de naturezas dos elementos-base das duas formas de arte de que nos ocupamos não deve, pois, levar-nos a identificar essa diferença com uma idêntica separação de objectivos e vocações, como se a narrativa literária pretendesse apenas prescrutar o universo das ideias, dos problemas e dos conceitos, enquanto a narrativa fílmica se preocupasse unicamente com o mundo dos sentidos, das coisas e das matérias. Repetimos, por isso, que é importante não incorrer no erro, tantas vezes verificado, que confunde esta dimensão “mental” ou “intelectual” da expressão escrita com a ideia de que por essa razão a literatura seja eminentemente abstracta, ao contrário do cinema, que, por revelar as formas e contornos do universo físico de um modo mais imediato, se deva definir como “concreto” – note-se que Oliveira não chama concreto ao cinema por possibilitar a visão “directa” dos corpos humanos e outros objectos físicos, mas devido à propriedade do movimento. Voltaremos mais tarde a esta ideia, que nos parece fundamental. Estabelecer, pois, essa identificação consiste em confundir os processos físicos e psicológicos que entram em acção na recepção da obra literária (via verbal) e da obra fílmica (via audiovisual) com a natureza dessas obras enquanto tais, isto é, enquanto modos expressivos de comunicação.

Mas há outra dimensão da oposição concreto/abstracto que merece referência. Tanto na literatura como no cinema se pode distinguir o material do imaterial e o concreto do abstracto. O significado de um texto pode considerar-se imaterial (embora não necessariamente abstracto) enquanto o texto propriamente dito, constituído pela tinta que imprime as letras no papel, é seguramente um objecto material e concreto. O mesmo se passa com o cinema. É neste sentido que também Manoel de Oliveira, respondendo às perguntas de Antoine de Baecque e Jacques Parsi, se refere ao aspecto concreto do texto literário, afirmando que não é possível encontrar uma equivalência cinematográfica para um texto literário, mas é, sim, possível filmar um texto

¹³⁶ Matos-Cruz, 1996:28.

como quem filma uma paisagem. E acrescenta: «O cinema é imaterial. O que é material, é o ecrã, são os sofás e a sala»¹³⁷.

1.5. Uma outra diferença que é comumente apontada como basilar no confronto entre a narrativa literária e a cinematográfica, mas que quanto a nós só em parte se revela fecunda, é a que estabelece a oposição entre a **linearidade da palavra** do romance e a **espacialidade da imagem** do filme.

Já no capítulo anterior procurámos clarificar a confusão que por vezes se estabelece ao identificar sequencialidade temporal com linearidade. Pretendemos agora destrinçar a relação entre a sucessividade da leitura de palavras ou grupos de palavras do texto e a do encadeamento das imagens do filme. É óbvio que o processo da leitura literária não é análogo ao processo da recepção audiovisual, particularmente no caso do cinema, onde se verifica uma sucessividade de *mises-en-scène*, caracterizadas por uma inegável simultaneidade a nível da sua apresentação/representação. Como bem sintetiza McFarlane¹³⁸, o enquadramento produz uma informação visualmente complexa, onde os diversos elementos são apercebidos de modo quase simultâneo, devido à espacialidade da imagem, por um lado, e por outro ela nunca é uma «entidade discreta», tal como acontece com a palavra (isto é, revela-se "automaticamente").

No entanto – e deixando, para já, de lado as implicações que a dimensão espacial da imagem produz, que serão abordadas no ponto 3 deste capítulo – não podemos deixar de chamar a atenção para o facto de a leitura verbal se realizar de um modo menos linear do que à primeira vista pode parecer. Citamos Segre, pela clareza da sua análise, que afirma radicalmente que tal linearidade «é só uma aparência». «Tomemos a primeira frase de um livro qualquer. O olho colhe grupos de letras, e simultaneamente o leitor totaliza palavras individuais ou, melhor, sintagmas. Há, portanto, um movimento uniforme em direcção ao fim da frase, concluído por uma apreensão mais ou menos instantânea do seu sentido global. Depois, o olho retoma o seu movimento, e por aí fora. Mas no fim da leitura da segunda (ou terceira, ou

¹³⁷ Baecque; Parsi, 1996:48.

¹³⁸ Cf. McFarlane, 1996:27.

enésima frase), que coisa fica da primeira na mente do leitor?»¹³⁹. O autor continua, citando Johnson-Laird a propósito do facto de não haver qualquer prova de que o significado retido pela memória tenha uma estrutura sintáctica, e conclui: «Em suma, o leitor de um livro lê, de cada vez, uma única frase; todas as anteriores constituem uma síntese memorial (de conteúdos, de elementos estilísticos, de sugestões), enquanto que aquelas que ainda estão por ler formam uma área de possibilidades, quer linguísticas, quer narrativas»¹⁴⁰.

Só ao nível da estrutura de superfície, portanto, é que se deve falar de linearidade, e mesmo aí com a ressalva que deve ser feita ao facto de a leitura implicar sempre a irregularidade de um avançar e retroceder, numa progressão que manifesta uma certa circularidade. Aquilo que, isso sim, poderíamos destacar é o carácter potencialmente mais “rico” (do ponto de vista da simultaneidade de objectos) do **instante** da recepção cinematográfica (onde a dimensão espacial assume uma importância determinante) em relação ao **instante** da leitura literária. É essencialmente deste ponto de vista que se pode considerar pertinente a insistência no maior peso da linearidade da frase verbal em relação ao tipo de sucessividade da imagem audiovisual.

Assim, e procurando concluir esta questão: o aspecto mais decisivo na distinção entre a literatura e o cinema tem que ver com o facto de se tratar de dois sistemas semióticos diferentes, sendo que o primeiro é de natureza verbal e é captado conceptualmente, enquanto que o segundo tem uma natureza heterogénea e é captado sensorialmente, como fenómeno perceptual. Com a precisão de análise que caracteriza o seu pensamento, Ingarden refere-se à «intuição imaginária» da leitura literária, por oposição à «percepção sensível» da obra cinematográfica, questão que no próximo ponto desenvolveremos. Ambos os sistemas manifestam forte apetência simbólica¹⁴¹, sendo o

¹³⁹ Segre, 1974:15-16.

¹⁴⁰ Os itálicos são do autor.

¹⁴¹ McFarlane (1996:27) refere-se a «*high symbolic function*» em relação ao signo verbal e a «*uncertain symbolic function*» em relação ao signo cinematográfico, como já vimos. Esta incerteza tem que ver com o aspecto abordado por Barthes, quanto à necessidade que a imagem tem da palavra como veículo de fixação do sentido, contribuindo, assim, indirectamente, para corroborar a nossa opinião sobre a invalidade de uma distinção que oponha sistematicamente a palavra à imagem como base do confronto entre literatura e cinema.

índice de iconicidade no cinema mais evidente e mais determinante do que na literatura. É neste sentido que Bluestone afirma que é entre a percepção da imagem visual e o conceito da imagem mental que reside a diferença entre os dois sistemas¹⁴².

Não incidindo o propósito do nosso trabalho sobre o objecto físico (livro, folha de papel, tinta, por um lado, ou ecrã, luz, som, por outro) nem sobre o estudo psico-físico da sua captação pelo homem (processo intelectual da leitura e processo óptico e acústico do visionamento e sua compreensão) – iremos apenas, pontual e lateralmente, tocar em algumas das implicações desses factos, uma vez que aquilo que nos interessa é o objecto artístico (romance e filme) nas suas específicas forma e estrutura narrativas, que revelam diversas manifestações comunicativas e estéticas de emoções e significados.

2 - Matéria e conteúdo da expressão narrativa – uma unidade significativa com uma vocação concreta

2.1. Na nossa opinião, toda a obra de arte narrativa, seja ela literária ou cinematográfica, caracteriza-se por se orientar para o **concreto**, já que constitui precisamente a representação de uma experiência, isto é, tem como ponto de partida (e, de algum modo, também como ponto de chegada) os sentidos humanos, que são o primeiro e essencial instrumento de conhecimento. Narrar acontecimentos implica reproduzir o seu ambiente natural, que são os lugares, os tempos, as cores, os sons, as formas, através dos quais se transmitem significados, sentimentos e emoções¹⁴³. Isto é verdade ainda que a narrativa esteja totalmente centrada no universo subjectivo de uma personagem¹⁴⁴, pois – mesmo no caso mais radical do romance de *stream of consciousness* – tal

¹⁴² Cf. Bluestone, 1966:1.

¹⁴³ Lembremos a definição hegeliana, já referida, acerca da «totalidade dos objectos» comunicados pela narrativa, cuja representação consiste em «uma esfera da vida real, com os aspectos, as direcções, os acontecimentos, os deveres, etc., que ela comporta». *Apud* Aguiar e Silva, 1990: 202.

¹⁴⁴ E é sabido que o romance moderno se foi deslocando cada vez mais do “exterior” para o “interior”, preocupando-se cada vez mais com aquilo a que Mendilow chama «*modern inwardness*» e E.M.Forster «*the hidden life*». Cf. Bluestone, 1966:46.

universo assenta na informação sensorial que atinge a consciência, provocando os pensamentos e emoções, e procura exprimir essa mesma experiência, particularmente do ponto de vista temporal. Nunca se trata (quando se fala de texto narrativo literário) de um mero fluxo de pensamento puro ou divagação filosófica, onde impere a capacidade conceptual de abstracção.

Considerámos pertinente focar esta questão porque nos apercebemos de que boa parte dos estudos da relação entre a literatura e o cinema (particularmente aqueles que tomam o cinema como ponto de partida) tendem a dar por adquirida esta noção de concretude como traço evidente da obra fílmica, opondo-a à dimensão conceptual do texto literário enquanto objecto como que encerrado no seu próprio mecanismo intelectual de representação. Incidindo a nossa análise mais sobre a dimensão sintáctica e estrutural da narrativa do que sobre a natureza do processo que está na sua origem, torna-se evidente a necessidade de demonstrar a capacidade literária de evocar um «mundo possível», tanto nos seus aspectos interiores como nos seus dados exteriores e concretos.

No Prefácio à edição portuguesa de *A Obra de Arte Literária* de Ingarden, Maria Manuela Saraiva recorda a formulação clássica: «*Nihil est in intellectu quod prius non fuerit in sensu*»¹⁴⁵. Ora a narrativa literária procura, precisamente, a representação (evidentemente modificada) dessa experiência sensível. Na teoria ingardeniana dos **estratos da obra de arte literária**, o autor refere-se, ao tratar do «estrato dos aspectos esquematizados»¹⁴⁶, à «função de reprodução imaginativa», esclarecendo que a única forma de intuição a que o leitor pode recorrer é à **intuição imaginária**, uma vez que a intuição por excelência é a percepção sensível (ou «doação originária»), que lhe está vedada. Assim, as coisas não são dadas ao leitor tal como no acto perceptivo puro, mas são-lhe dadas *como se* as estivesse a ver, segundo os aspectos¹⁴⁷ esquematizados da obra, em que a coisa percebida exterior-

¹⁴⁵ Ingarden, 1979:XXXVII.

¹⁴⁶ Cf. *Idem, Ibidem*: 279-313.

¹⁴⁷ Ingarden usa este e outros termos com significados teóricos e filosóficos muito rigorosos, aos quais não queremos ser infiéis, pelo que remetemos para a leitura da própria obra. De qualquer modo, podemos adiantar que o “aspecto” não é a própria coisa (ou objectividade real), embora a coisa (percebida) apareça nele.

mente se «auto-apresenta em pessoa» – e daqui decorre, depois, a sua teoria acerca da «função apresentativa», ligada ao «estrato das objectividades apresentadas».

Interessa-nos lembrar estes conceitos na medida em que implícita ou explicitamente apontam para a dimensão literária de *sugestão* do universo exterior e concreto (o que não nega nem subestima o contributo do universo interior e psíquico do escritor e do leitor, sem os quais, aliás, não faria sentido expor o acima dito). Citamos, por isso, uma frase de Ingarden (em que tomamos a liberdade de sublinhar as expressões mais pertinentes para o ponto que defendemos), na qual o filósofo, referindo-se à leitura literária, distingue a natureza da actualização dos objectos literários da natureza da sua percepção sensível, afirmando, porém, que o papel da imaginação, não sendo sensorial em sentido estrito, nasce daí e, embora modificando a objectividade apresentada, funciona por referência a ela: «Os aspectos impostos ao leitor durante a leitura nunca podem ser actualizados como dados autenticamente na percepção mas apenas na modificação da fantasia, embora na própria obra em geral sejam determinados como percepçionáveis. São, porém, sugeridos ao leitor apenas por meios artificiais e não pertencem às objectividades verdadeiramente reais mas apenas às objectividades puramente intencionais e quase-reais segundo o seu conteúdo. Os aspectos actualizados ao nível da fantasia têm como infra-estrutura apenas um material quase-sensorial que apesar da sua actualidade por essência se distingue dos autênticos dados sensoriais»¹⁴⁸. Importante é notar que na obra em si os «aspectos» são «determinados como dados na percepção», e são as «condições particulares da leitura» que levam a inevitáveis modificações.

É num sentido idêntico que uma autora como Flannery O'Connor afirma, de modo inteligentemente sintético, que a narrativa ficcional é uma «arte encarnatória»¹⁴⁹. Para O'Connor o mínimo denominador comum da narrativa – e note-se que ela se refere sobretudo ao romance e ao conto – é exactamente o facto de ser “concreta”, embora seja este o aspecto tantas vezes incompreendido pelos escritores principiantes ou pelos maus escritores: «Eles estão conscientes de problemas, não de pessoas, estão conscientes de questões e temas, não da textura da

¹⁴⁸ Ingarden, 1979:294-295.

¹⁴⁹ Cf. O'Connor, 1997:68.

existência, de casos e de tudo o que tem um impacto sociológico, em vez de o estarem acerca de todos aqueles pormenores concretos da vida que tornam presente o mistério da nossa posição na terra»¹⁵⁰.

João Mário Grilo, num colóquio dado na Universidade Nova de Lisboa¹⁵¹, frisava que a literatura designa os objectos através das ideias, enquanto que o cinema designa as ideias através dos objectos. Esta distinção, que tem o valor de sublinhar a presença inevitável e concreta desses “objectos” (nomeados ou representados), deve ser entendida na medida em que se compreenda que não são apenas ideias em sentido estrito ou filosófico aquilo que é directa ou indirectamente designado através da literatura ou do cinema, mas antes essências ou, se se quiser dizer de outra forma, conteúdos, significados, materializados na forma artística. O modo de os exprimir, quer seja na narrativa literária quer seja na narrativa fílmica, é através dos objectos concretos referidos e sugeridos por uma (através de imagens conceptuais) e mostrados (através de imagens perceptuais) pela outra.

Note-se que não tratamos aqui da literatura em geral nem, muito menos, do processo específico da escrita. Um texto filosófico ou um texto ensaístico podem ocupar-se unicamente de valores imateriais, como ideias e conceitos (ainda que partindo, igualmente, da experiência). Mas – e este é um ponto que consideramos de importância fundamental – a literatura narrativa tem, e, por maioria de razão, também o cinema, a característica inalienável de lidar com o tempo e a transformação, e estas são realidades que pertencem ao universo sensível, material. A arte da narrativa é precisamente a de, *através do sensível*, revelar o insensível. A abstracção escapa ao universo narrativo, o que não equivale a dizer que o imaterial não seja “desejado” pela narrativa, mas sim que só através da matéria é que o objecto narrativo exprime o que não é tocável nem sensível. Peter Szondi alarga, indirectamente,

¹⁵⁰ *Idem, Ibidem*:68.

¹⁵¹ Tratou-se de um Curso Livre intitulado “Diálogos da Literatura com outras artes e saberes”, organizado por Teresa Rita Lopes, Ana Paula Guimarães e Inês de Ornellas e Castro, que decorreu na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da UNL de 10 de Janeiro a 23 de Maio de 1995, com uma periodicidade semanal. A sessão referida acima, “Texto e Imagem III”, teve lugar no dia 7 de Fevereiro e nela tomaram parte, além de João Mário Grilo, Fernando Cabral Martins, João Botelho e José Álvaro Morais.

esta noção a toda a arte, dizendo que «a história da arte não é determinada pelas ideias, mas sim pela forma em que elas encarnam»¹⁵². A nós importa-nos, aqui, destacar o modo particular como as «ideias» encarnam na narratividade da literatura e do cinema, onde o aspecto da temporalidade em acção assume particular importância, revelando o aspecto concreto desses objectos «encarnados».

Exemplo supremo do que acabamos de dizer é o caso da força significativa do rosto humano na literatura e, sobretudo, no cinema. Grande parte do poder do cinema tem que ver com a poderosa sugestão de significado que o rosto humano transmite por si só, particularmente quando nos é dado enquanto sujeito à *durée* transformadora da imagem em movimento. Jean Leirens, em três páginas plenas de interesse e agudeza de análise, refere-se à fotogenia¹⁵³ como «o fenómeno mais perturbante do cinema», por nos «confrontar com o mistério do rosto humano», o qual, «habitado por uma presença verdadeira, atinge-nos no ponto mais vulnerável da nossa sensibilidade»¹⁵⁴. O cinema de Manoel de Oliveira vive muito da atracção que a fotogenia exerce sobre o espectador, enquanto força expressiva e misteriosa, que, através da objectividade, limite e materialidade do rosto (isto é, da sua imagem), exprime o subjectivo, imaterial e ilimitado – a emoção, o pensamento, o desejo, o significado.

A literatura narrativa, buscando a sugestão do concreto através da palavra e do pensamento, almeja idêntico objectivo: através da sua forma específica, exprimir uma realidade que tem tanto de material como de imaterial, tanto de finito como de ilimitado, mas sempre através da construção de um mundo possível, habitado por presenças humanas e seres inanimados, todos eles integrados num determinado espaço e num determinado tempo e, portanto, sujeitos às leis do universo físico, concreto, mensurável.

¹⁵² Szondi, 1983:135.

¹⁵³ Como lembra Jeanne-Marie Clerc, o termo foi forjado por Delluc e suscitou o seguinte comentário de Blaise Cendrars (que nos abstermos de traduzir): «*C'est un mot cul-cul, rhodendron, mais c'est un grand mystère*». Também Edgar Morin se referiu a esta propriedade cinematográfica, qualificando de «antropo-cosmomorfismo» esta aptidão da imagem de dar vida ao que é inanimado. Clerc, 1993:16.

¹⁵⁴ Leirens, 1954:39-44.

2.2. A matéria de expressão de cada arte não é um mero atributo que se “acrescenta” a qualquer coisa que vem antes, o “conteúdo” da obra. O “quê” e o “como” da criação artística nascem intrinsecamente juntos, e a matéria da obra “coincide” com o seu conteúdo, é a “carne” daquilo que o artista exprime, por isso não é indiferente que seja exprimido desta ou daquela forma.

Por este motivo, referir o tema ou o conteúdo de uma narrativa não é equivalente a lê-la ou a visioná-la. A experiência da leitura ou do visionamento está necessariamente ligada ao modo como a narrativa é apresentada/representada, isto é, está ligada à própria narrativa, não pode ser “despegada” dela. Mais uma vez citamos Flannery O'Connor, pela clareza com que exprime este juízo: «Algumas pessoas têm a noção de que se lê a história e depois se salta fora dela para o significado, mas para o escritor de ficção a história toda é o significado, porque é uma experiência, não uma abstracção». E, mais adiante, referindo-se à coesão da história e ao carácter selectivo da arte: «O romancista faz as suas afirmações por selecção, e se for bom, selecciona cada palavra por uma determinada razão, selecciona cada pormenor e cada incidente por uma determinada razão, e compõe-os segundo uma determinada sequência temporal por uma razão determinada. Demonstra algo que não pode ser demonstrado de nenhum outro modo que não seja através do conjunto do romance»¹⁵⁵. Noutra obra sua defende a mesma ideia, afirmando que na arte o modo de dizer uma coisa torna-se parte daquilo que é dito – por isso mesmo cada obra de arte é única¹⁵⁶. O carácter “arbitrário” do signo linguístico perde, pois, a sua pertinência no contexto literário (tanto narrativo como, por maioria de razão, lírico), onde o peso das palavras e, sobretudo, a força da relação que entre elas se estabelece, constitui o próprio tecido do fenómeno artístico a que a literatura dá corpo¹⁵⁷.

¹⁵⁵ O'Connor, 1997:73 e 75.

¹⁵⁶ *Idem*, 1998:346.

¹⁵⁷ Tal afirmação não coincide, porém, com a defesa de um suposto “cratilismo” literário, que afirmasse que os signos são motivados e não arbitrários. Por um lado, subscrevemos o ponto de ordem feito por Herculano de Carvalho, que, como sublinha Aguiar e Silva, prefere «“não falar de ‘arbitrariedade’ nem de ‘imotivação’ do signo linguístico mas de ‘convencionalidade’ do significante”»; por outro, admitimos essa espécie de “cratilismo secundário” do texto

Referindo-se ao processo da criação artística, resultante da emoção provocada pelo encontro do artista com o(s) objecto(s) da realidade, o filósofo Romano Guardini afirma que a reprodução da realidade operada através da obra de arte manifesta dois tipos de limite: por um lado, os limites impostos pela natureza do material e, por outro, os limites de um estilo, específico de uma época. Ao artista chama Guardini «portador vivo de formas» e conquistador da realidade exterior, pois que através das formas criadas se exprime mais completamente a essência das coisas¹⁵⁸. A forma artística – seja ela a do romance ou a do filme – é ela mesma conteúdo.

A colocação do problema desta forma ajuda a compreender que o ponto-chave desta problemática tem que ver com a própria concepção de arte enquanto intuição de uma qualquer realidade, expressão de uma experiência real, e não mera construção subjectiva que “retira” da realidade os elementos (isto é, os materiais) necessários à transmissão de uma ideia, uma opinião, ou um sentimento, uma emoção.

René Wellek e Austin Warren, por seu turno, sublinham a dimensão histórica de cada meio de expressão artística, assim como o facto de ele ser profundamente determinante no acto de criação. «[...] O “meio” de uma obra de arte (um termo infeliz, que pede revisão)¹⁵⁹ não é simplesmente um obstáculo técnico a ser ultrapassado pelo artista de modo a exprimir a sua personalidade, mas sim um factor pré-formado pela tradição e tendo um poderoso carácter determinante

literário enquanto «esforço para "compensar", pelo menos ilusoriamente, a arbitrariedade do sinal, isto é, para motivar a linguagem», mas sobretudo pretendemos sublinhar o valor unitário da obra, onde palavra, frase, ordem temporal, etc., assumem um peso específico, que não se pode desligar do seu conjunto nem ser remetido para a esfera da pura abstracção. Cf. Aguiar e Silva, 1990:232-236.

¹⁵⁸ Cf. Guardini, 1954:13-15.

¹⁵⁹ Wellek e Warren têm toda a razão em condenar o termo **meio** («*medium*»), pois que ele carrega a ambiguidade a que precisamente pretendemos escapar: se a forma expressiva de cada arte é um mero "meio", parece poder concluir-se que "aquilo" que se exprime existe por si mesmo, anterior e independentemente desse "meio". Ora, de facto, não é isso que acontece, tal como acabámos de demonstrar. No entanto, por inexistência de um termo comumente aceite do ponto de vista teórico, que melhor traduza aquilo a que nos referimos, e a fim de não entrarmos pelo campo da definição terminológica, que foge ao âmbito deste trabalho, manteremos o referido termo.

que enforma e modifica o *approach* e a expressão do artista individual. O artista não concebe em termos gerais mas sim em termos de material concreto; e o meio concreto tem a sua própria história, frequentemente muito diferente daquela de qualquer outro meio»¹⁶⁰.

Embora com uma posição distinta e marcadamente modernista, já que considera que aquilo que o artista exprime não é (nem deve ser) a sua personalidade, mas sim qualquer coisa de universal e intemporal¹⁶¹, T.S.Eliot sublinha, igualmente, esta adequação profunda entre o objecto artístico (mais especificamente entre a «fórmula» particular usada pelo artista) e a emoção ou sentimento que ele exprime. A esta correspondência chama Eliot o «correlativo objectivo». São estas as suas (famosas) palavras: «O único modo de exprimir emoção na forma de arte é encontrando um correlativo “objectivo”; por outras palavras, um conjunto de objectos, uma situação, uma cadeia de eventos que sejam a fórmula dessa particular emoção; de tal modo que quando os factos externos, que têm de acabar na experiência sensorial, são dados, a emoção é imediatamente evocada. [...] A “inevitabilidade” artística reside nesta completa adequação do que é externo à emoção»¹⁶². Notemos como Eliot se refere à realidade “exterior”, “sensorial”, a qual é captada, pelo processo da criação artística, num «conjunto de objectos» cujas inter-relações manifestam a capacidade de evocação da emoção que lhes é correspondente.

Eliot não se refere ao fenómeno da imagem cinematográfica, mas a verdade é que poderíamos utilizar quase as mesmas palavras para descrever o que acontece na presença de um filme, onde a apresentação de uma determinada realidade física, segundo os códigos específicos do cinema, tem a capacidade de suscitar uma particular emoção no

¹⁶⁰ Wellek; Warren, «Literature and the other arts», 1984:129.

¹⁶¹ Para Eliot, o processo de criação artística é o de um contínuo sacrifício, de uma progressiva extinção da personalidade do artista, de uma total submissão à tradição e ao que é universal na arte. Porque aquilo que o artista procura exprimir não são novas emoções, mas sim sentimentos que nascem de emoções já conhecidas (por si ou por outros) através da novidade de uma forma, de um específico meio de expressão. «[...]O poeta tem, não uma 'personalidade' para exprimir, mas sim um meio particular, que é apenas um meio e não uma personalidade, no qual impressões e experiências se combinam de modos peculiares e inesperados». Eliot, «Tradition and the Individual Talent», 1975:37-44.

¹⁶² Eliot, «Hamlet», 1975:45-49.

espectador, reevocada sempre que essa mesma realidade volte a surgir diante dos seus olhos.

A validade da posição de Eliot reside no modo de definir a arte como adequação profunda entre o universo exterior e a emoção evocada – decorrente da percepção do seu significado –, o que permite o reconhecimento, por um lado, de uma unidade profunda dentro do acto criativo e, por outro, a admissão de que a capacidade significativa da obra narrativa se liga, inevitavelmente, a uma experiência e não a um processo de pura abstracção conceptual.

Sem dúvida que a história da literatura e a história do cinema revelam diversos percursos e manifestam, além do mais, o abismo de diferença que existe entre uma arte que acabou de completar cem anos (com tudo o que de arbitrário existe, já se sabe, nas delimitações temporais¹⁶³) e outra que exhibe muitas centenas de anos espalhadas pelos quatros cantos do mundo. Mas, mais do que reconhecer todas as consequências que advêm desse facto, importa também notar que o universo abrangido por uma e por outra nem sempre coincide plenamente. Ambas procuram transmitir a totalidade da vida e ambas, como refere Kracauer, aspiram à «*endlessness*», no fundo à eternidade, razão pela qual o fim de uma história é tantas vezes sentido como artificial e incómodo, uma espécie de “mal necessário”. No entanto, pela sua natureza mais “mental”, a literatura é mais apta à construção do universo interior do indivíduo, tendo mais dificuldade em reproduzir as propriedades do mundo sensível – que não deixam, no entanto, de constituir a sua matéria-prima. O cinema, pelo contrário, identifica-se rapidamente com o mundo sensível e debate-se com a necessidade de resolver problemas quando procura a expressão da subjectividade – que não deixa de ser objectivo seu. Isto não significa que a literatura tenha como vocação a expressão da interioridade e o cinema a representação da exterioridade, mas sim que a palavra escrita parte desse universo interior em direcção ao que o circunda (já que é na material-

¹⁶³ É convencional fazer coincidir o nascimento do cinema com o ano da primeira projecção do Cinématographe dos irmãos Louis e Auguste Lumière no salão indiano do *Grand Café* de Paris, diante de 33 espectadores atónitos: 28 de Dezembro de 1895. O programa era composto por dez curtos filmes, incluindo o primeiro a ser rodado pelos Lumière, em Março do mesmo ano, *La sortie des Usines Lumière*.

dade desse universo que tomam corpo as intuições do artista), enquanto que a expressão imagética reproduz o universo envolvente, captado sensorialmente, como forma de chegar ao íntimo, ao interior, à essência.

Ingarden, estabelecendo esta diferença entre a obra literária e o espectáculo cinematográfico, sublinha que este último tem de dar ênfase aos acontecimentos *visíveis*, mas apressa-se a clarificar: «[...] não se deve esquecer que pertence à essência de um aspecto ser aspecto de *alguma coisa*»¹⁶⁴. Isto é, a realidade “funciona” sempre como um sinal, cujo conteúdo é suscitado pela palavra ou revelado pela imagem em movimento. A identificação desse sentido implica, por parte do espectador que não queira deter-se na mera sensação, um trabalho de apreensão mais complexo do que por parte do leitor – «As coisas e as gentes são-nos dadas nos seus acontecimentos, por assim dizer, “de fora”, quase em percepção, e tudo o que viermos a saber delas ou o que elas são afinal deve ter o seu fundamento na multiplicidade dos aspectos reconstruídos».¹⁶⁵

2.3. F. McConnell sintetiza a questão afirmando que a literatura é pessoal e quer criar um mundo objectivo, impessoal, enquanto que o cinema é impessoal e quer criar um mundo pessoal, subjectivo. Kracauer, por seu turno, sublinha que a literatura tem maior apetência para aquilo que pertence ao indivíduo, enquanto que o cinema revela maior facilidade no que diz respeito ao grupo. Daqui resulta um fenómeno que é possível constatar: determinados temas (mais psicológicos, mais intimistas ou mesmo mais intelectuais) surgem com maior frequência nas obras literárias, enquanto que outros (mais sociológicos, mais históricos, mais comunitários) têm maior incidência nas obras fílmicas. Na opinião de Kracauer esta é, em boa parte, a explicação de determinadas obras literárias resultarem mal quando adaptadas ao cinema, mesmo quando se trata de bons realizadores e argumentistas, que provaram ter sido capazes de outras adaptações de sucesso. A questão tem que ver com a existência ou inexistência de possíveis correspondências psicofísicas na passagem da letra ao ecrã. Como exemplos antagónicos, Kracauer cita o romance de Steinbeck *As Vinhas da*

¹⁶⁴ Ingarden, 1979.

¹⁶⁵ *Idem, Ibidem*: 355-357.

Ira – onde praticamente tudo (a definição das personagens através da acção física, a relutância do autor em entrar na mente das pessoas, a ausência de meditações, a preocupação sociológica, etc.) é facilmente transformável em imagens de realidades físicas – e a *Madame Bovary* de Renouir – onde, apesar da abundância de pormenores físicos, a história é sobretudo a «história de uma alma», feita de imagens verbais e jogos de palavras, que conduzem a um filme teatral e «uncinematic»¹⁶⁶.

Evidentemente que esta posição já tem sido desmentida por alguns realizadores, e o próprio Kracauer não pôde deixar de citar o caso de *Diário de um Pároco de Aldeia*, onde Bresson consegue magistralmente transmitir toda a complexidade do universo interior do protagonista. Mas, por outro lado, é verdade que Bresson não pôde fugir à transcrição de notas e cartas, a fim de não perder determinados aspectos da rica e complexa experiência religiosa vivida pelo Pároco de aldeia.

O que nos parece pertinente é sublinhar esta diferença essencial (que, embora óbvia, por um lado, tende, por outro, a ser esquecida na prática): enquanto que a palavra escrita tem essencialmente a capacidade de *construção* de universos interiores através da *sugestão* conceptual do mundo físico, a imagem em movimento *apresenta* os traços do universo físico, a partir dos quais se constrói a *sugestão* – nalguns casos pode mesmo falar-se de *revelação* – do significado interior. Evidentemente que a matéria linguística acaba por *dizer*, no cinema, muito daquilo que a imagem apenas *sugere* e, deste modo, orienta a plurissignificação imagética no sentido desejado¹⁶⁷ (mais ou menos conscientemente) pelo realizador. Sem a colaboração da palavra, o cinema tornar-se-ia a representação enigmática do universo físico, representação essa que não deixaria de emprestar às coisas e pessoas a espessura que um olhar deliberado lhes atribui, mas que as encerraria num interminável jogo de perguntas, tornando-a, paradoxalmente,

¹⁶⁶ Kracauer, «Interlude: Film and the Novel» in 1997:232-244.

¹⁶⁷ Esta orientação pode acontecer a um nível máximo, no cinema em que os diálogos, a voz *off*, a reprodução de cartas e de pensamentos, a existência de informações escritas (como a indicação de tempo e lugar) sejam parte essencial e abundante no filme, ou, pelo contrário, pode acontecer a um nível mínimo, nem que seja na versão mais reduzida de um mero título, que tem uma importância e um valor a não desprezar.

abstracta. O cinema não se distingue da fotografia e da pintura unicamente devido ao elemento temporal e ao movimento, mas também por esta intimidade de relação com a expressão verbal, ou, como diria Manoel de Oliveira¹⁶⁸, porque é a palavra que implica o movimento, é a palavra que é dinâmica, e não a imagem.

Em conclusão: o universo abrangido tanto pela narrativa literária como pela narrativa cinematográfica é o que diz respeito aos aspectos concretos e sensíveis da experiência humana. Que a literatura o faça por um processo mais imediatamente conceptual e o cinema por uma via mais directamente perceptual não é assunto de somenos importância, pelo contrário – uma vez que nele se exprimem as diversas naturezas destas duas formas de arte e os aspectos que as pré-determinam formalmente – mas não devem levar ao apagamento de uma inegável vocação comum: a de suscitar a criação de um outro mundo possível, concebido precisamente dentro dos parâmetros da contingência espaço-temporal, simultaneamente lugar da limitação narrativa e da capacidade artística de reinventar as regras dessa contingência, sem nunca escapar ao espectáculo da vida em acção, na sua marcha transformadora e irreprimível.

3 - O tempo e o espaço no romance e no filme

3.1. A expressão da temporalidade na literatura apresenta particulares características, merecedoras de atenção. Jean Pouillon, por exemplo, refere-se à temporalidade literária (mais especificamente à do romance) como estando determinada por aquilo a que chama «contingência», isto é, os acontecimentos sucedem-se sem se determinarem necessariamente. Assim, na temporalidade literária o encadeamento dos acontecimentos não é meramente material, físico (essa é a relação que define como «destino»), nem sujeito a uma necessidade (o que corresponde à relação “determinista”), mas é antes de natureza psico-

¹⁶⁸ Manoel de Oliveira referiu este ponto na entrevista que nos concedeu em Coimbra, na Quinta das Lágrimas, aquando do encerramento dos II Encontros de Cinema, promovidos pela Sala de Estudos Cinematográficos da Universidade de Coimbra, que decorreram de 23 a 25 de Outubro de 1996. Este aspecto tem sido, no entanto, referido pelo realizador em diversas outras ocasiões.

lógica: «Trata-se apenas de uma observação muito simples: afirmar que pode haver um encadeamento psicológico de certos acontecimentos – e é este o encadeamento descrito pelo romance – equivale a afirmar que entre dois acontecimentos da série intervém uma reacção, um sentimento ou uma ideia, de um ou de vários personagens; é o que faz com que um romance não constitua um simples relato de uma série de factos».¹⁶⁹ E acrescenta: «Apresentar personagens realmente visíveis nesse tempo contingente e significativo (o qual é uma coisa por ser também a outra e não uma coisa apesar da outra): aí está a intenção do romance. [...] Os personagens são vistos no tempo, mas este é mais do que o lugar dos mesmos: descrever esse tempo é revelar os personagens». Assim, é precisamente o contingente que interessa ao romancista.

Pouillon não deixa, porém, de distinguir o caso do romance do da novela. Enquanto que o romance efectua um corte longitudinal na vida das personagens, apresentando, portanto, para além da espessura psicológica, a descrição de uma duração, a novela, embora descrevendo igualmente uma situação psicológica, não atribui à acção enquanto duração o mesmo valor. Pelo contrário, na novela a acção é condensada, a fim de que se chegue o mais depressa possível ao que é essencial, a situação. A novela efectua um corte transversal na vida da(s) personagem(s): «imobiliza esta vida para fixá-la num estado por ela privilegiado em razão da significação que o mesmo possui.»¹⁷⁰

Ingarden analisa o tratamento do tempo literário com grande clareza em *A obra de arte literária*, no capítulo sobre «O tempo apresentado e as perspectivas do tempo». O «tempo *próprio* e apresentado» na obra literária é apenas um análogo, uma modificação, do chamado «tempo concreto, intersubjectivo ou subjectivo», (e radicalmente distinto tanto do tempo «objectivo» do mundo real, que é homogéneo, como do tempo rigorosamente «subjectivo» de um sujeito consciente absoluto), revelando diferenças de natureza ontológica. «Antes de mais, obrigamos a esta distinção o facto de os acontecimentos em que os objectos apresentados participam serem por essência temporais e, além disso,

¹⁶⁹ Pouillon, 1974: 21.

¹⁷⁰ *Idem, Ibidem*: 17.

apresentados como sucessivos ou simultâneos. Estabelece-se, assim, entre eles uma ordem temporal.»¹⁷¹

Uma das diferenças fundamentais entre o tempo concreto e o tempo apresentado é o facto de este não ser homogéneo (ainda que o possa ser, ou antes, *quase* ser, durante períodos mais ou menos longos), mas sim evidenciar sempre a presença de «lacunas», de «pontos indeterminados», que correspondem àquela parcela do real não representada explicitamente na obra literária mas implicitamente presente, através do trabalho da leitura, que, por assim dizer, preenche o que falta. Diz Ingarden: «São sempre apresentadas apenas fases *singulares* mais ou menos longas ou até só acontecimentos momentâneos, mas o acontecer que tem lugar entre estas fases ou acontecimentos fica *indeterminado*. [...] Por conseguinte, as fases temporais apresentadas nunca se integram numa totalidade una e contínua.» Pelo contrário, «o tempo real é um meio contínuo que não assinala absolutamente nenhuma lacuna».¹⁷²

Este aspecto referido por Ingarden da **indeterminação** da representação aplica-se, aliás, a outras dimensões da obra (nomeadamente ao nível espacial e na definição das próprias personagens) e pode enquadrar-se, em termos temporais, dentro do fenómeno discursivo da elipse, que consiste numa anisocronia¹⁷³ resultante da exclusão de segmentos diegéticos mais ou menos pronunciados, facto que dá origem às referidas «lacunas» ou «vazios» (termo preferido por Wolfgang Iser). Esta é, aliás, uma das características fundamentais da temporalidade literária: a não coincidência entre o tempo da história e o tempo do discurso, ao contrário do que acontece no cinema, onde a isocronia¹⁷⁴ se verifica muito mais frequentemente.

A distinção entre as duas referidas dimensões da temporalidade na narrativa literária – **tempo da história** ou **diegese** e **tempo narrativo** ou **do discurso** -, cuja articulação se verifica através do acto de **narração**, tem sido repetidamente estabelecida pelos narratologistas como método

¹⁷¹ Ingarden, 1979: 256.

¹⁷² *Idem*, *Ibidem*:259, 260.

¹⁷³ Isto é: uma diferença de duração entre o tempo diegético e o tempo narrativo.

¹⁷⁴ Isto é: a coincidência entre a duração do tempo diegético e do tempo narrativo.

de análise claro e fecundo, tanto no campo literário como no território da teoria do cinema. Através dela se têm atingido algumas das principais conclusões no âmbito dos estudos da narrativa, particularmente no que diz respeito à sua condição temporal. O estatuto de exceção da isocronia na narrativa literária é, precisamente, uma delas, já que só se verifica nos diálogos reproduzidos fiel e completamente pelo discurso e onde não exista intervenção do narrador. Pelo contrário, a anisocronia manifesta sempre, de algum modo, a intrusão de um narrador que manipula os tempos do discurso e da história segundo critérios próprios à perspectiva que assume – a de uma focalização interna, externa ou omnisciente.

Um aspecto de grande pertinência, e que aqui particularmente nos interessa referir, é o facto de o **tempo do discurso literário** obedecer necessariamente à **linearidade** e **sucessividade** que a frase impõe, enquanto que o **tempo da história** pode apresentar-se de forma **múltipla** e **simultânea**. Pensemos, por exemplo, nas obras de Charles Dickens, que usou com frequência a chamada «acção paralela», dando a conhecer ao leitor, alternadamente, os acontecimentos que sucediam simultaneamente em dois lugares distintos. Este procedimento inovador, embora realizado com eficácia por Dickens, torna mais evidente a tendência acentuadamente diacrónica da literatura e a dificuldade com que ela se confronta sempre que procura transmitir a simultaneidade.

Por outro lado, a linearidade da frase literária não permite a coexistência explícita do tempo e do espaço diegéticos, o que contribui para o alargamento do tempo do discurso.

Para alguns teóricos, como por exemplo Mitry, a literatura parte do tempo para chegar ao espaço, enquanto que no cinema acontece o inverso: o ponto de partida é espacial e é no desenvolvimento do filme que se introduz a dimensão temporal.¹⁷⁵ Este é um dos pontos que abordaremos no estudo comparativo que procuramos aqui apresentar, primeiramente nos seus traços teóricos mais significativos e depois na análise que confrontará a novela *Amor de Perdição* com as três versões cinematográficas. Tal análise terá, porém, em consideração o facto de o

¹⁷⁵ Paul Hernadi corrobora esta ideia, atribuindo ao papel do espectador a responsabilidade da passagem do espacial ao temporal: «O discurso do celuloide subdivide-se em planos mais do que em momentos. O seu comprimento espacial só se transforma em lógica temporal se alguém estiver a assistir». «Afterthoughts on Narrative» in Mitchell, 1981: 197.

espaço cinematográfico não poder (ou não dever) ser concebido fora da dimensão temporal, o que introduz uma necessária correcção na síntese de Mitry.

Todos os aspectos referidos decorrem da fundamental característica intrínseca à temporalidade literária, isto é, do facto de o tempo, na literatura, ser construído com palavras e estar, portanto, “irremediavelmente” sujeito às leis que enformam a sequência narrativa que a palavra estabelece. A literatura suscita um mundo através do uso de signos verbais (e, portanto, arbitrários, convencionais), que mantêm entre si relações de natureza sintagmática e paradigmática e que exigem do leitor uma capacidade interpretativa ao nível da *performance* não só linguística como literária, as quais implicam o domínio de processos semânticos e simbólicos específicos.

Mais do que uma particular “dificuldade” na apresentação temporal (que se verifica, essencialmente, na impossibilidade de transmitir iconicamente o fluxo temporal), tais atributos da temporalidade literária revelam antes uma especificidade que se manifesta nos diversos processos utilizados. A relativa **liberdade** do leitor em relação ao tempo – ao contrário do que acontece com o cinema, onde, como diz Bordwell, «em circunstâncias normais o filme controla absolutamente a ordem, a frequência e a duração da apresentação dos acontecimentos»¹⁷⁶ (que são as três grandes categorias da temporalidade) – é um dos aspectos a enfatizar. Esta liberdade revela-se a dois diferentes títulos: em primeiro lugar, no sentido mais óbvio, isto é, no facto de o leitor poder controlar a velocidade e a modalidade da leitura, podendo fazê-la (quase) sem interrupções, ou, pelo contrário, introduzindo pausas mais ou menos longas, releituras de excertos anteriores ou leitura de passagens futuras em relação à ordem da narração. Este papel bastante activo por parte do leitor não deixa de ter as suas implicações na forma como a passagem do tempo narrativo é sentida – mais determinante na leitura seguida, que se deixa conduzir pelo ritmo imposto pelo tempo do discurso, ou menos determinante na leitura cuja ordem e duração é sujeita a um acentuado livre arbítrio por parte do leitor.

Mas há outro tipo de liberdade que resulta da natureza da temporalidade literária: pelo facto de ser sugerido através de símbolos arbitrários, o tempo literário como que mantém, em relação ao leitor,

¹⁷⁶ Bordwell, 1985:74.

uma distância, exercendo uma pressão que nunca é tão “violenta” ou tão directa (quase se pode dizer, tão “real”) como a que uma peça de teatro ou um filme podem exercer. Chatman, colocando o problema em relação ao cinema – «Porque é que a força da intriga, com a sua marcha imparável de acontecimentos, com o seu tique-taque do tempo da história, é tão difícil de dissipar nos filmes?» – arrisca uma explicação: «A resposta pode ter alguma coisa que ver com o próprio meio. Enquanto que nos romances os movimentos e, portanto, os eventos são, na melhor das hipóteses, construções imaginadas pelo leitor a partir de palavras, isto é, símbolos abstractos que são de uma espécie diferente da dos eventos, os movimentos no *écran* são tão icónicos, tão idênticos aos movimentos da vida real que eles imitam, que a ilusão da passagem do tempo não pode simplesmente ser divorciada deles. Uma vez que esse tempo da história ilusório é estabelecido no filme, até os momentos mortos, momentos onde nada se mexe, serão sentidos como parte do todo temporal, tal como o taxímetro que continua a funcionar enquanto permanecemos, inquietos, num engarrafamento de trânsito». Se nisto – ou seja, nesta não dependência, ou pelo menos nesta dependência não radical do leitor em relação ao fluxo do tempo narrado – consiste uma pobreza ou uma riqueza da literatura enquanto “meio”, é difícil, e talvez até pouco pertinente, avaliar. O que é certo é que, por esta razão, a literatura narrativa tem podido percorrer com assinalável sucesso caminhos muito diferentes, por vezes antagónicos, no tratamento da temporalidade, desde a lei da unidade de tempo da tragédia grega ao experimentalismo temporal do *nouveau roman*, passando, obviamente, por toda a tradição realista e naturalista da ficção narrativa do século XIX e pelas tendências contrárias e subversivas do modernismo e do pós-modernismo do século XX – para citar só alguns casos mais óbvios. Pelo contrário, o cinema depara com resistências quase inultrapassáveis sempre que experimenta manipular a apresentação do tempo segundo critérios que não respeitam as leis naturais do tempo real.

Por outro lado, a literatura possui uma grande facilidade de representação daquela temporalidade diegética não objectiva, desenvolvida pelos chamados romances psicológicos modernos, à qual Bergson chamou *durée*, isto é, aquele tempo subjectivo das personagens que não é passível de organização cronológica nem de medição objectiva, mas que mantém com o tempo real profundas e complexas relações.

A temporalidade literária manifesta, pois, uma versatilidade que decorre da sua própria natureza representativa de arte da “lexis”; porém, pela mesma razão, enfrenta a inevitabilidade de ver o tempo diegético parar cada vez que se detém num particular, a fim de o sublinhar ou descrever. A descrição define-se, precisamente, enquanto «suspensão temporal, pausa na progressão linear dos eventos diegéticos»¹⁷⁷. O texto narrativo literário pode fazer parar o tempo (ou antes: dificilmente pode deixar de fazê-lo), ao contrário do que acontece no texto narrativo fílmico, onde, como demonstrava Chatman, o tempo nunca pára.

3.2. Ora o **tempo** nunca pára no **cinema** porque o cinema não descreve, mostra. O termo usado pelos críticos anglo-saxónicos para o definir, já o dissemos, é *showing*, no fundo o equivalente da versão clássica de *opsis*, isto é, da natureza espectacular da arte cinematográfica, que nesta medida se aproxima (mas não demasiadamente...) do teatro. «[...] O filme coloca-nos em presença de um mundo que ele organiza conforme uma certa continuidade», afirma Mitry, e o ponto que nos interessa, sobretudo, notar, é esse «em presença de». De facto, no cinema o tempo “vê-se”, o espectador está diante do fluir temporal e, ao mesmo tempo, dentro dele, na medida em que não pode controlar esse tempo que corre – quer seja o tempo da história, quer o do discurso fílmico, quer o da própria recepção, que coincide com o fluxo do tempo real e não pode ser manipulado, como no caso da literatura – a não ser exercendo algum tipo de violência sobre o filme, como por exemplo saindo a meio e retomando o visionamento mais tarde, num dia seguinte. Ao espectador é exigido, portanto, um respeito por esse tempo que se desenrola diante dos seus olhos, sob pena de “atentar” contra a obra a que assiste.

Tais aspectos e relações temporais estão como que submetidas a um implícito pressuposto, que se liga à natureza eminentemente icónica do cinema. Analisando as relações que o cinema estabelece com a realidade, o realizador Wim Wenders afirma: «Acho muito importante que os filmes denotem uma sequência. Não gosto de nada que perturbe essa sequência ou que a torne antinatural. Os filmes [...] têm que respeitar essa sequencialidade. A continuidade do movimento e a

¹⁷⁷ Reis; Lopes, 1991: 87

sequência da acção têm simplesmente que ser coerentes, o tempo que é apresentado de modo linear não pode, sem mais nem menos, dar um salto. [...] É inteiramente indiferente de que espécie de filmes se trate, mas acho sempre que é muito importante que haja uma lealdade relativamente à sequência do tempo, ainda que [...] não se trate, em absoluto, de “realidade”. [...] Nos filmes, há sequências de tempo que têm de se ajustar umas às outras, e não pensamentos que tenham que se ajustar uns aos outros»¹⁷⁸.

Isto é: a relação que o espectador mantém com a temporalidade cinematográfica é idêntica à que o realizador deve manter com o tempo real. Tal facto decorre da natureza profundamente icónica do cinema, onde a imagem opera por semelhança com o mundo empírico (note-se, porém, que esta semelhança não é uma analogia perfeita, ou uma verdadeira “cópia”, como já demonstrámos), o que estabelece um código específico nas relações entre os implicados no processo, ou seja, espectador, realizador e filme. No fundo, Wenders toca aqui na questão abordada por Ingarden, que acima referimos, já que, na sua opinião, quanto maior for a aproximação entre o tempo apresentado e o tempo real, tanto mais perfeita é a obra de arte cinematográfica. Ainda que possa não partilhar-se totalmente desta opinião (que manifesta, também uma particular opção estilística), a verdade é que é evidente a tendência do cinema para a isocronia – não, obviamente, em termos absolutos e homogêneos, uma vez que um filme consiste num conjunto de segmentos de tempo, mas através da frequente coincidência entre a duração temporal desses segmentos e a duração do tempo real. Neste aspecto, a diferença em relação ao que se passa na obra de arte literária é radical e tem implicações que poderemos constatar na análise que nos propomos fazer.

Tarkovsky, por seu turno, vai ainda mais longe, afirmando que a especificidade e a força do **cinema** consistem, precisamente, na sua particularíssima **relação com a matéria da realidade** e com a capacidade que o cinema tem de **fixar o tempo através das suas manifestações factuais**: «A força do cinema [...] está na relação necessária e inseparável com a matéria da realidade que nos circunda a cada instante. O tempo fixado nas suas formas e nas suas manifestações factuais: tal é a ideia de base do cinema enquanto arte, que deixa entrever

¹⁷⁸ Cf. Wenders, 1990: 15.

um potencial inexplorado, um futuro impressionante.»¹⁷⁹ Assim sintetiza, pois, Tarkovsky a sua ideia-base de cinema: «O tempo em forma de facto», já que a sua capacidade específica é a de “agarrar” qualquer facto que seja dentro da sua natureza temporal, fazendo ver aquilo que *está a acontecer*. O cinema – e este é um ponto que queremos sublinhar, por demonstrar, indirectamente, a nossa defesa de uma explícita ou implícita **narratividade cinematográfica** – «fixa o tempo nos seus índices perceptíveis pelos sentidos»¹⁸⁰, o que materializa, portanto, a experiência humana do fluxo temporal (tanto através do tempo “visível” no plano, quanto do tempo construído pela montagem), isto é, evidencia o trabalho transformador e “ordenado” (na medida em que segue uma ordem “necessária”, um encadeamento causal). O cinema não “conta” esse fenómeno (razão porque alguns negam que a sua natureza se possa definir como narrativa) mas dá-o a “ver”. Se assumirmos narrativa no sentido que antes definimos (como estrutura que organiza aquilo que na experiência mais ou menos perceptivelmente acontece) não podemos negar ao cinema uma particularíssima capacidade de a concretizar. A profunda intuição de Tarkovsky, já o vimos, longe de negar a narratividade do cinema, contesta apenas um certo modo simplista de o fazer consistir meramente em mais um tipo de linguagem dependente única e exclusivamente da combinação de unidades como o plano, as imagens, os sons, etc.¹⁸¹. Pelo contrário, o cinema capta o tempo, tanto directamente (através da «imagem-tempo») quanto indirectamente (através da «imagem-movimento»). Para Deleuze, só na música é que a apresentação do tempo é sempre directa – e daí, provavelmente, a facilidade com que o cinema a integra na sua estrutura, quase como se se tratasse de um elemento que lhe é co-natural.

Por outro lado, a fixação de um objecto *fora* da espessura temporal – ou seja, filmar um objecto *como se* ele se encontrasse fora do tempo – coincide com uma espécie de “negação” da natureza do cinema, porque retira a coisa da sua dimensão factual, da dimensão de acontecimento que a caracteriza e que implica necessariamente o ele-

¹⁷⁹ Cf. Tarkovski, 1989: 60.

¹⁸⁰ Tarkovski *apud* Deleuze, 1985: 61.

¹⁸¹ É para este aspecto que Michel Chion chama a atenção, num artigo dos *Cahiers de Cinéma* também referido por Deleuze (1985: 60).

mento da temporalidade. Por esta razão, Tarkovsky opõe-se à noção de cinema poético, uma vez que ele rompe precisamente com o facto e com o realismo temporais, tornando-se incompatível com o desenvolvimento da natureza e das possibilidades da arte cinematográfica. Pasolini, embora partilhando, até certo ponto, o ímpeto “libertário” do «cinema novo» – o qual, propondo a libertação de certos cânones narrativos, por vezes caiu na confusão que o levou a negar esta narrativa cinematográfica implícita – foi mesmo ao ponto de afirmar que o triunfo do “cinema de poesia” chegava a comprometer tanto o espectáculo cinematográfico como a sua narração.

Mítry procurou abordar a mesma questão, distinguindo a construção do tempo no romance – através das **palavras** – da construção do tempo no cinema – através dos **factos**. Apesar da imprecisão desta distinção – que cai, obviamente, no erro que já discutimos, confundindo a dimensão conceptual da narrativa literária com uma suposta vocação abstracta, em oposição à vocação concreta do cinema -, é inegável, como também temos vindo a sublinhar, que a dimensão factual da imagem cinematográfica é associada a uma forte «impressão de realidade»¹⁸², devido, em grande medida, a esse terceiro “elemento” que é o movimento. O movimento, como Christian Metz claramente expõe, em *Essais de Signification au Cinéma*,¹⁸³ citando Edgar Morin e A. Michotte van den Berck, é sempre percebido como real e actual pelo espectador, uma vez que, destacando os objectos da superfície plana a que estavam confinados, lhes dá “corporalidade” e autonomia. Assim,

¹⁸² Esta expressão tem sido utilizada por diversos teóricos, como por exemplo Metz e Jean-Pierre Oudart, nem sempre com um significado totalmente coincidente. Jean-Pierre Oudart fala, aliás, de *efeito de realidade* e *efeito de real* enquanto resultado de uma técnica, no primeiro caso, e eficácia dramática e pragmática, no segundo. No caso de Metz, essa «impressão de realidade» é descrita como «fenómeno de muitas consequências estéticas, mas cujos fundamentos são sobretudo psicológicos», mas é feita uma distinção que não deve ser ignorada: «[...] por um lado, a impressão de realidade *provocada pela diegese*, pelo universo ficcional, pelo “representado” próprio a cada arte; e, por outro lado, a realidade dos *materiais* usados em cada arte para a *representação*; por um lado temos a impressão de realidade e por outro a percepção da realidade». Cf. Metz, 1977: 17 e 26.

¹⁸³ Metz, 1972: 20.

apesar da irrealidade da imagem cinematográfica¹⁸⁴, a percepção do movimento, aliada ao volume e à dimensão temporal, contribui fortemente para essa «impressão de realidade».

Tal fenómeno liga-se também à percepção da natureza temporal da imagem cinematográfica como **presente**. Embora o filme enquanto objecto esteja no passado (na medida em que registou uma acção que já aconteceu), a imagem fílmica surge como presente, já que nos dá a impressão de que estamos a assistir “em directo” àquilo que “está a acontecer”¹⁸⁵, a “fazer-se” – ao contrário da palavra escrita, que produz um efeito de anterioridade da ficção sobre a narração. Este presente é, porém, ilusório, ou, se se quiser dizer como Manoel de Oliveira, é «fantasmagórico» – ao contrário do que acontece por exemplo no teatro, onde a acção a que se assiste é “realmente” presente.

Enquanto que o tempo literário necessita de marcas deícticas que o definam (e daí a importância fundamental dos tempos verbais, dos advérbios e de outras expressões temporais, como por exemplo “ontem”, “hoje”, “amanhã”), o tempo cinematográfico não necessita dessas marcas (embora possa recorrer a elas, se o desejar). A lógica temporal é captada pelo espectador por um processo a que Bordwell chama «*inference*» (inferência, dedução), e que em parte depende da competência e da cultura desse espectador (a fim de saber, por exemplo, interpretar o valor temporal de um *flash-back*). Este processo afecta os três aspectos do tempo: a ordem dos eventos, a sua frequência e a sua duração¹⁸⁶. O próprio **ritmo** funciona desse modo, isto é, tem implicações na forma como o espectador, através de um processo dedutivo, toma consciência do significado diegético. A demora da câmara sobre o rosto ou sobre o caminhar de uma personagem, por exemplo, provoca o espectador a uma espécie de reajustamento das suas expectativas, interpretações, deduções. Deste modo, a narração cinematográfica “controla” aquilo que é visto, o *quê* e o *como*.

Outro aspecto que confere ao cinema um forte carácter de aproximação ao real é o facto de **tempo** e **espaço** coexistirem explicitamente

¹⁸⁴ Para Jean Leirens é, aliás, essa irrealidade que, remetendo a ficção cinematográfica para o domínio do sonho, permite que a diegese adquira a força de realidade característica da experiência onírica. Cf. Leirens, *Le Cinéma et le Temps*.

¹⁸⁵ Cf. Gaudreault; Jost, 1990: 101.

¹⁸⁶ Cf. Bordwell, 1985: 77.

no ecrã. O discurso fílmico não é “obrigado” a separar a dimensão espacial da temporal, como acontece na literatura (a frase linguística só em termos consecutivos pode dar conta de elementos do espaço e de elementos do tempo, ainda que possa considerar-se que, de modo implícito, esses elementos permanecem na simultaneidade, depois de referidos), o que tem como consequência uma condensação discursiva que, de facto, geralmente se constata na passagem de uma obra literária para o cinema. Assim, podemos dizer que, enquanto que o tempo do discurso literário se desdobra, a fim de exprimir a espacialidade e a temporalidade, o tempo do discurso cinematográfico tende a uma maior coincidência com o tempo diegético, sendo, portanto, mais denso e complexo, mais semelhante ao tempo real – embora não lhe seja idêntico, facto manifestado através dos «vazios», característicos do tempo representado, como já referimos.

A questão da relação entre o cinema (poderíamos dizer a arte) e a realidade é uma velha e complicada questão cujo âmbito de estudo cabe à Fenomenologia e que não temos a pretensão de analisar aqui. No entanto, não podemos deixar de sublinhar alguns aspectos desse problema, nomeadamente o facto de as afirmações de Wenders e Tarkovsky deixarem clara a noção de que o tratamento do tempo e da correspondente sequência de acontecimentos é um aspecto crucial com o qual o cineasta necessariamente se confronta, mas que surge inevitavelmente a todo o artista cuja obra seja, de algum modo, narrativa¹⁸⁷ – e, portanto, capaz de reproduzir a espessura temporal da existência – sobretudo se ele tem uma posição de profunda seriedade, que é o mesmo que dizer, de verdadeira “humildade” diante do real.

Numa época e dentro de um posicionamento muito diferentes, também Bazin se refere ao respeito pelo tempo real e concreto, definindo igualmente aquilo que ele considera a artificialidade, por oposição à fidelidade à realidade e à vocação do cinema: «O espaço do ecrã de cinema, evidentemente, nunca reproduz o espaço real; só o tempo pode ser respeitado, e, mesmo assim, apenas em partes do filme mais

¹⁸⁷ Não tomamos aqui a palavra no sentido estrito, aplicável apenas a um certo tipo de cinema chamado “narrativo”, mas antes no sentido mais lato, aplicável a qualquer filme que, de algum modo, narre uma história, isto é, que apresente uma sequência de estados que se sucedem no tempo.

ou menos longas»¹⁸⁸. Deste modo, a montagem deve ser reduzida ao mínimo indispensável, já que ela, sim, é artificial, porque consiste na construção de um sentido que não existe desse modo na realidade registada pela câmara de filmar¹⁸⁹. Como refere Paulo Filipe Monteiro a propósito de Bazin, a montagem impossibilita a captação da duração concreta das coisas e dos factos e cria um tempo que é só intelectual¹⁹⁰.

Para Bazin a imagem não conta pelo que acrescenta à realidade, mas sim pelo que dela revela¹⁹¹. A sua posição como teórico do cinema é, como se sabe, de natureza ontológica e de fundamento realista. O que lhe interessa é a relação do cinema com o real, isto é, a particular possibilidade que o cinema tem de revelar o sentido da realidade, o significado concreto e essencial – que nada tem que ver com a mera captação da aparência, com a ilusão das formas, a que Bazin chama o «pseudo-realismo». O homem tem naturalmente um imenso desejo de

¹⁸⁸ Bazin toca aqui num ponto de grande interesse, que diz respeito à maior capacidade de isocronia do cinema em comparação com a literatura, cuja pertinência adiante procuraremos verificar, através do confronto entre a obra literária e as correspondentes versões cinematográficas.

¹⁸⁹ Por esta razão, Bazin chega ao ponto de afirmar que a montagem pode ser, em muitos casos, um processo mais literário do que cinematográfico. Analisando *O Balão Vermelho* de Lamorisse, Bazin procede à interessante distinção entre a «ilusão concreta» (como a da prestidigitação) e a «ilusão abstracta» (que a trucagem e os efeitos especiais podem obter). Defendendo o facto de *O Balão Vermelho* não ter caído na tentação da ilusão originada por meros efeitos especiais, e portanto ter sabido reproduzir aquilo que é particular apetência do cinema, a captação da realidade, Bazin afirma: «É muito possível imaginar *O Balão Vermelho* como uma narrativa literária. Mas por muito belamente escrito que se suponha, o livro não poderia comparar-se ao filme, pois o encanto deste é de uma outra natureza. No entanto, a mesma história, por bem filmada que fosse, poderia não ter no écran mais realidade do que o livro, na hipótese de Lamorisse ter resolvido recorrer às ilusões da montagem (ou eventualmente da transparência). O filme tornar-se-ia então uma narrativa pela imagem (como o conto o seria pela palavra) em vez de ser o que é, quer dizer, a *imagem de um conto* ou, se ainda se quiser, um documentário imaginário. [...] A montagem, que nos repetem muitas vezes ser a essência do cinema, é nesta conjuntura o processo literário e anticinematográfico por excelência.» Cf. Bazin, 1992: 62, 63.

¹⁹⁰ Monteiro, «Fenomenologias do Cinema» in Grilo; Monteiro, 1996: 71.

¹⁹¹ Cf. Bazin, 1992: 76

defesa contra o tempo e a morte, que se revelam numa autêntica obsessão pelo real, pela reprodução e fixação das coisas enquanto processo de “salvação” do ser pela aparência, manifestados ao longo do tempo, primeiramente na pintura e depois na fotografia. O cinema, participando da capacidade fotográfica de «transferência da realidade da coisa para a sua reprodução»¹⁹² e acrescentando-lhe a dimensão temporal, que reproduz uma propriedade essencial da natureza – o movimento –, torna-se a expressão realista por excelência¹⁹³. Se a fotografia já teve o enorme mérito de permitir «que a pintura ocidental se desembaraçasse definitivamente da obsessão do real e reencontrasse a sua autonomia estética»¹⁹⁴, o cinema é «o resultado final no tempo da objectividade fotográfica»¹⁹⁵.

Embora a posição de Bazin tenha pecado por alguma ingenuidade¹⁹⁶ – como tantos dos teóricos que se lhe seguiram procuraram demonstrar –, já que subestimou o aspecto de mediação no cinema, ao acreditar praticamente nessa transferência directa da realidade da coisa para a sua reprodução (afinal tanto a montagem como todos os mecanismos técnicos e estilísticos do cinema são incontornáveis), a verdade é que tocou num aspecto de inegável pertinência, posteriormente sublinhado por teóricos e cineastas como Ricoeur, Deleuze e Tarkovsky: o aprofundamento dos estudos sobre a essência do cinema passa necessária e seriamente pela análise das relações que se estabelecem entre a arte cinematográfica e a captação da temporalidade. Se Ricoeur se preocupou em remeter para a inexorabilidade e inteligibilidade da sucessão temporal, como já foi referido, Deleuze não hesita em afirmar que o cinema passou da exploração do movimento, fascínio e preocupação fundamental dos primeiros anos da sua história,

¹⁹² Cf. Bazin, 1958: 43 *apud* Monteiro, 1996: 69

¹⁹³ Bazin (1992: 20) apelida, por isso, o cinema, de «múmia da aparência».

¹⁹⁴ Cf. Bazin, 1992: 21

¹⁹⁵ *Idem, Ibidem*: 19.

¹⁹⁶ Dizemos que o seu realismo foi ingénuo e não exagerado, como alguns ideologicamente pretendem, já que não nos parece possível falar de exagero em relação a uma postura realista. Se alguma coisa faltou a Bazin foi precisamente um realismo mais autêntico, que não deixasse escapar nenhum dos factores em jogo, nomeadamente o aspecto da mediação, fundamental na consideração das relações entre o cinema e a realidade.

para um trabalho sobre o tempo, e Tarkovsky, por seu turno, afirma que o importante é seguir o fluir do tempo no plano, «esculpindo», a partir desse «bloco de tempo» constituído pela massa imensa de factos da existência, até ao ponto de eliminar tudo aquilo que não é necessário e conservar aquilo que se deve revelar (tal como faz um escultor, em relação a um pedaço de mármore)¹⁹⁷. A montagem junta ou liga, portanto, planos cheios de tempo e não de noções.

Ao abordar a estilística de Robert Bresson, através da análise da adaptação que este fez da obra literária de Bernanos, *Diário de um Pároco de Aldeia*, Bazin distingue pintura (e filmes sobre pintura) de cinema e literatura, aproximando estes dois através da característica comum da temporalidade: «[...] os filmes sobre pintura partem precisamente da negação do que é a sua base: a circunscrição no espaço em virtude da moldura e da intemporalidade. Por ser o cinema, como arte do espaço e do tempo, o contrário da pintura, é que tem alguma coisa a acrescentar a esta. Não existe esta contradição entre o romance e o cinema. Não só são ambos duas [*sic*] artes de narrativa e portanto do tempo, como não é sequer possível dizer *a priori* que a imagem cinematográfica é inferior na sua essência à imagem evocada pela escrita. O contrário é mais provável. Mas a questão não é essa. Acontece que o romancista como o cineasta, procura sugerir o desenrolar de um mundo real».¹⁹⁸

É a procura deste «desenrolar de um mundo real», de um «mundo possível», que caracteriza toda e qualquer expressão de arte narrativa, embora através de diferentes modalidades. Se alguns teóricos da narrativa focaram sobretudo a sua dimensão discursiva como fenómeno de «fechamento» e de «totalidade» («*wholeness*») que a cada passo manifesta a sua finalidade, se outros se sentiram atraídos pela sua capacidade perlocutiva enquanto processo dirigido a um leitor/espectador, se outros ainda sublinharam o facto de se tratar sempre de uma re-(a)presentação de eventos acontecidos («*recounting*»), no nosso caso mantemos a convicção de que a temporalidade é (juntamente com a sua específica dimensão de significado e, portanto, também de conhecimento) o aspecto mais decisivo e pertinente do fenómeno narrativo.

¹⁹⁷ Cf. Tarkovski, 1989: 61.

¹⁹⁸ Cf. Bazin, 1992: 138, 139.

Temos, no entanto, consciência de que a defesa da caracterização do cinema como arte narrativa é tudo menos pacífica. A evolução da estética cinematográfica moderna para processos de exibição dos próprios meios cinematográficos, por um lado, e a recusa (aliás compreensível), por boa parte dos cineastas actuais, nomeadamente portugueses, de um “fazer cinema” segundo modelos narrativos “clássicos” (seguidos precisamente pelo chamado “cinema narrativo”) – facto que tem favorecido, indirectamente, a redução do conceito de narrativa cinematográfica a um específico tipo de cinema –, têm vindo a causar uma infundável polémica, onde se procura por vezes provar, entre outros aspectos, que, como certa vez afirmou Bergman, «o cinema nada tem que ver com a literatura», como se este princípio fosse equivalente à afirmação de que o cinema pouco ou nada tem que ver com a narrativa.

Na nossa opinião, afirmar a capacidade narrativa do cinema não coincide com afirmar a necessária predominância de um modelo de continuidade narrativa nem uma semelhança básica entre a forma de arte literária e a cinematográfica. Pelo contrário. A consciência de que o ponto de contacto entre o cinema e a literatura reside na sua capacidade de expressão da sucessividade, (nessa «inevitável sequência» de que fala Paulo Filipe Monteiro), do fluxo temporal, enquanto lugar da transformação, traz ao de cima, inevitavelmente, a diversidade de naturezas de um e outro, por um lado, e por outro lado desperta a atenção para a pertinência da análise da expressão dessa temporalidade, evidente em formas de arte tão distintas, mas de tão grande significação no século em que vivemos. A narrativa não é, quanto a nós, algo de que o cinema deva (ou não deva, consoante a posição assumida) escapar, em maior ou menor grau, mas constitui-se antes como dimensão intrínseca à sua própria natureza, na qual a iconicidade temporal é aquela que mais decisivamente o define enquanto processo artístico fixador e organizador desse significado em acção que é o tempo. Que o cinema, ao longo da história, tenha optado por processos “estruturalmente”, “linearmente” ou “enunciativamente” narrativos ou que os tenha tentado desconstruir tem mais que ver com opções estilísticas ou estéticas, com condicionalismos técnicos ou com posições existenciais – isto é, com a sua natural evolução (ou com a imposição artificial e ideológica, como diria João Mário Grilo) -, do que com aquilo que ao nível mais profundo sempre o tem caracterizado, umas vezes de modo

mais evidente e rico, outras de forma empobrecedora e utilitária. De facto, é possível – como faz o polémico Juan Hernández Les – procurar e sublinhar as características específicas do cinema (que, na sua opinião, residem no tipo de *relato* que produz), sem deixar de definir o filme como um «objecto narrativo»¹⁹⁹.

3.3. Antes, porém, de passarmos à abordagem do caso específico da adaptação da obra literária ao cinema, não podemos deixar de introduzir aqui algumas considerações sobre outros dois factores inalienáveis do acto narrativo: desde já, o **espaço** e, em seguida, o destaque comparativo entre ponto de vista literário e ponto de vista cinematográfico.

O espaço, enquanto dimensão fulcral da narrativa cinematográfica – e presente também na narrativa literária, embora com um carácter menos decisivo – não pode, de facto, deixar de ser contemplado, devido ao seu valor como elemento básico e complexo de significação e à sua profunda relação com o elemento temporal, relação essa de diferentes implicações na literatura e no cinema. Precisamente pela vastidão teórica e técnica que uma abordagem profunda do espaço cinematográfico implica, e devido ao facto de toda a lógica da nossa perspectiva assentar naquele ponto de análise onde o confronto entre a literatura e o cinema é mais fecundo – o tempo e a narratividade – não exploraremos com pormenor a dimensão espacial do filme, destacando apenas algumas das suas propriedades fundamentais. Invocamos aqui Tarkovsky para legitimar a pertinência de uma abordagem ao cinema que deixe o tratamento do espaço para “segundo plano”: na genialidade com que fala de cinema, o cineasta e teórico sustenta esta ideia de modo radical: «Pode facilmente imaginar-se um filme sem actores, sem música, sem *décors*²⁰⁰, e mesmo sem montagem. Mas seria impossível conceber uma obra cinematográfica privada da sensação do tempo que

¹⁹⁹ Cf. Hernández, 2003.

²⁰⁰ Sublinhamos esta palavra, cujo significado remete, imediatamente, para relações cénicas de natureza espacial. Ao mesmo tempo, não podemos deixar de referir o recente acontecimento cinematográfico no contexto português: o filme *Branca de Neve* (2000) de João César Monteiro, que, independentemente de qualquer juízo crítico que lhe possa ser feito, arrisca precisamente a hipótese de um cinema sem espaço “visível”...

passa»²⁰¹. Note-se que a obra de Andrei Tarkovsky de onde é retirada esta frase, que apresenta uma profunda análise do fenómeno cinematográfico, não dedica um único capítulo, uma única alínea (pelo menos directamente) à questão do espaço no cinema!

Não deixamos, porém, de atestar a famosa comparação estabelecida por George Bluestone entre o romance e o filme enquanto artes temporais que se distinguem pela prioridade dada, no primeiro caso, ao tempo e, no segundo, ao espaço. «Tanto o romance como o filme são artes temporais, mas enquanto que o princípio formativo do romance é o tempo, o princípio formativo do filme é o espaço. [...] O romance dá a ilusão do espaço avançando de ponto em ponto no tempo; o filme dá o tempo avançando de ponto em ponto no espaço.»²⁰²

A explanação de Bluestone tem a dupla vantagem de sublinhar a precedência, no cinema, do espaço (enquanto «princípio formativo») sobre o tempo, ao invés do que acontece na literatura, ao mesmo tempo que torna clara a interdependência tempo-espaço em qualquer obra narrativa. O que não fica, porém, desde logo plenamente esclarecido é que tal facto não se sobrepõe à essência eminentemente temporal do cinema.

A utilidade desta ressalva inicial é, quanto a nós, a de desfazer, à partida, um velho equívoco que supõe consistir na natureza espacial do cinema, por si só, a grande diferença dessa arte em relação à literatura. Não reside tanto aí o fulcro daquilo que as separa – e são, de facto, muitos os aspectos distintivos, como temos vindo a verificar –, quanto nos diferentes modos de representação e percepção das respectivas naturezas e relações espacio-temporais. Quando Bluestone fala da primazia espacial está a pensar no acto de produção do filme, ou seja, está a lembrar-se, como André Gardies, que o espaço figura no fotograma e o tempo não. Porém, o fotograma por si só *ainda não* é cinema, o cinema nasce da sequência e inter-relação dos fotogramas, ou seja, nasce com o tempo e com o movimento. Importa, pois, não cair na

²⁰¹ Tarkovsky, 1989: 108.

²⁰² Bluestone, 1966: 61. É, porém, necessário não esquecer que mesmo a válida distinção operada por Lessing entre as artes baseadas na co-existência dos seus elementos no espaço e aquelas baseadas na consecutividade temporal acabou por ser ultrapassada e corrigida, entre outras razões pelo facto de subestimar a dimensão comunicativa da arte, onde o trabalho do receptor (que, quer num caso quer noutra, se desenvolve no tempo) não pode ser ignorado.

imprecisão de referir a primazia espacial como característica definidora da essência do cinema, em vez de considerá-la, isso sim, como dado prévio na construção do acto cinematográfico e, obviamente também, como característica basilar, inalienável e determinante da sua natureza plenamente realizada.

Mais importante é (re)lembrar que o cinema, ao contrário da literatura (cuja natureza monódica, a língua, não pode descrever exactamente ao mesmo tempo a acção e o contexto espacial em que ela tem lugar), tem a capacidade de ligar intimamente a sua dimensão diacrónica (sucessiva, temporal) à sua dimensão sincrónica (simultânea, espacial). Devido à natural e acentuada iconicidade da imagem cinematográfica, o espaço é concomitante com o tempo, é-lhe inerente. No cinema o espaço está, portanto, sempre (ou quase sempre²⁰³) presente, mas na literatura não.

Em termos literários a definição de espaço não é, em regra, problemática: «Entendido como domínio específico da história, o espaço integra, em primeira instância, os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da acção e à movimentação das personagens: cenários geográficos, interiores, decorações, objectos, etc.; em segunda instância, o conceito de espaço pode ser entendido em sentido translato, abarcando então tanto as atmosferas sociais (espaço social) como até as psicológicas (espaço psicológico)»²⁰⁴. Notemos como o espaço literário se define, em sentido estrito – que é aquele que, no confronto com o cinema mais nos importa – enquanto cenário, suporte da acção, isto é, elemento complementar da diegese, colaborante nas atmosferas criadas e tendo um papel importante no estabelecimento dos valores semânticos do texto. No cinema, porém, a construção do espaço, sendo este visual, está dependente de outros atributos fundamentais, entre os quais se destacam a *posição* e a *perspectiva* (de quem olha como receptor e de quem apresenta como narrador ou autor implícito), bem como a

²⁰³ Dizemos «quase sempre» porque já se verificou, em certo tipo de cinema, uma subversão radical do valor do espaço, ao ponto de o fazer perder aquilo a que Bordwell chama a sua natureza «cenográfica» para passar a ser concebido apenas nos seus elementos «gráficos», descontextualizados e retirados à relação causal e dinâmica entre os planos. É o que sucede em muito do cinema «abstracto».

²⁰⁴ Reis: Lopes, 1991: 129.

luz (ou as oposições luz-sombra) e todo o jogo de relações que se estabelecem, tanto entre os diversos elementos internos que o constituem, como com o universo que lhe é exterior (tanto o diegético como o extra-diegético).

De facto, como se dizia na definição acima referida, o espaço é constituído por «componentes físicos». Ora o que acontece quando se pensa no caso do cinema é que esses objectos são «exteriorizados» (Bluestone usa o termo «*externalized*») no espaço fílmico, isto é, adquirem uma “carne”, uma forma específica e visível por todos, fruto da particular opção do realizador e da natureza do acto cinematográfico. O espaço fílmico resulta da relação que se estabelece entre esses componentes, quer dentro do *campo*, quer na articulação permanente com o chamado *fora-de-campo*. Embora apresentando características que o aproximam do espaço dramático, o espaço fílmico não se identifica com ele. Basta, para tanto, lembrar que o espaço dramático é tridimensional, enquanto que o fílmico é bidimensional. Além disso, o espaço cinematográfico é ilusório (nos segmentos definidos pelo campo e pelo plano) e, no seu todo, constitui-se como um espaço-significação. Neste sentido, ele aproxima-se mais do espaço da narrativa literária – também ele profunda e activamente significativo, como já vimos – do que do dramático.

Gaudreault e Jost²⁰⁵, na sistemática análise que fazem da narrativa cinematográfica, distinguem diversos tipos de relações espaciais, decorrentes da articulação de dois planos: as relações de *identidade* (sempre que o segundo plano mostra um pormenor do primeiro – como acontece no «*cut-in*» – ou vice-versa. É o caso dos «*travellings*» e da «*panorâmica*») e as relações de *alteridade*. Estas últimas tanto podem ser de *contiguidade* (quando, na passagem de um plano a outro, há uma comunicação visual imediata, como no caso do «*campo/contracampo*») como de *disjunção* (se essa passagem implica um “salto” espacial), sendo que a disjunção se verifica quer na proximidade («*disjonction proximale*») quer na distância («*disjonction distale*»).

Estas relações existem dentro daquilo que estes autores chamam o «espaço profílmico», que se mantém em permanente interacção com o «espaço do espectador». Além disso, sublinham a existência de 7 tipos de segmentos espaciais: os 6 de que fala Noël Burch (as 4 fronteiras do

²⁰⁵ Cf. Gaudreault; Jost, 1990: 79-99.

enquadramento, o espaço antes da câmara e o espaço por detrás dos elementos do *décor*), acrescentados do espaço a que corresponde o som exterior ao plano – tanto os diversos ruídos fora de campo, como a voz da narração *off*. O som é um elemento a não menosprezar quando se fala de espaço fílmico, pois ele permite a interacção de espaços simultâneos (ao contrário da natural sucessividade espacial do cinema) sem o recurso a nenhum tipo de artifício técnico²⁰⁶.

A análise dos diversos procedimentos que configuram o espaço fílmico – e que alguns autores, como Branigan, resumem a permanentes variações entre *foreground* e *background* – manifestam o facto de o filme ser constituído, como o romance, por relações causais de natureza temporal e de natureza espacial, que implicam o trabalho de interpretação por parte do espectador, com base nas informações (ou «*cues*», decorrentes dos procedimentos do próprio meio ou das convenções estilísticas²⁰⁷). No caso do filme, porém, essas relações afiguram-se mais complexas, devido ao fenómeno a que Barthes chama, a propósito da forma de expressão cinematográfica, «*épaisseur des signes*», ou seja, a uma densidade informacional de natureza, digamos, simultânea e não explicitada (no romance os espaços são descritos e “explicados”, no filme são apresentados e encadeados), que exige do público a familiaridade com um certo número de convenções cinematográficas decisivas²⁰⁸.

O que em nossa opinião é importante notar é que o espaço cinematográfico é um **espaço dinâmico**, ou seja, ao contrário da dificuldade que o espaço literário tem em se libertar, para existir, de uma dimensão descritiva e portanto estática, as relações espaciais no

²⁰⁶ Alguns autores, como Bordwell (1985: 113) distinguem mesmo três tipos de dados espaciais (constituintes do espaço cenográfico): o espaço do **plano**, o espaço da **montagem** (em que o espectador tem a tarefa de construir o espaço inter-planos com base em processos de antecipação e de memória) e o espaço do **som**.

²⁰⁷ Exemplo de um procedimento “técnico”, no campo da narrativa literária, com finalidades de ordem espacial, é o uso do tempo verbal do **imperfeito**, como demonstraremos no capítulo em que abordamos a novela *Amor de Perdição*.

²⁰⁸ Que um “fundido” seja a introdução a um *flashback* ou que um “campo-contracampo” seja identificado como focalização interna depende, em grande parte, da cultura cinematográfica do espectador.

cinema definem-se pelo seu grau de profunda intimidade com o fluxo temporal, com a transformação²⁰⁹. Neste sentido, admitimos a insistência na dimensão espacial do cinema, se ela incluir a consciência deste casamento indissolúvel, ou seja, se não tratar a natureza dessas relações abdicando da dimensão da **duração** que conforma o acto cinematográfico, como se este fosse constituído essencialmente pela superfície plana da fotografia ou se definisse meramente como fenómeno plástico.

Notemos que expressões como «dinamização do espaço» e «especialização do tempo» (na fórmula sintética de Panofsky) ou «o filme dá o tempo avançando de ponto em ponto no espaço» (Bluestone) estão impregnadas da noção de movimento e mudança. Sem este «avançar» não há temporalidade nem transformação, não há acontecimento nem narratividade e, portanto, não há cinema.

Jacques Aumont estabelece uma comparação que nos parece muito pertinente: «Se o campo constitui a dimensão e a medida espaciais do enquadramento, o fora-de-campo é a sua medida temporal, e não apenas de modo figurado: é no tempo que se desdobram os efeitos do fora-de-campo. O fora-de-campo como lugar do potencial, do virtual, mas também do desaparecimento e da eliminação: lugar do futuro e do passado, bem antes de ser lugar do presente»²¹⁰. Mesmo um conceito de natureza aparentemente espacial revela, pois, grandes implicações de ordem temporal. E poderíamos sublinhar novamente o facto de as relações espaciais que se estabelecem dentro do próprio campo estarem sujeitas à lei temporal cuja duração coincide com a da recepção por parte do espectador que assiste ao filme.

Ao afirmar o espaço como princípio formativo do cinema, Bluestone tem implícita uma outra noção: «o apelo espacial do filme ao olhar subjuga o seu apelo temporal à mente»²¹¹. Não podemos, obviamente, pelas razões expostas, concordar totalmente com esta opinião, uma vez que pensamos ser precisamente a “colagem” da imagem ao tempo que a torna irresistível aos olhos do espectador, em grande

²⁰⁹ Mesmo um plano fixo em que as personagens estejam estáticas contém em si esta dimensão, que o retira do universo fotográfico ou pictórico sem dimensão temporal durativa.

²¹⁰ Aumont *apud* Gaudreault; Jost, 1990: 86.

²¹¹ Bluestone, 1966: 60.

medida devido à forte impressão de realidade, a qual transmite a sensação de um presente que se desenrola diante dos olhos – o que está, aliás, na origem do poderoso apelo voyeurista do cinema. Mais correcta é a conclusão de Panofsky, aliás citada por Bluestone, na qual existe uma subtil diferença de apreciação, com a qual nos identificamos. Panofsky fala da inalienável fusão, no cinema, entre o que se ouve (as palavras, os sons) e o que se vê, apelidando esse fenómeno de «princípio de co-expressividade»: «a moving picture – even when it has learned to talk – remains a picture that moves, and does not convert itself into a piece of writing that is enacted»²¹². Este facto depende mais da natureza do próprio acto cinematográfico do que do estilo adoptado pelo seu realizador.

As relações espacio-temporais da literatura e do cinema revelam muito das respectivas naturezas e dos diferentes modos de recepção que elas implicam. Ambas resultam do uso dos códigos referentes a dois sistemas semióticos distintos, o que é o mesmo que dizer, ambas implicam processos de semiose dependentes de convenções específicas e de particulares inter-relações, cujos traços fundamentais temos vindo a evidenciar e a discutir. Dizer que a literatura constrói o espaço e o tempo, enquanto que o cinema os mostra, não pode significar, pois, uma ingenuidade metodológica que esqueça o facto de também no cinema serem construídas as relações espacio-temporais e não meramente “decalgadas” da realidade. Um filme não reproduz especularmente o real, antes o transfigura através de um processo “artificial” de justaposição sequencial de fragmentos compostos e descontínuos. Esse tempo construído pelo filme (mais ou menos isocrónico) é percebido pelo espectador como “retirado” da duração homogénea da temporalidade real e, portanto, cheio de uma intencionalidade específica. É, pois, um tempo tão ficcional como o do romance, ainda que captado e recebido de modo diferente.

²¹² Panofsky *apud* Bluestone, 1966: 58. Citámos o original por ser óbvia a perda de precisão que a tradução traz à forma e conteúdo da frase, uma vez que «moving picture» se traduz simplesmente por filme. De qualquer modo, aqui vai ela: «Um filme – mesmo quando já aprendeu a falar – permanece uma imagem que se move e não se converte num excerto de escrita que é representada».

Jeanne-Marie Clerc leva esta constatação ao ponto de afirmar: «A câmara ensinou ao homem de hoje um modo de exploração dinâmica do espaço onde os contrários já não se excluem, o que tem implicações quase metafísicas»²¹³. «Longe de representar o real, a imagem sonora está, como a imagem visual, saturada de memória e de conhecimentos feitos acerca dos quais nos iludimos, acreditando que coincidem com o mundo»²¹⁴. Se a um nível imediato e perceptivo, esta “crença” se afigura mais forte no que diz respeito à obra cinematográfica, não é menos verdade que ao nível de uma persuasão mais íntima e reflectida ou pensada²¹⁵, a obra literária exerce uma influência tanto ou mais apreciável. Da genialidade no uso dos seus códigos e da sua adequada interpretação depende muito do sucesso do romance ou do filme e, sobretudo, a sua permanência no tempo. Porque, no limite, uma obra de arte resulta do encontro de dois olhares: o do seu criador e o do seu receptor.

4 - Narrador e focalização: a obra de arte narrativa como olhar(es) sobre o mundo

4.1. Se a intrincada rede de relações que se estabelecem entre o autor textual e o narrador é inegavelmente pertinente na abordagem ao texto literário narrativo, ela assume ainda maior importância quando se trata de analisar o texto fílmico. De facto, devido à homogeneidade do material de expressão literária verifica-se que tanto o autor textual como o narrador fazem uso do mesmo veículo semiótico – a linguagem verbal -, o que permite, em muitos casos, a invisibilidade quase total da figura do autor textual (por vezes só diferenciável do narrador através de processos tipográficos como as aspas e os travessões, etc.). No caso da narrativa fílmica, o autor textual (também chamado «*grand imagier*» ou «*grand image maker*»), é aquele que verdadeiramente “fala” cinema²¹⁶, ou seja, é a entidade que está por detrás da

²¹³ Clerc, 1993: 174. A autora sublinha que foi o cinema, mais que nenhuma outra arte, que subverteu as categorias de tempo e espaço.

²¹⁴ *Idem, Ibidem*: 164.

²¹⁵ Bluestone (1966: 48) sintetiza – não sem o risco de um excesso de simplificação –: «Um filme não é pensado; é percebido».

²¹⁶ É esta a expressão utilizada por Gaudreault e Jost, 1990: 48.

organização das imagens e respectivos sons que o espectador vê e ouve. Com muita frequência, porém, este autor implícito – que apresenta personagens em acção, portanto também desempenhando a actividade humana de descrever e contar – delega a narrativa num ou em vários narradores que, ao longo do filme, em momentos mais ou menos extensos, narram histórias ou excertos de histórias através do uso da linguagem verbal. Este procedimento tem a vantagem de contribuir para a impressão de passado, que normalmente a imagem não consegue instituir. Manifesta-se, assim, a heterogeneidade da narrativa fílmica, através da diversidade dos materiais expressivos usados pelo autor implícito e pelo(s) narrador(es), o que tem como consequência que a função do autor principal raramente é invisível, isto é, raramente se confunde com a do narrador propriamente dito (embora a sua presença possa passar despercebida ao espectador mais ingénuo ou distraído).

Excepcionalmente, porém, o narrador utiliza igualmente o meio audiovisual a fim de dar conta daquilo que narra, através dos conhecidos processos analépticos do *flash-back* ou do *flash-forward*. No filme de James Ivory baseado no romance homónimo de Forster *A Room with a View*²¹⁷, há uma cena em que uma das personagens, Cecil Vyse, conta à sua pretendida, Lucy Honeychurch, um encontro que tivera na National Gallery de Londres com George Emerson e o seu pai. Este narrador intradieético inicia a narrativa através de palavras, mas de seguida passa-se a um *flash-back* que reproduz o episódio como se estivessemos a assistir a ele “em directo”. Tal processo narrativo cinematográfico acontece, de facto, com pouca frequência no caso dos narradores secundários, que normalmente usam a linguagem verbal para contar os pequenos e numerosos acontecimentos das suas vidas²¹⁸. O filme *Rashomon*, de Kurosawa, constitui uma das excepções à regra mais

²¹⁷ A este propósito, veja-se o artigo da nossa autoria, «*Quarto com vista sobre a cidade: ponto de vista sobre um filme “literário”*», publicado na revista *Discursos*, nºs 11-12, Lisboa, Universidade Aberta, 1995-1996.

²¹⁸ É mais frequente nos filmes policiais ou histórias de detectives, como é o caso, por exemplo, de *Um crime no Expresso do Oriente*, em que as sucessivas hipóteses de crime avançadas por Poirot vão sendo colocadas e afastadas através de *flash-backs* que reconstróem os possíveis cenários, até ao momento em que a versão verdadeira é totalmente recuperada num *flash-back* final que dá a ver todos os aspectos e etapas do crime. Esta capacidade de manipulação temporal é, sem dúvida, um dos fascínios do cinema.

famosas, que complexifica os níveis narrativos, já que cada um dos subnarradores se “apropria” da linguagem do autor implícito, como se se tornasse, ele próprio, um segundo *grand image maker*, com toda a autonomia que este possui na apresentação da sua narrativa – autonomia essa que, aliás, dificulta ao espectador o estabelecimento do juízo sobre a veracidade ou inveracidade de cada versão dos acontecimentos. O que na realidade acontece, porém, é que o espectador se apercebe, mais ou menos conscientemente, de que o autor implícito está permanentemente presente, mesmo por detrás dos relatos audiovisuais das personagens, enquanto mega-instância organizadora do discurso fílmico. Se assim não fosse, a personagem que conta a história nunca poderia ser vista de fora, nem as outras personagens possuiriam o seu próprio timbre de voz. É a certeza sobre o trabalho, silencioso mas constante, dessa entidade extradiegética, que permite ao espectador aceitar com naturalidade determinados dados que de outro modo seriam sentidos como incongruentes. Por outro lado, este mesmo facto evidencia o poder da imagem e a força da perspectiva veiculada pela câmara, na medida em que aquilo que vemos acontecer – e que é acompanhado, ou completado, por palavras em voz *over* e *off* – ganha uma vida própria, que de algum modo se autonomiza em relação a essas palavras e à correspondente perspectiva desse narrador.

No caso do cinema torna-se, portanto, mais claro o facto de o conceito de autor implícito ser indispensável na análise da obra narrativa, ao mesmo tempo que não pode deixar de reconhecer-se uma particular complexidade na questão da autoria. Na realidade, por um lado, essa autoria “divide-se” frequentemente entre a figura do realizador e a do guionista (sendo embora a responsabilidade última atribuída ao primeiro); por outro lado, muitas vezes a própria figura do realizador acaba por se apagar, como acontecia, por exemplo, com as grandes produções de Hollywood, que eram quase sempre, como se sabe, o resultado do trabalho de um conjunto de pessoas ligadas ao chamado «*studio system*» (constituídos por «*scripting committees*», que funcionavam com regras claramente codificadas e funções bem definidas), o que, apesar de tudo, não eliminava totalmente o papel do autor implícito, se entendido como o tal «princípio organizador» (tanto na sua dimensão narrativa como na vertente ideológica) da obra final. De qualquer modo, é de sublinhar que Portugal nunca chegou a instituir

um tal modo de funcionamento na produção cinematográfica, pelo que nenhuma das três obras abordadas se enquadra numa situação deste tipo.

Outro aspecto que convém salientar, dentro desta problemática – para além da localização do narrador em relação aos níveis narrativos (extra ou intradieético) –, tem que ver com a relação do narrador com o universo narrado. Enquanto que na narrativa literária a diferença entre o narrador heterodieético e o narrador homodieético ou autodieético se traduz, frequentemente²¹⁹, no uso da terceira pessoa gramatical no primeiro caso e da primeira pessoa nos segundos, no caso da narrativa fílmica verifica-se que a existência de um narrador explícito (e distinto do *grand image maker*) se revela frequentemente através da voz *over*²²⁰, sendo a distinção operada pela diferença dos timbres de voz do narrador e das personagens, além das informações que o narrador pode, eventualmente, dar de si mesmo.

Quando não existe voz *over*, é através da perspectiva adoptada que se podem constatar as diferenças entre o narrador que é exterior à história e aquele que participa da diegese, e neste caso os desafios que se levantam ao realizador são mais complexos, implicando normalmente processos de focalização interna mais radicais e problemáticos.

²¹⁹ Camilo Castelo Branco é uma das excepções à regra neste domínio, já que muitas vezes usa a primeira pessoa para o narrador heterodieético, como aliás é o caso do *Amor de Perdição*. Adiante analisaremos o porquê deste "desvio" à norma habitual, aliás encontrável, nomeadamente, em outros autores de pendor romântico.

²²⁰ Frequentemente se utiliza, incorrectamente, a expressão voz *off* para referir este processo narrativo cinematográfico, em vez da expressão voz *over*. Vale a pena citar a explicação dada por Gaudreault e Jost, devido ao seu carácter sintético e claro: «A voz *off* designará a voz de uma personagem fora de campo, mas contudo no espaço contíguo (como no campo/ contra-campo). Diremos que existe voz *over* quando os enunciados orais veiculam uma qualquer porção da narrativa, e são ditos por um locutor invisível situado num espaço e num tempo distintos daqueles que são apresentados simultaneamente pelas imagens vistas no ecrã" (Kozloff, 1988: 5, tradução nossa). Gaudreault; Jost, 1990:73. Naturalmente que, como se poderá deduzir desta explicação, chama-se voz *in* à voz pronunciada dentro do campo. Porém, a prática crítica tendeu a homogeneizar, numa única expressão – voz *off* –, a diferença entre os dois tipos de voz, ao ponto de quase parecer artificial a designação voz *over*. Se aqui a utilizamos é por se tratar de um território de análise teórica e metodológica, que exige a máxima precisão.

Um dos exemplos mais significativos que se podem dar é o do filme *The Lady in the Lake*, de Robert Montgomery (1946), onde tudo é submetido ao olhar do protagonista, o detective Philip Marlowe. Gaudreault e Jost chamam a esse processo de focalização uma «ocularização interna primária»²²¹.

4.2. A adopção, por parte do escritor ou do realizador, de um determinado estatuto do narrador tem implicações, como se sabe, na **focalização** à qual os acontecimentos narrados são submetidos. Ora, quanto a este âmbito, a situação da narrativa cinematográfica afigura-se, em muitos aspectos, substancialmente diversa da da narrativa literária. Vejamos porquê.

O termo «perspectiva», também usado para falar de focalização, como já vimos, aplica-se com toda a adequação ao fenómeno cinematográfico, enquanto forma privilegiada de olhar sobre o mundo. Olhar implica sempre adoptar uma particular posição. O acto de olhar enquanto capacidade (não meramente física ou fisiológica mas também filosófica, ética e estética) implica necessariamente a tomada de uma posição. Para alguns cineastas (como Eisenstein), isto é o que mais verdadeiramente define a natureza do cinema: um processo de “olhar” que permite “ver” mais do que aquilo que é humanamente possível sem o contributo da *durée* e da montagem fílmicas – ou seja, o cinema é uma arte do visual mais do que do visível²²². A mediação da obra de arte cinematográfica, em vez de se instaurar como objecto que interfere, “obscurecendo” o processo que o homem tem de aceder ao real, antes amplia – como uma lente, precisamente – esse mesmo real e a sua respectiva duração, revelando-o assim ao olhar humano com uma inesperada novidade. De algum modo, esta é “função” de toda a arte, mas o cinema, como grande “olho” que é, concretiza esta capacidade de um modo que podemos chamar “literal”, através do aprisionamento do tempo dentro do horizonte da visão. Para tal, os cineastas fazem uso de diversas técnicas, enquanto que os escritores fazem variar o uso do tempo verbal, da pessoa gramatical, etc. Stromgren e Norden sintetizam bem esta diversidade de procedimentos: «Os realizadores não apenas têm a capacidade de registar e revelar a acção, eles podem também controlar a perspectiva através da qual a observam.

²²¹ 1990: 132.

²²² Como sublinha Grilo a propósito de Eisenstein (1997: 266-289).

Fazem-no através de um conjunto de técnicas que incluem a posição da câmara e o movimento, a selecção e a composição dos planos, a iluminação, o cenário e o som. Na literatura, meios como o tempo verbal (passado, presente, futuro), a pessoa gramatical (primeira, terceira-limitada e terceira-omnisciente), o número (singular, plural) e a voz (activa, passiva) tornam-nos conscientes da perspectiva, assim como da presença do autor»²²³.

Embora a literatura tenha grandes possibilidades quanto à focalização, a verdade é que, em comparação com o cinema, verifica-se que este, devido à permanente variação dos planos, acaba por apresentar maiores alternâncias de **perspectiva** – e tomamos aqui a palavra no contexto em que ela remete para o *modo*, isto é, para *quem vê* (e não para a *pessoa* ou *voz*, ou seja, para *quem fala*). Este modo focalizador do cinema apresenta maior complexidade do que o do texto literário, uma vez que é necessário contar com o facto de a narração cinematográfica se exercer sempre como acto visual, o que implica que o espectador tem uma possibilidade de visão que não coincide perfeitamente (a não ser em casos excepcionais de experimentalismo assumido) com a que a diegese instaura. Na prática, quando o ponto de vista da narração é *supostamente* o de uma determinada personagem, o espectador vê normalmente *mais* (muito raramente poderá ver menos) do que ela, o que permite um sem-número de efeitos cinematográficos, particularmente usados para a produção de *suspense*, por exemplo. O cinema caracteriza-se por um multiperspectivismo que tem implicações de diversos níveis na sua significação e na sua estética narrativas.

Por outro lado, sendo o cinema, como sublinhámos, determinado pela visão e, pelo menos a partir da chegada do sonoro, também pela audição²²⁴, torna-se importante não apenas constatar a constante

²²³ Stromgren; Norden, 1984: 176.

²²⁴ Embora a um nível menos significativo, podemos afirmar que já nos filmes mudos existiam elementos "auditivos", uma vez que a representação dos actores podia exprimir a emissão de gritos, canto, etc. (para não falar dos movimentos labiais indicadores da linguagem falada), bem como a audição dos mesmos, visível através da expressão facial, da reacção das personagens e da mímica. Não se trata, portanto, de audição em sentido estrito (físico e fisiológico), mas sim da sua sugestão através de procedimentos visuais, o que, embora revelando todas as diferenças (até porque implica sempre a colaboração do desempenho do actor ou o uso do inter-título) é, a um nível funcional, semelhante.

mudança de focalização, mas também apurar se esta se realiza através do processo de ocularização ou de auricularização. De facto, embora os planos e os ângulos sejam os principais responsáveis pelo tipo de focalização instaurada no cinema, outras potencialidades filmicas, quer de ordem visual, quer de ordem auditiva, contribuem para a efectivação do processo, como é o caso da **iluminação** e da **música** (a qual desempenha um papel determinante, como teremos oportunidade de observar na análise dos filmes que constituem o *corpus* deste trabalho). O cinema favorece o entretecer de uma complexa teia de “visões” e informações múltiplas, que lhe conferem uma particular espessura no campo do estabelecimento do(s) ponto(s) de vista. Embora a literatura tenha, à partida, uma maior agilidade de perspectiva (pode, literalmente, “ver” o impossível, penetrar o impescrutável – como é o caso da mente humana), o cinema, apesar das suas condicionantes físicas e geográficas, fá-lo de modo potencialmente mais complexo, pela possibilidade de “acumulação” de diversos níveis informativos num único plano.

A grande diferença, portanto, que se instaura entre o romance e o filme, em termos de focalização, tem que ver directamente com a natureza dos seus respectivos meios de expressão. Ao cinema é possível a simultaneidade de pontos de vista, enquanto que a literatura tem sempre de contar com algum tipo de sucessividade, ainda que esta possa procurar a impressão do simultâneo, como acontecia, por exemplo, com os processos de acção paralela, usados por Dickens. É isto que Chatman procura exemplificar no seu conhecido texto «What Novels Can Do that Films Can't (and Vice Versa)»²²⁵, onde, depois de sublinhar que o cinema não descreve, mas sim mostra, e que não afirma, mas antes nomeia, passa à análise de um filme de Renoir baseado na história de Maupassant «Une Partie de Campagne»²²⁶, a fim de demonstrar que, embora por um lado a literatura tenha uma flexibilidade na mudança de ponto de vista que o cinema não tem – uma vez que a câmara tem de estar colocada em algum lugar, enquanto que o narrador literário não precisa de justificar a sua localização física -, a narrativa cinematográfica pode acumular dois diferentes pontos de

²²⁵ Mitchell, 1981: 117-136.

²²⁶ Guy de Maupassant, «Une Partie de Campagne» in *Boule de Suif*, Paris, s.d., pp. 63-78 *apud* Mitchell, 1981: 119.

vista no mesmo plano. De facto, o ponto de vista pode identificar-se com o de uma certa personagem, mas, através da expressão facial e dramática de outra, podemos tomar o partido desta segunda, juntando-nos a ela nos seus desejos e sentimentos. «É uma propriedade interessante da narrativa cinematográfica o facto de podermos ver através dos olhos de uma personagem e sentir através do coração de outra». A este segundo tipo de “focalização”, que é definido em termos muito próprios, chama Chatman «*interest-focus*»²²⁷. É como se a narrativa literária tivesse uma maior apetência para avançar em profundidade (no aspecto pontual), enquanto que a narrativa cinematográfica se configurasse como arte mais “devoradora”, mais desejosa de abarcar imediatamente uma totalidade – eventualmente também mais dispersiva. Daí, em parte, a facilidade com que o cinema satisfaz a curiosidade e a emoção do público, podendo mesmo explorar os caminhos mais radicais do puro voyeurismo.

Outro aspecto que merece ser referido, por ter grande significado na adaptação cinematográfica, é o das diferenças no modo como a literatura e o cinema usam e alternam a focalização interna e a externa. A literatura manifesta uma maior aptidão para a focalização interna do que o cinema, e tem maior facilidade para a desenvolver e complexificar, pois não existem barreiras “técnicas” para a exploração da interioridade de uma personagem. Podem existir, isso sim, factores que desaconselhem esse tipo de focalização, por razões de ordem estética ou estilística, mas essa é outra questão. Não queremos, no entanto, afirmar que a focalização interna seja estranha à narrativa cinematográfica, a qual, como se sabe, pode recorrer aos chamados «planos subjectivos» –

²²⁷ Chatman distingue quatro tipos de focalização: «*slant*» (quando o ponto de vista apresentado é o do narrador), «*filter*» (quando a focalização dá acesso ao mundo interior das personagens), «*center*» (quando é dada particular importância, na narrativa, a uma determinada personagem, ainda que possa não se ter acesso à sua consciência) e «*interest-focus*» (quando o leitor/espectador é levado a identificar-se com uma determinada personagem, ainda que esta seja de reduzida importância na narrativa). Chatman sublinha que este último tipo de focalização tem particular importância na narrativa cinematográfica. Obviamente que este modo de classificação se baseia num conceito de focalização que por vezes se afasta daquele que aqui procuramos abordar, já que nem sempre coincide com o ponto focal a partir do qual a informação diegética é veiculada.

em que o espectador tem acesso ao que se passa através do olhar de uma personagem –, ou fazer uso da própria voz da personagem ou do narrador a fim de transmitir ao espectador os seus pensamentos, sentimentos, desejos, etc. Mas é inevitável verificar que este tipo de focalização só em casos de grande excepção (como o já referido *The Lady in the Lake*) consegue ser consistente durante grandes pedaços da narrativa, ou, ainda menos, ao longo de todo o filme, e está com frequência associado ao uso da palavra. Escusado será dizer que sempre que a personagem que faz a focalização interna se torna presente em campo, o plano subjectivo passa a objectivo²²⁸. O ponto de vista psicológico tem, portanto, maiores dificuldades de consistência e desenvolvimento no cinema do que na literatura.

No que diz respeito à focalização externa, a situação da narrativa literária também não é idêntica à cinematográfica. Na literatura fala-se de focalização externa quando ao leitor não são dadas mais informações do que aquelas que é possível captar do exterior. Isto implica, necessariamente, alguma intervenção por parte do narrador e/ou do autor textual, quer na selecção dos dados que relata, quer na forma como interpreta determinados indícios sobre as personagens, os ambientes, etc. No caso do filme, também é da responsabilidade do narrador e, sobretudo, do autor implícito, a selecção daquilo que é dado ver, e o modo como tal é dado ver, mas o trabalho do espectador é, de algum modo, mais livre, porque lhe é permitido maior espaço para a interpretação do significado da representação dramática e da expressão facial ou gestual desta ou daquela personagem. Neste caso é evidente que a focalização externa, embora diga respeito à exterioridade da câmara, participa em maior medida (do que no texto literário) da interioridade das personagens.

Finalmente, no que diz respeito à focalização omnisciente, não há dúvida de que se trata de um procedimento de mais completa e fácil concretização na literatura do que no cinema. É referida com frequência a capacidade de omnisciência do cinema, e na realidade depara-se inúmeras vezes com uma instância narrativa fílmica possuidora de

²²⁸ Genette sublinha, aliás, que mesmo no caso da narrativa literária, só muito raramente é que a focalização interna é aplicada de maneira rigorosa, sem que qualquer dado exterior seja fornecido acerca da personagem focal. Cf. Genette, 1972: 208-210.

grande poder de conhecimento diegético e revelando vantagens evidentes, em termos informativos, em relação às personagens. Determinados efeitos, como o *suspense*, dependem do facto de o espectador, “instruído” pelo autor implícito, saber mais do que a personagem que sofre a acção. Determinados procedimentos narrativos e certas tomadas de posição focal permitem, também, o acesso a espaços e tempos diegéticos “impossíveis” (ou antes, de conhecimento impossível). Porém, devido à sua própria natureza perceptiva, o filme “depende” daquilo que é sentido como a “objectividade” da câmara, desse olho que, a partir de uma dada posição física, regista “fiel” e “externamente”, enquanto espectador, a realidade (ficcional) envolvente. A história do cinema tem revelado o desejo de ultrapassar esse “condicionalismo” natural, e tal tem sido frequentemente possível – mas nunca com a mesma flexibilidade e à-vontade com que o narrador literário se pode permitir (não quer dizer que sempre o faça, e certas correntes literárias condenaram precisamente o uso ou abuso desta capacidade) “saltar” no tempo e no espaço com plena (e não necessariamente “justificada”) liberdade. A omnisciência cinematográfica, ainda que possa estar permanentemente presente como implicação (no todo que é o filme), é menos “perfeita” como realização efectiva, nas partes que constituem cada segmento do filme. Frequentemente, é a palavra que permite a concretização de uma simultaneidade espacial impossível, que revela um pensamento íntimo ou que antecipa um futuro imprevisível. Longe de ser uma “submissão” do código visual ao linguístico, tal facto aponta para a natureza polifónica do cinema enquanto arte sintética que é.

Também no que diz respeito à focalização se verifica, portanto, que o cinema frequentemente alia a **palavra** à **imagem**, no seu desejo de “fazer ver” e de “dar a conhecer”. Tarkovsky²²⁹ sublinha que o elemento base do cinema é precisamente a observação, a qual se processa directamente, captando os fenómenos da vida que se desenrolam no tempo. É curioso notar que, embora afirmando que desconfia da analogia feita entre diferentes formas artísticas, o cineasta frequentemente compara o fenómeno cinematográfico com o literário, procurando, através das respectivas diferenças e semelhanças, definir a natureza do cinema.

²²⁹ Cf. Tarkovski, 1989: 63-63.

Ora se é verdade que a observação que o filme proporciona e exprime é, por assim dizer, “directa” – já que reproduz a forma dos objectos na sua condição temporal –, ao contrário da via “indirecta” que o elemento verbal da literatura instaura, também não deixa de ser verdade que a narrativa literária configura precisamente universos analógicos em relação à realidade, os quais nascem da observação desta e procuram a reprodução (a partir de processos conceptuais) dos seus aspectos e essências.

Na linha desta constatação, alguns escritores como Joseph Conrad (com a sua famosa frase «A minha tarefa é fazer-vos ver») e Henry James, entre outros (obviamente orientados por uma determinada estética que, aliás, veio a ser contestada), defenderam a ambição da literatura em produzir imagens, em fazer ver. Para Herbert Read a qualidade «visual» é o objectivo último tanto da literatura como do cinema: «...transmitir imagens. Fazer com que a mente veja». Claro que, como sublinha um dos autores que cita Read, Bruce Morissette²³⁰, é na diferença entre o visual literário e o visual fílmico que reside a diversidade dos dois meios de expressão. Porém, quanto a nós a comparação não deixa de ser pertinente, por conter implicitamente a negação da posição que anteriormente discutimos, segundo a qual a literatura narrativa teria, diferentemente do cinema, uma natureza abstracta e puramente intelectual.

Pelo contrário, a literatura não apenas nasce da observação (Flannery O'Connor fala mesmo de contemplação²³¹) como pede do leitor um idêntico trabalho no aprofundamento do olhar. O ponto de vista do autor solicita o leitor a tomar, também ele, uma posição, partilhando ou recusando a que lhe é proposta. No fundo, ler um romance é aceitar fazer uma experiência, porque é ver acontecer alguma coisa, tanto fora como dentro de si. Por isso considerámos o “acontecimento” como uma categoria decisiva da narrativa, o seu motor e o cerne da sua natureza mais profunda.

Se a concepção da narrativa literária como olhar sobre o mundo – um mundo em acção, em permanente mudança, dentro do espaço e do tempo – pode nem sempre ser sublinhada com a necessária clareza e

²³⁰ Cf. Morissette, 1985: 22.

²³¹ A sua frase é magistral: «O dever do escritor é contemplar a experiência, não dissolver-se nela». O'Connor, 1998: 352.

intensidade, a natureza do cinema como visão desse mundo não causa qualquer perplexidade e é, pelo contrário, repetidas vezes encarada como a própria definição do objecto cinematográfico. Quer num caso, quer no outro, o que é essencial é não esquecer que esse olhar – manifestado, do ponto de vista técnico e estrito, pelos complexos processos de focalização, mas dedutível e encontrável na unidade de toda a obra – não é mera percepção “física” (mesmo no caso do cinema), mas lugar de acontecimentos simultaneamente visíveis e invisíveis, físicos e espirituais, «revelação das qualidades metafísicas determinadas na própria obra», como diria Ingarden²³² – ou, nas palavras de Paul Ricoeur (a propósito do que é compreender um texto): «**mostrar** é ao mesmo tempo criar um novo modo de ser»²³³.

²³² Ingarden, 1979: 373.

²³³ Ricoeur, 1987: 99. Ricoeur define o que é compreender o texto (enquanto “mundo possível”) como «seguir o movimento do sentido para a referência: do que ele diz para aquilo de que fala». Parece-nos uma definição tão válida para o texto literário como para o texto fílmico.

CAPÍTULO III

A PROBLEMÁTICA DA ADAPTAÇÃO

«A noção mais lata do processo de adaptação tem muito em comum com a teoria da interpretação, pois a adaptação é, em grande medida, a apropriação do significado de um texto prévio»²³⁴.

1.1. Clarificados os aspectos que nos parecem mais pertinentes na abordagem à obra narrativa e justificada a possível inclusão do cinema no contexto de uma análise narratológica, resta-nos tocar directa e especificamente na questão da chamada “adaptação cinematográfica”²³⁵, enquanto processo através do qual uma obra literária com as características referidas é utilizada como fonte (narrativa, estética, significativa) e/ou suporte estrutural de uma outra obra veiculada através da imagem e do policódigo cinematográficos, cujos traços essenciais acabamos igualmente de referir.

Antes de mais, importa notar que a principal razão que nos leva a considerar este fenómeno – efectivado no caso das obras que aborda-

²³⁴ Andrew, 1984: 97.

²³⁵ Note-se que a adaptação pode ser tomada no sentido inverso, isto é, da passagem do filme para o livro – fenómeno que tem sido abordado por diversos estudiosos, que procuram determinar as influências mútuas entre o cinema e a literatura – ou até ser aplicada a outro tipo de transcodificação intersemiótica. A nós interessa-nos, porém, circunscrever por agora a questão à tradução do romance em linguagem cinematográfica.

mos – é a constatação da abundância esmagadora, desde o nascimento do cinema, de casos em que é claro e explicitamente invocado e concretizado o propósito de “adaptar” um romance, uma novela ou um conto ao cinema. Não sendo o nosso interesse fundamental o de investigar as razões e implicações globais de tal facto, que ultrapassam a abordagem semiótica e narratológica da literatura e do cinema, não podemos deixar de lhe dedicar alguma atenção, até porque se trata de um assunto que tem causado larga discussão técnica e teórica nos últimos 50 anos e que, obviamente, se relaciona com o âmbito da reflexão de que aqui nos ocupamos.

McFarlane frisa, realisticamente, que o critério do lucro foi, e continua a ser, muitas vezes, o factor decisivo na adaptação de romances ao cinema, mas não deixa de considerar a possibilidade de uma razão mais profunda na origem desse impulso e do seu frequente sucesso: «Existe, parece, uma urgência em dar corpo aos conceitos verbais através da concretude da percepção»²³⁶. Outros, como por exemplo o cineasta Manoel de Oliveira, vêem numa específica propriedade narrativa da literatura o motivo da sua transposição – confrontado com a pergunta sobre o facto de ter adaptado tantos romances, novelas ou contos, o cineasta respondeu-nos simplesmente: «É por causa da história»²³⁷. Citando Morris Beja, McFarlane dá a entender que, seja como for, contra factos não há argumentos: «[...]desde o começo dos prémios da Academia em 1927-28, “mais do que três quartos dos prémios para ‘melhor filme’ foram para adaptações”»²³⁸. Todos conhecemos

²³⁶ McFarlane, 1996: 8.

²³⁷ Resposta dada pelo realizador na entrevista, já citada, que nos concedeu na Quinta das Lágrimas, em Outubro de 1996.

²³⁸ Beja *apud* McFarlane, 1996: 8. Poderá objectar-se que tal raciocínio se aplica apenas ao caso de Hollywood, bem diferente do resto do mundo, mas a verdade é que é o britânico Peter Reynolds quem afirma, estendendo a consideração a outros tipos de adaptações: «É difícil pensar numa obra de ficção bem conhecida que não tenha sido adaptada ao palco, à televisão ou ao cinema» e acrescenta também uma frase de Beja, colhida na página anterior do mesmo livro que citámos: «Dos vinte maiores sucessos de bilheteira de todos os tempos, os quatro que não eram adaptações foram transformados em séries». Do mesmo modo, também Dudley Andrew (1984) estima que mais de metade dos filmes comerciais se baseiam em livros, e James Naremore (2000) afirma que a revista *Variety* publicou estatísticas que indicavam que 20% dos filmes produzidos em 1997 provinham de romances,

o argumento, e temos a experiência vivida, que evidencia o facto de muitas obras literárias de qualidade terem dado origem a filmes menores²³⁹, assim como muitos romances de segunda ou terceira categoria terem servido de ponto de partida para filmes famosos²⁴⁰. Embora não tendo a pretensão de investigar agora o porquê de tal realidade, estamos convencidos de que a questão tem mais que ver com a eficácia e genialidade dos respectivos autores e realizadores (como, aliás, os diversos exemplos referidos abaixo em relação às versões de *Great Expectations* ou de *Madame Bovary* evidenciam) do que com características intrínseca e exclusivamente literárias ou cinematográficas ou com graves impossibilidades técnicas. As diferentes aptidões dos dois “meios”, com as correspondentes e já citadas dificuldades respectivas num ou noutro campo, não são, quanto a nós, as principais responsáveis pelo sucesso ou insucesso de um livro ou de um filme – ou de um filme baseado num livro –, mas sim a capacidade de produção de obras coesas, esteticamente ricas e equilibradas na sua relação forma-conteúdo. Aliás, é sobretudo com base em obras de reconhecida qualidade que se deve desenvolver o estudo da adaptação, pois elas serão, obviamente, mais elucidativas quanto aos procedimentos intrínsecos ao processo do que aquelas que manifestam clara debilidade estética e/ou comunicativa.

enquanto que mais 20% tinham na sua origem peças de teatro, espectáculos de TV, artigos de jornais ou revistas, etc., ou seja, não partiam de argumentos “originais”.

²³⁹ É o caso, por exemplo, do romance de Dickens *Great Expectations*, cuja versão de Alfonso Cuarón (1998) deixou muito a desejar, (ao contrário de outras adaptações anteriores, respectivamente de Stuart Walker, David Lean e Joseph Hardy); é também o caso do romance de Nabokov *Lolita*, sofrivelmente adaptado ao cinema por Stanley Kubrick em 1962 (e cuja versão posterior, por Adrian Lyne revela maior consistência), ou, entre muitos outros, o caso das versões de *Madame Bovary* de Flaubert realizadas por Jean Renoir em 1934 e por Claude Chabrol em 1991, de êxito mais discutível ainda do que a de Vincent Minnelli (1949).

²⁴⁰ Lembremos, por exemplo, *Laura*, de Otto Preminger (1944), baseado no romance de Vera Caspary; o “western” *The Man who shot Liberty Valance*, realizado por John Ford (1962) com base no romance de Dorothy Johnson; ou o célebre *Out of Africa* realizado por Sydney Pollack em 1985 a partir das memórias autobiográficas de Karen Blixen.

Sara Cortellazzo e Dario Tomasi²⁴¹ chamam a atenção para aquilo que apelidam de «mau hábito» na abordagem dos problemas da adaptação, e que consiste num errado critério de escolha das obras a estudar, quase sempre determinado mais pela qualidade do romance do que pela do filme. Ora, sendo a adaptação um fenómeno que – não só, mas essencialmente – diz respeito ao cinema, deveria partir da perspectiva oposta, isto é, de uma selecção que privilegiasse os filmes de qualidade.

Não é nosso objectivo específico o estudo do fenómeno da adaptação em si mesmo, com todas as implicações técnicas, estéticas, culturais, industriais, sociais e financeiras que envolve, mas sim, como temos vindo sempre a sublinhar, a análise da dimensão narrativa presente nos dois meios expressivos de que nos ocupamos (isto é, mais do que com o cinema, lidamos aqui com os filmes), nomeadamente através da sua componente temporal, análise essa que, na sua vertente comparativa (enquanto processo de intercâmbio inter-artes, diálogo textual e, de algum modo, de tradução) nos parece poder também contribuir, indirecta mas eficazmente, para o avanço dos estudos sobre o fenómeno da adaptação na sua globalidade. Alguns dos teóricos que têm produzido as reflexões mais actualizadas sobre este fenómeno, como McFarlane e James Naremore, entre outros, têm reconhecido o carácter inconclusivo da maioria dos estudos sobre a adaptação, mais preocupados em descrever a diversidade de soluções encontradas pelos realizadores para transpor para o ecrã as narrativas literárias ou em explicar a dinâmica dos processos de adaptação do que em aprofundar a natureza do cinema como arte ou em procurar as implicações teóricas, estéticas, culturais e sociais da relação entre o cinema e a literatura. Por isso, Naremore lança o seguinte repto: «Gostaria de sugerir que aquilo de que realmente precisamos é de uma definição mais alargada de adaptação e de uma sociologia que leve em consideração o aparato comercial, a audiência e a indústria da cultura académica»²⁴².

Estando nós convencidos de que a narratividade é o elo mais sólido e fecundo na aproximação da linguagem literária à cinematográfica, através da análise do modo como a consecutividade temporal das unidades narrativas de ambos os sistemas semióticos se articulam,

²⁴¹ Cortellazzo; Tomasi, 1998: 10-12.

²⁴² Naremore, 2000: 10.

e tendo consciência da vastidão do problema da adaptação quando tomado em todas as suas implicações (de entre as quais a questão narratológica é apenas uma dimensão, por mais crucial que se apresente), não podemos deixar de reafirmar a delimitação clara da nossa perspectiva, por um lado, mas, por outro, consideramos igualmente dever referir algumas reflexões que, sem serem exaustivas, pretendem chamar a atenção para pontos essenciais da questão, com os quais inevitável e tangencialmente nos cruzámos. Ao mesmo tempo procuramos tomar uma posição crítica sobre determinados aspectos – e, no nosso entender, sobre determinadas confusões – que habitualmente dificultam ou desviam mesmo erroneamente a abordagem do problema.

Antes de mais, é útil definir com maior rigor aquilo a que se refere a expressão “adaptar” tal como a utilizamos presentemente – expressão, aliás, pouco feliz, porque implica indirectamente a ideia de uma subordinação do objecto de chegada ao texto de partida. Dudley Andrew fornece-nos, porém, uma definição de **adaptação** que nos parece muito pertinente: «A sua característica distintiva [é] a equiparação [*matching*] do sistema semiótico do cinema a uma realização anterior de outro sistema. [...] a adaptação é, em grande medida, a apropriação do significado de um texto prévio»²⁴³.

Esta definição tem o duplo valor de, sem proclamar a submissão do texto de chegada ao de partida, colocar a discussão do problema no território da análise textual e da relação intersemiótica, por um lado, e de considerar, por outro, que o fundamento desta abordagem se situa – como, aliás, desde logo explanámos no início deste trabalho – ao nível da **interpretação**, ou seja, toma a adaptação como fenómeno que propõe uma **leitura**, estabelecendo os **sentidos** (e/ou **significados**) das obras, expressos através da multiplicidade e da inter-relação dos diversos níveis que as constituem, e reelaborando, a partir do encontro com essa visão, um novo objecto artístico de pleno direito. Ricoeur propõe precisamente, para a definição de interpretação, o conceito de «apropriação de sentidos», clarificando: «Enquanto apropriação, a interpretação torna-se um acontecimento [...]. Aquilo de que importa apropriar-se é o sentido do próprio texto, concebido de um modo dinâmico como a direcção do pensamento aberta pelo texto. Por outras

²⁴³ Andrew, 1984: 96, 97.

palavras, aquilo de que importa apropriar-se nada mais é do que o poder de desvelar um mundo, que constitui a referência do texto²⁴⁴».

Concebida deste modo, a adaptação revela-se como fenómeno que, a partir da heterogeneidade da matéria de expressão cinematográfica, representa uma particular **cosmovisão** operada pela assimilação e reinterpretção da gramática e da matéria de expressão do texto verbal. Tal processo evidencia-se através de um conjunto de operações que possibilitam a constituição de um novo mundo que, sem deixar de manifestar a sua própria autonomia e a sua unidade, revela uma relação semiótica com um universo que lhe é prévio. Falar de transcodificação intersemiótica não significa, pois, falar de mera passagem equivalente de um sistema a outro, mas sim sublinhar o inevitável processo interpretativo e transformador que essa passagem implica. A adaptação depende de um processo de leitura, mas ultrapassa-o, dando origem a um novo objecto artístico com existência e significado próprios.

Este modo de concepção do fenómeno, que aponta para o valor **comunicativo** das obras (tanto da original, literária, como da posterior, fílmica), levanta, por isso, de imediato, a pergunta vital sobre a possibilidade de existência de alguma “coisa” (a «referência» textual) que possa ser “transferida” de um sistema semiótico para outro. Andrew chama-lhe, primeiramente, «realização», «empreendimento» («*achievement*»), e acaba por dizer, depois, claramente, que se trata de um «significado» ou «sentido» («*meaning*»). McFarlane complementa esta mesma ideia com o fornecimento de uma distinção mais precisa – «O seu objectivo é oferecer uma experiência perceptual que corresponda àquela que se obteve conceptualmente»²⁴⁵, afirmando assim, indirectamente, que entre a experiência conceptual da leitura literária e a experiência perceptual da recepção cinematográfica²⁴⁶

²⁴⁴ Ricoeur, 1987: 104. O sublinhado é nosso, e tem a utilidade de apontar para o facto de Ricoeur não se referir a nenhuma realidade independente do texto (já que o sentido “resulta” do próprio texto) nem de natureza psicológica – como tantas vezes aconteceu, num modo de conceber interpretação como identificação das intenções do seu autor. Umberto Eco sublinha, também, pela mesma razão, o carácter dinâmico da leitura como processo que procura o «instável equilíbrio entre a iniciativa do intérprete e a fidelidade à obra», na busca da determinação dos referentes instaurados pelo texto. Eco, 1992: 17.

²⁴⁵ McFarlane, 1996: 21.

²⁴⁶ O cinema do pós-guerra foi marcado por uma reflexão que procurava identificar as semelhanças do próprio processo de produção criativa em rela-

não existe uma identificação, mas pode existir uma «correspondência», uma resposta afectiva, emotiva e significativa “semelhante”. A grande questão é, pois, a da definição daquilo em que consiste esta **correspondência** – cuja consideração tem, inevitavelmente, de partir do facto de haver a **precedência** de uma obra em relação à outra –, embora essa noção tenda a ser hoje em dia desvalorizada, em nome da recusa, muito generalizada, do valor do problemático conceito de “fidelidade”²⁴⁷.

É significativo notar que, embora a tendência mais recente dos estudos sobre a adaptação tenha a preocupação de denunciar o peso excessivo e por vezes pernicioso da noção de “fidelidade” – McFarlane di-lo claramente: «A discussão sobre a adaptação tem sido corrom-

ção à literatura, falando de escrita a propósito do acto cinematográfico. Um dos principais documentos da época foi o «Manifeste de la Caméra-Stylo», de Alexandre Astruc (in *L'Écran Français*, Mars 30, 1948), que forneceu a base teórica para o chamado cinema «de autor», onde se insistia que a escrita cinematográfica devia ser tão flexível, livre e expressiva como a literária. A mesma ideia alimentou o pensamento posterior de muitos outros críticos, como Christian Metz, Roland Barthes e, principalmente, Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, que na sua conhecida obra *De la Littérature au Cinéma: Génèse d'une Écriture* (1970) defende o cinema como «escrita do movimento». Nesta linha de análise a percepção cinematográfica pode igualmente ser encarada como um tipo de "leitura" com específicas características.

²⁴⁷ James Naremore faz, na Introdução do livro que editou, *Film Adaptation* (2000), uma síntese bem elaborada e rica de informação sobre a história da adaptação cinematográfica desde o seu início, mostrando como as relações entre o cinema e a literatura têm vivido períodos muito diferentes e por vezes antagónicos, que vão desde o preconceito generalizado a favor do valor superior da literatura, até à busca de uma respeitabilidade por parte do cinema, passando por épocas de grande entusiasmo (e até incentivação política e ideológica) com o fenómeno da transposição de textos literários para o ecrã, momentos de resistência a essa “política” e, sobretudo a partir dos anos 60, surgindo os estudos mais sérios e sistemáticos do fenómeno, procurando defini-lo segundo modelos de “metamorfose”, “tradução” ou “performance”, quase todos orientados para a questão da (in)fidelidade. Os estudos mais recentes tendem a colocar o problema ao nível de conceitos como a intertextualidade e o dialogismo, propondo, inclusivamente, uma abordagem das noções de arte como imitação e das teorias da repetição.

pida²⁴⁸ pela questão da fidelidade»²⁴⁹ – todos os teóricos acabam, de uma maneira ou de outra, por orientar a investigação na busca da identificação dos aspectos que podem, de facto, ser transferidos de um sistema para o outro, por oposição àqueles que inevitavelmente sofrem radicais transformações, ou seja, a abordagem do problema parece não poder escapar à dicotomia **permanência-mudança** ou, para dizer de outro modo, **identidade-alteridade**. Ginette Vincendeau, na pertinente recolha que fez de artigos da revista *Sight and Sound*, depois de sublinhar que os autores dos mesmos procedem do jornalismo de cinema, da área de estudos cinematográficos, ou são argumentistas, não deixa de constatar: «Apesar da imensa variedade de possíveis relações entre o livro de origem e a sua adaptação cinematográfica, a fidelidade permanece teimosamente como o critério crítico, tal como se pode ver tanto na literatura geral sobre o assunto como nos artigos e recensões críticas deste livro»²⁵⁰.

Verificamos, assim, uma preocupação generalizada com a definição do fenómeno consoante a maior ou menor “**liberdade criativa**” dos realizadores e com a distinção sistemática dos vários “**tipos**” de adaptação, isto é, com a separação entre aqueles processos que se podem, em rigor, denominar de adaptação e aqueles que deverão antes ser definidos com uma diversa terminologia, como por exemplo «transferência», «comentário», «analogia», «transposição», etc. De entre as várias propostas, que exemplificaremos, sublinhamos as distinções dicotómicas operadas por MacFarlane e por Barthes, que se revelaram particularmente fecundas neste trabalho.

McFarlane é precisamente um dos autores que, embora recusando à partida o conceito de fidelidade, como vimos, afirma ser necessário distinguir entre a dimensão **narrativa** e a dimensão **enunciativa** do romance e do filme, a fim de concluir que enquanto que a primeira (que diz respeito à «série de eventos, ligados de modo causal e envolvendo um conjunto contínuo de personagens que influenciam ou são influenciadas pelo curso dos eventos», ou seja, a *story*, os «*raw materials*») ²⁵¹ é passível de ser transferida sem que seja afectada nas suas

²⁴⁸ O termo, numa tradução literal, corresponde a «diabolizada» – «*bedevilled*».

²⁴⁹ McFarlane, 1996: 8.

²⁵⁰ Vincendeau, 2001: xiii.

²⁵¹ McFarlane, 1996: 12 e 23.

componentes fundamentais, a segunda (que tem que ver com a *escrita*, os *significantes da narrativa*, ou seja, com «todo o aparato expressivo que governa a apresentação – e a recepção – da narrativa»)²⁵² sofre uma verdadeira adaptação, isto é, uma transformação radical, uma vez que é directamente dependente dos diferentes sistemas semióticos.

Barthes, por seu turno²⁵³, sublinha que qualquer narrativa é constituída por diversas **funções** significativas, e divide-as em dois grupos: as «funções» propriamente ditas (ou «distribucionais», que têm que ver com o plano horizontal do «fazer», portanto com as acções e os acontecimentos) e os «índices» (ou funções «integracionais», que dizem respeito ao plano vertical do «ser», portanto têm que ver com a informação relacionada com as personagens, a sua identidade, a atmosfera, a representação do espaço, etc.). Para Barthes aquilo que é transferível de um meio para o outro são as funções e não os índices, que necessariamente têm de ser modificados.

Outros autores, como Geoffrey Wagner e a dupla Michael Klein e Gillian Parker (todos eles citados por McFarlane²⁵⁴), procuram distinguir diversas categorias da adaptação cinematográfica consoante a sua relação com a obra literária, isto é, consoante a sua maior ou menor “fidelidade” ao texto original. Assim, por exemplo, para Wagner, a «transposição» representa a passagem que aparentemente não implica qualquer «interferência» fundamental, o «comentário» é a adaptação que, deliberadamente ou não, altera determinados aspectos sem, no entanto, chegar a uma «total violação» do texto, e a «analogia» representa a opção pela realização de uma obra de arte totalmente distinta e autónoma em relação à primeira.

Para Dudley Andrew²⁵⁵ são também três as atitudes possíveis: «empréstimo» («Aqui o artista emprega, de modo mais ou menos extenso, o material, a ideia, ou a forma de um texto anterior e geralmente bem sucedido»), «intersecção» («Aqui a singularidade do texto original é preservada a um tal ponto que não chega a ser assimilada pela adaptação») e «transformação» («Aqui assume-se que a tarefa da adaptação é a reprodução no cinema de algo de essencial num texto

²⁵² *Idem, Ibidem*: 20 e 26.

²⁵³ Cf. Barthes, 1977: 88-97.

²⁵⁴ Cf. McFarlane, 1996: 10-13.

²⁵⁵ Andrew, 1984: 96-106.

original»). Andrew considera que só este terceiro caso se preocupa com a questão da fidelidade «à letra» ou «ao espírito» do texto original e que só aqui entra em jogo a especificidade dos dois sistemas semióticos, mas não deixa de dar como exemplo da segunda situação o filme de Robert Bresson baseado no romance de George Bernanos *Journal d'un curé de campagne* – em que o realizador afirma explicitamente o seu desejo de fidelidade ao texto literário – e, por outro lado, inclui na primeira situação casos tão díspares como as pinturas medievais que reproduzem iconografia bíblica, influências diversas da literatura na música ou a passagem de peças de teatro shakespearianas para o cinema...

Também Sara Cortellazzo e Dario Tomasi propõem um modelo tripartido (sugerido por Dwight V. Swain), que distingue: **1)** a adaptação que segue o mais aproximadamente possível a articulação narrativa da obra de partida; **2)** a adaptação que se estrutura em relação às cenas-chave do livro; **3)** a adaptação que elabora um guião substancialmente original a partir de apenas alguns elementos do texto inspirador. Estes autores não deixam, porém, de considerar que a validade desta distinção é sobretudo teórica, uma vez que «na realidade dos factos cada adaptação individual poderá colocar-se no espaço intermédio de duas destas opções»²⁵⁶.

Sem dúvida que este tipo de distinções é problemático e por vezes muito discutível, exigindo a clarificação das noções nele implicadas (o que é que significa, por exemplo, como diz Wagner, a inexistência de uma «interferência» fundamental por parte do realizador?), mas tem a vantagem de ajudar a colocar a questão num ponto fecundo. Antes de mais, porque facilita a constatação do facto de que é mais prudente falar de **adaptações** do que de adaptação (ou, pelo menos, considerar a pluralidade que o termo implica), uma vez que essa palavra pode referir-se a processos de transposição intersemiótica significativamente diferentes, tanto no que diz respeito ao método, como ao objectivo e ao resultado concreto, para não mencionar a qualidade específica da obra fílmica como tal. Por outro lado, ajuda igualmente a compreender que, seja qual for a posição que se tome em relação à questão da “fidelidade”, é inevitável o estabelecimento de algum tipo de *relação* entre os dois meios expressivos, nem que seja com o intuito de mostrar que essa comparação não é determinante, uma vez que a obra de chegada vale por si própria.

²⁵⁶ Cortellazzo; Tomasi, 1998: 17.

Para alguns autores, como por exemplo Horton Foote²⁵⁷, argumentista conhecido pela qualidade das suas adaptações de narrativas de escritores como William Faulkner e Flannery O'Connor, adaptar é uma forma de construção que se baseia numa atitude «consciente» em relação a um processo criativo anterior que teve muito de «inconsciente», pelo que a tarefa é árdua e complexa se o adaptador tiver – como Foote considera indispensável – o desejo de «não violar a visão do escritor». Cada obra apresenta, deste modo, os seus problemas específicos, dificilmente sistematizáveis em diferentes categorias, sendo que a única regra que sempre se aplica é a de abordar textos pelos quais se sinta verdadeira «admiração».

O critério de Foote baseia-se num pressuposto que as estatísticas revelam abrangente e que a nós nos parece não apenas válido mas até determinante (embora praticamente ignorado ou subestimado): a adaptação parte de um fenómeno de **identificação estética** entre o realizador e a obra a adaptar. Apesar de existentes, são, de facto, raros os casos em que a decisão de adaptar se baseia num desejo claro de criticar ou subverter radicalmente o texto literário²⁵⁸. O realizador italiano Mario Martone define mesmo o processo de adaptação como um «acto de amor», como uma experiência que tem origem no amor

²⁵⁷ Cf. Aycock; Schoenecke, 1988: 1-20.

²⁵⁸ Querendo defender a ideia de que «as adaptações podem ser motivadas tanto por hostilidade quanto por afeição: uma “leitura” também pode ser uma crítica», Robert Stam (Cf. Naremore, 2000:62-64) apresenta o caso de um filme adaptado por Sergio Giral com base no primeiro romance anti-eslavagista de Cuba (Anselmo Suárez y Romero, *Francisco: El Ingenio o las Delicias del Campo*), em que o realizador deliberadamente mudou o título para *El Otro Francisco*, uma vez que pretendeu ridicularizar o tom sentimental do romance e parodiar o modo de tratamento do tema, introduzindo elementos muito diferentes e conferindo-lhe uma conotação revolucionária não presente no texto literário. Porém, Stam fica-se por este exemplo, o qual tem, aliás, implicações socio-políticas e históricas muito claras e directas e, portanto, particularmente aptas a uma requestionação temática de fundo. O caso particular deste tipo de obras politicamente comprometidas, por um lado, e a escassez de exemplos, por outro, confirma, assim, indirectamente, não ser este o mecanismo que normalmente motiva a adaptação cinematográfica, mas antes o de um genuíno interesse pela obra literária. De qualquer modo, não negamos a existência de casos deste tipo, que aliás não apenas acontecem na passagem da letra para o ecrã, mas até mesmo entre obras do mesmo sistema semiótico, seja ele o literário ou o cinematográfico – como é o caso dos chamados «*western spaghettis*», que reformulam irónica e humoristicamente os códigos dos típicos filmes de «*cowboys*».

gerado pela leitura e que continua no trabalho de intensidade e tensão em que consiste a realização do filme, uma tensão amorosa feita dos encontros humanos que essa realização implica e do desejo de «ir ao encontro do livro»: «É inevitável que eu percorra a minha própria estrada, mas a minha estrada, a minha tensão é a de ir em direcção ao livro, é a fidelidade, fidelidade por amor; e não vejo que outra razão devesse motivar-me. Senão, pegar num livro e fazer dele um filme é uma tarefa intelectual, ou de divulgação»²⁵⁹.

Parece-nos que este é o dinamismo que naturalmente põe em acção o fenómeno da adaptação, onde a vertente de crítica positiva que a transposição de qualquer obra sempre implica – por vezes de modo declarado, mas mais frequentemente implícita na especificidade de um novo olhar – nada tem que ver com uma hostilidade de raiz, essa sim, mais rara e mais discutível. Mesmo um fenómeno como a paródia não proclama um total distanciamento em relação ao seu prototexto, mas antes mantém com ele relações de profunda intimidade e complexidade que não se podem definir como verdadeiramente hostis.

Tendo em mente os pontos que temos vindo a sublinhar – a pluralidade do fenómeno; a inevitabilidade do estabelecimento de uma relação entre as obras; a complexidade na definição de regras distintivas e sistemáticas de abordagem do vasto *corpus* de adaptações; a evidência de motivos concretos e claramente identificáveis na origem do processo (tanto de ordem comercial, como segundo critérios de respeitabilidade ou de identificação estética) – consideramos ser essencial voltar a justificar a pertinência de colocar a discussão naquele(s) ponto(s) que permita(m) uma abordagem teórica e delimitada metodologicamente, com vista a uma contribuição útil, específica e especializada para o aprofundamento da compreensão de um fenómeno tão vasto e com implicações de naturezas tão diversas.

1.2. No âmbito da disciplina dos estudos literários, que é aquele em que nos movemos, o problema ganha contornos mais definidos e fecundos sempre que, embora não ignorando todos os dados interdisciplinares que possam surgir, incidir na tripla orientação que subjaz ao nosso trabalho e que temos vindo a fundamentar: em primeiro lugar, ao admitir que o ponto de partida tem sempre que ver com aspectos de

²⁵⁹ Cf. Albano, 1997: 135.

interpretação (tanto da obra literária como da própria obra cinematográfica), uma vez que é a **leitura** do texto literário que origina uma nova concretização textual, manifestada na complexidade do sistema semiótico fílmico, com todas as implicações intrínsecas e extrínsecas à sua natureza e contexto. Neste sentido, a transcodificação semiótica é um processo que faz emergir um modo particular de apreensão de uma realidade prévia (a do romance), ao mesmo tempo que se constitui como nova realidade (o filme), autónoma, mas que mantém relações evidentes e complexas com o texto original.

Em segundo lugar – e este é um ponto no qual apenas tocámos, mas que gostaríamos de clarificar agora – essas relações ganham contornos mais definidos se se definirem como **intertextuais**, na acepção genettiana do termo (baseada nas teorias de Bakhtin e Julia Kristeva), ou seja, concebendo intertextualidade como interacção semiótica de um texto com outro (ou mais) texto(s). Alguns estudos mais recentes têm chegado à conclusão de que, de facto, a «intertextualidade ajuda a transcender as aporias da “fidelidade”»²⁶⁰, ou, como diríamos nós, é uma ajuda eficaz à compreensão do fenómeno da adaptação, liberto dos “complexos” da submissão ou do juízo “moral”. O caso que nos propomos estudar revela de modo particularmente evidente como o diálogo dinâmico entre o texto literário e o texto fílmico, verificado através de uma co-presença efectiva dos dois textos na obra cinematográfica (principalmente na versão de Oliveira, onde o “aproveitamento” da palavra camiliana pode, eventualmente, chegar a definir-se como “citação”) é uma proposta válida para a compreensão e aprofundamento da relação entre as obras. Este conceito revela, ainda, o valor acrescido de ser útil ao estabelecimento das relações entre os próprios filmes, ao ponto de se poder falar de uma «intertextualidade dupla»²⁶¹, tanto literária como cinematográfica.

Em terceiro lugar, por considerarmos ser o elemento da **narratividade** aquele que mais intimamente relaciona romance (ou novela ou conto) e filme, julgamos ser a exploração das diversas unidades narrativas dos dois tipos de texto aquela que revela um território mais rico de sugestões interpretativas, estruturais e estéticas. É da análise dos

²⁶⁰ Cf. Naremore, 2000: 64-65.

²⁶¹ Naremore (*Ibidem*: 65) refere-se a esta hipótese, embora não seja claro se o seu pensamento considera a relação apenas entre filmes.

diversos níveis narrativos (que contemplam, na acepção barthesiana, a distinção entre as funções, as acções e a narração propriamente dita ou discurso), que resulta evidente a estruturação respectiva de cada um dos textos, e é do confronto entre os diferentes estratos das obras (no sentido que Ingarden dá ao termo) que é possível deduzir das implicações expressivas e significativas que romance e filme manifestam, através de um diálogo textual permanente e dinâmico. Estas serão, pois, as coordenadas que nos guiarão – e que a seu tempo desenvolveremos – na análise do *corpus* deste trabalho.

O que não pode, de facto, ignorar-se, ao considerar o fenómeno da adaptação, é, por um lado, a dimensão narrativa do cinema – cuja potencialidade foi evidenciada desde o seu remoto início, com a fita muda *The Great Train Robbery*, de Edwin Porter – e, por outro, o papel fundamental que, no universo do cinema, têm desempenhado as transposições de romances, novelas e contos para o ecrã. Obviamente que é necessário distinguir o caso de Hollywood, poderoso sistema dominante e dominador – através daquilo a que João Mário Grilo chamou as «palavras de ordem»²⁶² –, cujo motor fundamental tem sido o sucesso comercial ao serviço da ideologia (expressa, nomeadamente, no conceito de *american dream*), do da Europa, onde maior número de realizadores vêem o cinema como uma actividade eminentemente pessoal e artística, menos determinada pelas receitas estrondosas dos êxitos dirigidos às grandes massas de público. Mas não deixa de ser verdade que, como sublinha Peter Reynolds nas palavras que já citámos²⁶³, é difícil pensar numa obra de ficção muito conhecida que não tenha sido adaptada – se não ao cinema, pelo menos à televisão (para não falar do teatro).

Sem querer menosprezar todas as diferenças – muitas delas radicais – que distinguem as adaptações ao cinema das adaptações à TV ou ao teatro, e procurando manter a atenção focalizada no fenómeno especificamente cinematográfico, não podemos deixar de enfatizar o facto de não existir nada de comparável, quer em dimensão, quer em importância, com este tipo de fenómeno no que diz respeito às relações entre outro tipo de obras de arte, como a pintura, a escultura, a música, a arquitectura, etc. Aliás, não é por acaso que habitualmente não se

²⁶² Cf. Grilo, 1997.

²⁶³ Cf. Reynolds, 1993: 3.

fala – nem seria rigoroso falar – de “adaptação” a propósito da influência que um poema exerce numa pintura, ou um quadro num texto literário narrativo, ou uma melodia num filme. Adaptar, no contexto em que utilizamos o termo, pressupõe essa intimidade e essa cumplicidade de relação que dois textos narrativos evidenciam e que não se verifica, por exemplo, quando uma pintura serve de ponto de partida para a elaboração de uma narrativa literária. Em qualquer uma dessas relações faltam – pelo menos num dos dois objectos artísticos relacionados – elementos inalienáveis da narrativa (como a duração temporal, a sequencialidade ou a concretude da representação), o que leva a uma transposição (se é que assim se pode chamar) de natureza bem diferente (embora eventualmente motivada por idênticos factores de identificação), que pressupõe uma elaboração estrutural mais complexa, não definível pelas mesmas categorias de diálogo textual que a adaptação de um livro ao cinema manifesta. É, pois, falaciosa a argumentação anti-“fidelidade” que se baseia no estabelecimento de comparações entre realidades artísticas não “comparáveis”²⁶⁴ – não comparáveis enquanto pertencentes a âmbitos genológicos ou modais totalmente distintos –, o que, obviamente, não invalida as aproximações que se queiram estabelecer, mas não serve como ponto de referência para a problemática que neste momento está em discussão.

Parece não haver dúvida de que, como já referimos, a experiência conceptual proporcionada pela narrativa literária pede, de facto, uma “concretização” (no sentido em que a palavra se opõe a “abstracção”), isto é, sugere, através da imaginação, uma corporização, que consiste, afinal, na grande promessa que o cinema cumpre, ao possibilitar a percepção sensível. O leitor literário não “necessita” do cinema para realizar esse trabalho de “visualização” interior que o texto lhe sugere,

²⁶⁴ Dudley Andrew (1984: 101) cai na tentação de se servir deste argumento para recusar liminarmente o conceito de transferência de significados de um sistema semiótico para outro, aspecto que ao longo do trabalho procuraremos verificar. As perguntas que coloca não deixam de ser pertinentes, mas são inadequadas no contexto específico da adaptação da narrativa literária ao cinema: «Será que podemos tentar reproduzir o significado da *Mona Lisa* num poema, ou de um poema numa frase musical, ou mesmo de uma frase musical num aroma?».

mas dificilmente resiste à “tentação” de o verificar através do cinema²⁶⁵. Ingarden, porém, vai mais longe, como vimos, ao defender que a única forma de intuição a que a literatura pode recorrer é à intuição imaginária, uma vez que à intuição por excelência, que é a percepção, não é possível aceder através do texto escrito. Nesta perspectiva, a adaptação cinematográfica poderia ser vista como uma desejável e natural continuação do trabalho da leitura literária. É claro que, como diz Christian Metz, nem sempre (talvez se possa mesmo dizer *nunca*) aquilo que o leitor encontra é exactamente o *seu* filme, uma vez que as imagens que tem diante dos olhos são produto da imaginação de outra pessoa, por um lado, e por outro obedecem à regra, já referida, da «*over-specification*», isto é, passam de um plano imagético relativamente indefinido (que é o da sugestão da leitura literária) para uma dimensão perceptual que, pela sua natureza, exige uma definição específica. Daqui, em grande parte, o facto de o leitor-espectador se sentir muitas vezes desapontado. No entanto, essa experiência de inadequação não será suficiente para lhe roubar totalmente o desejo de contemplar com os seus próprios olhos uma correspondência possível entre aquilo que já imaginara – através do veículo poderoso da palavra escrita – e a intensa experiência visual das imagens em movimento.

Alguns autores acreditam que o sentimento de frustração depende da falta de competência do espectador para compreender o fenómeno da adaptação, com todas as transformações que inevitavelmente arrasta consigo. Parece-nos, porém, que uma atitude não ingénuo por parte do espectador é necessária mas não suficiente para que este considere válida e compensadora a versão adaptada da narrativa já conhecida. É necessária, porque deverá pressupor não só a impossibilidade de preenchimento de todos os pontos de indeterminação da obra literária, como a multiplicidade de variantes aceitáveis, que dependem, também, das próprias características do meio fílmico; mas é insuficiente, uma vez que está também em questão o valor estético e

²⁶⁵ George P. Stein defende uma ideia pertinente sobre a razão das contínuas adaptações (que ele divide em «*aesthetic translation*» e «*aesthetic adaptation*»). Diz o autor que é da natureza e valor da obra de arte o facto de ela não deixar o seu leitor sossegado, como que exigindo-lhe que a ela continuamente volte (Stein, «*Death in Venice: From Literature to Film*» in *The Journal of Aesthetic Education*, V 16, N 3, 1982: 64).

comunicativo da obra cinematográfica. De facto, o que seguramente é decisivo na recepção do filme é a capacidade do adaptador de saber distinguir entre o que é possível «transferir» (no sentido dado por McFarlane) e o que é necessário «adaptar». A boa qualidade do filme, isto é, o seu equilíbrio interno, a sua capacidade emotiva e estética e a sua eficácia na re-elaboração e transmissão dos vários níveis narrativos e, particularmente, do estrato das suas unidades significativas, são mais determinantes para a satisfação do espectador do que a suposta “fidelidade” a todos os elementos constituintes do texto literário ou uma impossível coincidência entre a sugestão imagética do leitor e as opções concretas do realizador. Aliás, quanto mais uma, densa, bela e coesa é a obra literária, mais difícil e arriscado é o trabalho da adaptação, devido à forte expectativa do público e à maior dificuldade de decompor e re-compor harmoniosamente todos os elementos constituintes da narrativa, em especial aqueles que se prendem com a dimensão mais conotativa e plurissignificativa, ou mais interior e conceptual, da obra literária. Sara Cortellazzo e Dario Tomasi fazem uma síntese pertinente e muito útil daquilo que chamam os «princípios da adaptação» ou as necessárias «operações»: **adição, subtracção, extensão, condensação, transformação, deslocação** e recurso maior ou menor à **voz narrativa**²⁶⁶. É precisamente este conjunto de opções que seguidamente analisamos nos filmes escolhidos, onde o respeito e admiração pelo valor da obra literária levaram a uma posição de grande seriedade por parte dos três realizadores, o que torna também particularmente significativa a relação entre as quatro obras.

1.3. Parece-nos, pois, para voltar à questão que subjaz a este capítulo, que o juízo que recusa radicalmente toda e qualquer pertinência ao conceito de “fidelidade” tem a justa preocupação de afirmar a autonomia e a liberdade da obra de arte, mas foge frequentemente à discussão da problemática que temos vindo a abordar, isto é, à concepção do fenómeno de adaptação como processo de leitura semiótica e, portanto, da maior ou menor (e não apenas da “melhor” ou “pior”) adequação ou inadequação da obra adaptada à proposta do mundo possível plasmado na obra de origem. A denúncia de uma certa utilização simplista do conceito não deixa, pois, de ser pertinente, sobre-

²⁶⁶ Cortellazzo; Tomasi, 1998: 21-32.

tudo se aplicada àquela perspectiva adoptada por certos estudos comparatistas que tendem a atribuir ao filme adaptado uma importância subalterna, devido ao facto de o romance ser a obra de partida, ou porque a literatura beneficia de um estatuto de maior respeitabilidade em certos ambientes académicos. Quanto a nós, nunca é demais sublinhar que a noção de “fidelidade” tem assumido frequentemente uma conotação errónea e limitativa, que tem remetido a obra cinematográfica para o terreno suspeito da subordinação e da dependência, da falta de originalidade e de uma suposta “literarização”, pois é este mal-entendido o principal responsável por muita discussão escusada, no passado, e pela frequente tomada de posição contrária, no presente, que chega a recusar-lhe toda e qualquer validade. A questão não é a da exigência (ou da recusa radical) de um “mínimo” de fidelidade, mas sim a da compreensão desse conceito enquanto desejo de encontro renovado com uma realidade previamente experimentada.

Digamo-lo claramente: a desvalorização radical deste conceito bebe naquela tendência ainda prevalecente em certos âmbitos, que se manifesta, nas palavras de Umberto Eco, como «insistência agora quase obsessiva sobre o momento da leitura, da interpretação, da colaboração ou cooperação do receptor, [que] assinala um momento importante na história tortuosa do *Zeitgeist*»²⁶⁷. Tal posição, tendente a hipervalorizar a vertente subjectiva da leitura da obra de arte em relação à dimensão objectiva que a constitui como estrutura específica e como veículo de comunicação, estendeu-se ao domínio da cinematografia, através de uma noção implícita que considera a adaptação como interpretação totalmente “livre” da obra literária, não admitindo o estabelecimento de quaisquer laços significativos a partir do momento da realização plena da obra cinematográfica.

A mais recente evolução dos estudos literários e epistemológicos tem vindo, porém, a procurar o tal ponto de equilíbrio a que Eco se refere²⁶⁸, fruto de uma dinâmica criativa entre o leitor e a obra, na qual a primeira sugere e o segundo adere (ou não), em busca da necessária «apropriação do sentido do texto», no dizer de Ricoeur²⁶⁹. Obviamente que o caso de que tratamos, a adaptação cinematográfica, não se

²⁶⁷ Eco, 1990: 23.

²⁶⁸ *Idem, Ibidem*: 17.

²⁶⁹ Ricoeur, 1987: 104.

resume, como já insistimos, a um fenómeno de interpretação, uma vez que dá origem a um novo texto, que se constitui como criação autónoma – também ela passível de diferentes leituras –, mas não pode ser entendido fora da admissão de que o acto interpretativo é não apenas origem como dimensão inalienável do processo de adaptação. O ponto que neste momento pretendemos argumentar diz respeito à existência de uma relação efectiva entre texto original e novo texto e à definição da natureza dessa relação. Quanto a nós, adaptar é um processo que se estabelece, à partida, como uma espécie de “filiação” (já que um texto “gera” outro) e que manifesta sempre, mesmo que se constitua como desvio radical de sentido, um determinado acto interpretativo, logo sugere implicitamente uma maior ou menor adequação. Nos casos em que a manutenção do mesmo **título** e/ou a declaração explícita do realizador exprimam o desejo de uma identificação com o(s) significado(s) da obra literária, é legítimo procurar verificar a verdade ou inverdade dessa adequação, a coincidência ou não com alguma coisa que não é «a vida interior do outro ego, mas o desvelamento de um modo possível de olhar para as coisas, que é o genuíno poder referencial do texto»²⁷⁰.

É nesta linha de raciocínio que se revela útil a metáfora da **tradução**, entendida numa dimensão que não é nem pode ser literal, mas antes se apresenta, mais profundamente, como acto criativo, resultado de uma verdadeira “arte”, e não mero processo “mecânico”, capaz de uma absoluta e especular reprodução²⁷¹. Não faz, portanto, sentido considerar “fidelidade” como um juízo “moralístico” ou estético acerca da obra adaptada, mas pode reconhecer-se a validade do conceito se

²⁷⁰ *Idem, Ibidem*: 104.

²⁷¹ No seu interessante estudo sobre as relações retóricas entre o direito e a literatura (intitulado *A prática judiciária entre direito e literatura*), Joana Aguiar e Silva aborda precisamente esta questão, apresentando a posição de Boyd White, que, baseando-se no conceito de Ortega Y Gasset sobre a impossibilidade de reprodução absoluta de um qualquer texto numa outra língua, «vê a tradução como um processo de *inventio*, forçosamente criativo». Também Milan Kundera reconhece, como White, «que a fidelidade de uma tradução não é algo de mecânico, antes se nos apresentando como uma arte, exigindo inventiva e criatividade». Cf. Joana Aguiar e Silva, 2001: 21-23. Fácil será deduzir que, se o valor da criatividade não pode ser subestimado na tradução *stricto sensu*, muito mais deverá ser tido em conta quando esse conceito se aplica a um processo de transcodificação semiótica.

usado na acepção que acabamos de explicar, ou seja, como **adequação** e **identificação**, por via de um diverso e independente sistema semiótico, com um particular olhar sobre a realidade, com aquilo a que Hans Georg Gadamer chama «fusão de horizontes (*Horizontverschmelzung*)»²⁷². A nossa posição será, neste contexto, a de admitir a eventual ambiguidade e falta de rigor do termo, propondo, de qualquer forma, uma atenção à riqueza do **diálogo** e à profundidade da complexa teia de **relações intertextuais** que entre romance e filme se estabelecem, as quais têm na origem um inegável desejo de correspondência e na sua efectivação uma aposta de concretização.

Não querendo – nem podendo, por força da necessária delimitação de um trabalho deste tipo, cujo objectivo se circunscreve a uma das dimensões desta complexa problemática, centrada na análise narratológica – entrar agora pela discussão e análise de todas as dimensões epistemológicas deste assunto, que se prendem com o desenvolvimento das teorias da interpretação e da recepção, parece-nos fundamental recusar pelo menos três dos mais frequentes significados atribuídos ao conceito de “fidelidade”:

a) Se, como anteriormente já afirmámos, a criação artística é um fenómeno unitário em que a forma da expressão “coincide” com o seu conteúdo, reconhecemos a toda a obra de arte uma identidade e uma autonomia próprias, ao mesmo tempo que sublinhamos a sua capacidade de “conquistar” algum aspecto ou essência da realidade. Daqui advém a constatação acerca do sem-sentido de tomar separadamente esses dois níveis, falando alternativamente de mera fidelidade “à letra” ou apenas de fidelidade “ao espírito” – a menos que se chame “espírito” ao poder referencial do texto, plasmado na unidade de forma e conteúdo da obra. De qualquer modo, o que está em causa nunca pode ser uma transposição de tipo “literal”, mas antes a transfiguração semiótica de idênticos significados.

b) Reconhecer que a expressão artística manifesta algum tipo de correspondência com a realidade (na medida em que revela um particular olhar) implica admitir que dentro do trabalho e do estilo pessoal do artista se revela qualquer coisa que, embora captado por ele, per-

²⁷² *Idem, Ibidem*: 105.

tence a um domínio que largamente o ultrapassa e que é, de algum modo, património da humanidade. Neste sentido, achamos que o adaptador tem como principal tarefa a identificação dessa «essência vital» e como principal desafio a sua transferência – e, portanto, transformação ou transfiguração – para um universo expressivo diverso, através do uso de diferentes códigos. Não se trata, pois, de procurar a fidelidade a um “estilo” (perguntas como: «Será que o filme de Oliveira é realmente camiliano»? são destituídas de sentido, quando encaradas nesta perspectiva), mas sim de manifestar o respeito pela intuição ou pelo olhar de outrem e de procurar recriá-los noutra contexto, tornando-os, assim, novos, mas sem procurar negar a relação com o mesmo “objecto”. É o que implicitamente admite Umberto Eco ao afirmar: «Quando interpretamos um texto falamos de algo que pré-existe à nossa interpretação e os destinatários do nosso acto interpretativo deverão concordar, em qualquer medida, sobre a relação entre a nossa interpretação e o objecto que a determinou²⁷³». A adaptação cinematográfica não é um fenómeno de crítica literária²⁷⁴, mas exprime esteticamente esse acto interpretativo prévio, dentro da liberdade da criação artística. Andrew Horton e Joan Magretta, na Introdução à sua obra *Modern European Filmmakers and the Art of Adaptation*, referem-se a um tipo de adaptação a que chamam «criativa» e afirmam: «Este tipo de adaptação reflecte um compromisso sério com a fonte, mas ao mesmo tempo reflecte a independência e a auto-confiança do segundo artista». ²⁷⁵ É, de facto, possível evidenciar este «compromisso» com a obra de partida sem ficar subordinado a ela de nenhum modo, isto é, deixar-se provocar pela sua força expressiva e pela beleza ou pertinência do seu significado como impulso para a construção de um novo

²⁷³ Eco, 1992: 380.

²⁷⁴ Como referimos na Introdução, o acto crítico é metacomunicação (e cada elemento do metatexto remete para o seu prototexto), enquanto que na adaptação cada elemento vive em função da unidade da obra em si mesma (que não é mero autotelismo mas também função comunicativa) e funciona (tanto em termos de produção como de recepção) segundo as convenções técnicas e estéticas da chamada “ficcionalidade”. A relação com o texto de origem é, de algum modo, permanente, mas, ao contrário do acto crítico, não se “submete” a ele – “deseja-o”, mas não deseja reproduzi-lo especularmente, antes apropriar-se criativamente.

²⁷⁵ Horton; Magretta, 1981: 4.

universo que se constitui, nas palavras de Ricoeur, como «evento de leitura» materializado na obra fílmica. Nas obras escolhidas procuraremos verificar se tal possibilidade se efectivou.

c) Finalmente, assistimos por vezes ao uso da palavra fidelidade com sentidos manifestamente mais restritos e limitadores, como por exemplo quando se comenta que determinado filme não foi fiel ao livro porque não soube reproduzir com rigor a atmosfera histórica da acção ou errou na escolha do guarda-roupa. Também nestes casos chamamos a atenção para a confusão entre verosimilhança ou rigor de caracterização e fidelidade, no sentido de um determinado tipo de correspondência imediata entre as obras. Um certo desprendimento do pormenor pode até revelar maior fidelidade à obra de origem – se nesta o enquadramento epocal não tiver um peso determinante, por exemplo – do que o excesso de informação e a minúcia do detalhe.

Chegamos então ao ponto onde é necessário dizer claramente que, embora reconhecendo o empecilho teórico que certas concepções redutoras de “fidelidade” têm constituído, não podemos partilhar a posição que recusa liminarmente toda e qualquer relação de correspondência. Um poderoso indicador da necessidade de estabelecimento de uma relação intertextual de características íntimas e específicas é, obviamente, como já referimos, o **título**. Um filme que se intitule exactamente como o livro em que se baseia admite uma “filiação” (Giuseppe Merlino, na conversa com Mario Martone, chama-lhe «pacto particular»²⁷⁶) que depois não deverá ser negada na obra em si, porque o título nomeia uma unidade significativa (de que a própria história é sinal), à qual o realizador não pode nem deve (e, sobretudo, não quer) fugir, ainda que mantenha toda a liberdade de a exprimir de modo próprio. A escolha de um título diferente assume, à partida, um grau de afastamento do texto original que aproxima esse tipo de adaptação daquilo a que G.Wagner chama «analogia» e D. Andrew «empréstimo». Mas mesmo nesses casos é possível e, sobretudo, desejável verificar se o filme manifesta, de algum modo, o respeito por um olhar anterior e exterior a ele. Não será este o aspecto único, nem talvez o mais importante, a considerar na avaliação da obra cinematográfica, mas é certamente um ponto que merece uma atenção

²⁷⁶ Albano, 1997: 133.

aprofundada, de modo a remetê-lo para o lugar que tem – nem como perspectiva atrofiante da análise, nem como elemento considerado desprezível. Até certo ponto estão em causa critérios semelhantes – e igualmente complexos – aos que se colocam para o estudioso do romance histórico, na sua procura de avaliação de um objecto que, sem deixar de ser ficcional, estabelece relações particularmente densas com uma determinada realidade. Tanto num caso como noutra a diferença entre o “legítimo” e o “ilegítimo” implica uma subtileza e um pudor que só são visíveis no artista cuja posição diante da realidade tem a humildade de que falava Eliot²⁷⁷. Aliás, a origem da questão da fidelidade está na posição assumida pelo “adaptador” (que, em certo sentido, se pode identificar com o próprio realizador), ou seja, em termos sintéticos podemos afirmar que, independentemente da eficácia ou beleza da transposição, a obra é “fiel” se o seu autor o é.²⁷⁸

²⁷⁷ Referimo-nos à posição modernista que vê na criação artística um acto ascético que implica um contínuo sacrifício pessoal, em direcção à expressão de algo maior do que o indivíduo, posição essa que enfatiza a dimensão universal da obra de arte, pertença do mundo e não do próprio autor. Paul Ricoeur (1987:106) defende um princípio que se relaciona, de algum modo, com esse: «Se a referência do texto é o projecto de um mundo, então, não é o leitor que primeiramente a si mesmo se projecta. O leitor é antes alargado na sua capacidade de autoprojecção, ao receber do próprio texto um novo modo de ser. A apropriação deixa assim de surgir como uma espécie de posse, como um modo de agarrar as coisas; implica antes um momento de despojamento do ego egoísta e narcisista. [...] É o texto, com o seu poder universal de desvelamento de um mundo, que fornece um Si mesmo ao ego».

²⁷⁸ Tarkovsky (1996) analisa, no primeiro capítulo deste seu livro, a relação entre o autor de um romance e o realizador que o adapta ao ecrã, ou melhor, analisa a relação entre as respectivas posições diante das obras. Para Tarkovsky é fundamental que exista entre ambos uma identificação estética, caso contrário o filme não resultará – a menos que o realizador consiga a proeza de alterar a base literária («*the literary scenario*») ao ponto de obter uma obra cuja unidade resulte de uma ligação afectiva e pessoal com cada um dos seus elementos. Esta visão de Tarkovsky tem implícita uma noção de “seriedade” por parte do adaptador/realizador, cuja opção pela passagem de um romance a filme deverá nascer ou (desejavelmente) da tal identificação estética à partida (isto é, de uma posição pessoal idêntica), ou (mais dificilmente) da criação das condições que permitam, numa obra fílmica acentuadamente diversa, uma posição igualmente afectiva. Isto é: Tarkovsky não concebe a

Para Truffaut, cuja obra cinematográfica manifesta uma relação de grande intimidade com a literatura – cerca de metade dos seus filmes são adaptações –, adaptar um romance significa adaptar também o seu autor²⁷⁹. É, aliás, oportuno repetir que as obras que constituem o *corpus* deste trabalho se caracterizam exactamente por este tipo de relação, isto é, tanto Pallu, como Lopes Ribeiro e Oliveira afirmaram explicitamente o seu desejo de «fidelidade» à obra de Camilo. A seu tempo veremos como se traduziu, na prática, esse propósito e o que significou essa identificação.

1.4. O termo “adaptação”, com todos os inconvenientes que possa ter, é, pois, admitido por nós neste trabalho numa perspectiva abrangente, que engloba os dois tipos de operação já citados, isto é, a «transferência» e a «adaptação» propriamente dita, ou seja, abarca os diversos aspectos (tanto de continuidade como de mudança) que o processo de transcodificação implica. O contributo que pretendemos dar para o aprofundamento destas questões é aquele que a abordagem narratológica pode fornecer, isto é, a análise sistemática, numa perspectiva genettiana, dos diversos elementos diegéticos e discursivos e das suas inter-relações, de modo a verificar quais os aspectos que permanecem e quais os que são substancialmente alterados – e como –, a fim de concluir de que forma é que esse nível «narrativo», no sentido que lhe dá McFarlane, é – ou não – transposto de um sistema semiótico para outro.

Alguns autores gostam de especificar que não são os romances que são adaptados, mas sim as atmosferas que neles se exprimem. Para outros são apenas as ideias que se podem transferir ou, então, como no entender de Bluestone, as paráfrases que deles se fazem, onde

criação literária nem a cinematográfica como outra coisa que não seja a expressão de uma experiência pessoal, por um lado, nem admite a hipótese de um realizador escolher uma obra literária por discordar, fundamentalmente, da posição estética do seu autor. “Usar” uma obra literária para exprimir algo de radicalmente diferente (em vez de ver o conteúdo da história como uma «base possível» que deve ser reinterpretada segundo a perspectiva de um novo criador) consistiria na tal “infidelidade” de que falávamos.

²⁷⁹ Cf. Cortellazzo; Tomasi, 1998: 39. Na página 49 deste livro os autores referem: «Truffaut faz do seu *A câmara verde* um filme em perfeita sintonia com a própria poética, um lugar onde consegue, de modo feliz, encontrar-se com James embora permanecendo inconfundivelmente ele mesmo, numa adaptação assinalada ao mesmo tempo pela fidelidade e pela originalidade».

aquilo que se toma não é o romance enquanto todo orgânico, mas sim «personagens e incidentes que de algum modo se separaram da linguagem e que, como os heróis das lendas populares, adquiriram uma vida própria e mítica»²⁸⁰. Porém, este tomar do romance que não o considera como obra coesa mas antes se apropria de alguns dos seus elementos (muitas vezes, diz Bluestone, o adaptador não leu sequer o romance, mas apenas um resumo dele) é responsável, precisamente, pela difusão de um certo conceito abusivo – ou limitador – da adaptação, onde nem o ponto de partida nem o de chegada consideram as obras como arte, mas apenas como produto de consumo por um público que o cinema permite alargar exponencialmente. No uso da literatura e do cinema para fins meramente comerciais consiste, assim, uma das razões mais frequentes para uma necessária e inevitável “infidelidade”. Não é uma impossibilidade que a origina, mas sim uma opção clara ou implicitamente assumida²⁸¹. Neste sentido, contestamos a seguinte frase de Bluestone: «Na crítica cinematográfica sempre foi fácil de reconhecer como um filme fraco “destrói” um romance superior. O que não tem sido suficientemente reconhecido é que tal destruição é inevitável. No sentido mais pleno da palavra, o cineasta torna-se não o tradutor de um autor conceituado mas antes um novo autor de pleno direito»²⁸². Quanto a nós, o juízo de Tarkovsky que antes explanámos vai mais fundo, pois o que está em causa não é uma destruição, mas sim uma transfiguração, a qual revela a autonomia da nova obra. Provam-no tantos casos em que bons livros geraram bons filmes, sempre que o objectivo não foi o do mero sucesso comercial (tentação mais intensa no circuito cinematográfico do que no literário, devido à poderosa e popular máquina em que consiste a indústria do cinema) e em que foi aceite o «sacrifício» de

²⁸⁰ Bluestone, 1966: 62.

²⁸¹ Este processo de verdadeira apropriação, no sentido pobre e pejorativo da palavra, funciona habitualmente através da redução da riqueza expressiva da obra a um único nível de leitura que seja mais facilmente captável pelo público. Obviamente que o acto é tanto mais “condenável” quanto maior é o valor da obra de origem e a correspondente redução que dela é feita. Tratando-se de um livro sem qualidade literária, a questão pouco ou nada se coloca. Por outro lado, que um fraco romance possa servir de inspiração a um filme de qualidade só prova o talento do seu realizador e o poder expressivo e transfigurador do fenómeno artístico.

²⁸² Bluestone, 1996: 62.

um trabalho de identificação, no sentido de uma desejada e genuína «fusão de horizontes», dentro da aposta numa nova e real criação.

Como sublinha McFarlane, a dimensão concreta e icónica da narrativa cinematográfica continua a evidenciar uma capacidade de atracção inegável. Não concordamos, no entanto, que o desejo seja o de concretizar conceitos, como refere o autor, porque, como já procurámos demonstrar, não é essencialmente com conceitos que lida a narrativa. Aquilo que é gratificante poder observar com os próprios olhos são antes as personagens (que é quase como quem diz, as pessoas) e os acontecimentos, porque são essas as categorias narrativas que exprimem experiências, e é de experiências que se constitui a narrativa, muito mais do que de abstrações e teses. Daí a importância da análise da temporalidade e o peso que a configuração das personagens assume na adaptação, enquanto elementos narrativos que indiciam claramente a manutenção – ou não – de idênticos estratos significativos. Daí também a particular ênfase que a maior parte dos estudiosos da adaptação – seja qual for a perspectiva que tenham do fenómeno – conferem a estas categorias, com maior ou menor consciência teórica quanto ao peso unificador que elas assumem na totalidade da obra.

O problema da chamada «fidelidade» na adaptação só pode colocar-se a este nível: não ao nível de uma identificação de estilos ou de uma reprodução sistemática dos elementos que compõem a obra, mas sim através da posição que reconhece na obra que se pretende adaptar “qualquer coisa” de tão sugestivo e coincidente com um modo próprio de olhar a realidade que se deseja poder captá-la e transformá-la, dar-lhe corpo e voz, som e imagem sensivelmente perceptíveis, através desse sistema de tão poderosa impressão de realidade que é o cinema. A essa “qualquer coisa” chama Tarkovsky «essência vital», «conteúdo da história»²⁸³, que corresponde a uma mera base – mas inescapável – a partir da qual se produz uma reinterpretção, de acordo com a própria e pessoal visão das coisas.

Ingarden refere-se também à «essência» da obra e estabelece um critério de aproximação dessa indefinível identidade: «Já as diferenças individuais entre as várias concretizações singulares nos dão a possibilidade de destrinçar o que pertence à própria obra e o que pertence

²⁸³ Tarkovsky, 1996: 18.

às concretizações casualmente concretizadas²⁸⁴». Embora se refira sempre ao acto da leitura literária, o filósofo polaco não deixa de considerar o caso particular do mundo do espectáculo (teatro, pantomima, cinema), enquanto artes que fazem ver de modo próprio aquilo que a literatura evoca como «intuição imaginária». Como sintetiza Maria Manuela Saraiva, no Prefácio à edição portuguesa de *A Obra de Arte Literária*, para Ingarden «o valor artístico de uma obra depende, em última análise, da sua capacidade de evocar abreviadamente, por fulgurações momentâneas, o mundo real das coisas, dos lugares, das pessoas, das experiências do leitor»²⁸⁵. Assim, nem todas as concretizações de uma obra podem ser consideradas adequadas, e, embora elas possam revelar um maior ou menor grau de transformação, só se pode falar da permanência de uma identidade se a concretização «não tocar nem ao de leve na revelação das qualidades metafísicas predeterminadas na própria obra»²⁸⁶.

Vejamos, portanto, de que modo os três filmes que iremos abordar procuram a transcodificação de uma identidade que todos eles, de uma maneira ou de outra, afirmam desejar captar. A adaptação, como já repetimos, é um fenómeno que, embora tendo na sua base um processo de leitura, ultrapassa essa dimensão, ao constituir-se como nova obra de arte de pleno direito. Mas, como também temos vindo a sublinhar, esta nova obra não deixa de revelar uma teia de relações de diversos níveis com a obra de origem, com ela estabelecendo um diálogo inevitável e profícuo. Cada uma das possíveis aproximações ao fenómeno – como tradução, como *performance*, como diálogo, como intertextualidade – enfatiza uma (ou algumas) das dimensões do processo: a transferência de significados textuais na passagem de um sistema semiótico a outro (tradução), o sublinhado da diversidade de estilos acima da diferença de sistemas (*performance*), a abordagem das influências mútuas na vivência das obras (dialogismo), a presença efectiva de um texto no outro (intertextualidade). A perspectiva que adoptamos não se preocupa tanto com a questão estilística (embora não possa deixar de a colocar tangencialmente, particularmente na versão oliveiriana, típico filme de *auteur*), preferindo considerar alguns

²⁸⁴ Ingarden, 1979: 369.

²⁸⁵ *Idem, Ibidem*: L.

²⁸⁶ *Idem, Ibidem*: 373.

dos pressupostos da chamada «metáfora da tradução»²⁸⁷ e insistindo sobretudo na dinâmica de diálogo intertextual que os casos abordados claramente manifestam.

Tratando-se de quatro textos narrativos (a novela camiliana e as três versões fílmicas) adoptaremos o método de análise narratológico, que toma como principais instrumentos de trabalho os conceitos genettianos de diegese, discurso e transtextualidade, entre outros, sem deixarmos de fazer uso daquelas referências teóricas que considerarmos particularmente úteis, adequadas e fecundas (como a definição de N. Frye de «radical de apresentação», a sua complexa teoria acerca dos «estratos» da obra literária, a distinção barthesiana entre «índices» e «funções» e a oposição estabelecida por McFarlane no terreno da adaptação entre «enunciação» e «narração»). Ao mesmo tempo, procuraremos exemplificar quais os elementos fundamentais que, em cada uma das versões fílmicas, reflectem a necessária aplicação dos «princípios da adaptação» que acima referimos.

Evidentemente que este trabalho analítico é necessário mas não suficiente para o estabelecimento desse “*quid*” que a transcodificação semiótica contempla. A abordagem das várias partes que constituem o tecido narrativo do livro e dos filmes permite avançar na compreensão do fenómeno da adaptação, assim como penetrar mais fundo na essência da narrativa como expressão da vivência humana da temporalidade, mas nunca poderá substituir a própria e inefável experiência da leitura ou do visionamento das obras, a qual exprime sempre mais do que aquilo que é possível dizer. Quanto a nós, teremos sempre presente a poderosa e irónica admoestação de George Steiner a propósito do “excesso” de discurso crítico, da existência de uma mega-paraliteratura que, hoje em dia, quase substitui o valor do (insubstituível) contacto directo com o «significado estético» da arte: «Na actividade do crítico, revisor ou comentador-mandarim, saudamos aqueles que sabem domesticar, que sabem secularizar o mistério e os apelos da criação»²⁸⁸. Não é esta a nossa pretensão, mas antes, pelo contrário, a de tentar que o estudo proposto mais não seja do que convincente incentivo à fruição (re)criativa das obras.

²⁸⁷ Cf. Naremore, 2000: 7,8.

²⁸⁸ Steiner, 1989: 39.

SEGUNDA PARTE

O CASO *AMOR DE PERDIÇÃO*: DO LIVRO AOS FILMES

CAPÍTULO I

UMA NOVELA “CINEMATOGRÁFICA”²⁸⁹

«As ficções de Camilo não só “repetem”, à maneira dos *westerns*, modelos narrativos conhecidos, como abundam em violências (a cavalo e a pé, domésticas e outras). Os estudiosos do futuro terão, por isso, grande vantagem em investigar o que há de comum entre o universo de Camilo e o de John Ford e Howard Hawks».

João Camilo dos Santos²⁹⁰

1 – Preâmbulo

É ponto de geral consenso a admissão das diferenças que separam a forma literária do romance daquela que se define como novela, pelo menos nos seus respectivos traços mais significativos. Entre essas diferenças é de sublinhar o facto de a novela viver predominantemente da acção, em vez de incidir na análise psicológica aprofundada e na

²⁸⁹ Este título remete para a nossa comunicação intitulada precisamente «*Amor de Perdição: uma novela cinematográfica*», apresentada no 5º Congresso da AIL (Associação Internacional de Lusitanistas), realizado em Christ Church, Oxford, 1-8 Setembro de 1996.

²⁹⁰ Santos, 1991: 7.

descrição de personagens, ambientes e lugares. Como consequência, a vivacidade do ritmo narrativo e a linearidade da sucessão dos acontecimentos caracterizam habitualmente a novela, por oposição ao romance, onde a técnica do romancista se desenvolve mais na procura de retardar a acção através dos elementos heterogéneos que a constituem do que em fazer tender todos os elementos para uma conclusão – ou, como diria Pouillon, através da descrição de uma duração que não constitua um simples desenvolvimento²⁹¹. Por isso, sintetiza Jacinto do Prado Coelho: «Em esquema, a novela não passa duma sucessão de cenas dialogadas e cenas de movimento (estas mais raras) grudadas por trechos narrativos mais ou menos sóbrios e abstractos, exposições, observações psicológicas e morais, cartas, digressões, expansões líricas. O processo da narração é sucessivo, aditivo; a novela pode dizer-se um relato linear, cujo ritmo é determinado pelos próprios eventos, constantes dos “apontamentos” verdadeiros ou fictícios de que o novelista fala de quando em quando: o “cronista” obedece a Cronos»²⁹².

São conhecidas as palavras de Camilo Castelo Branco no Prefácio da Segunda Edição de *Amor de Perdição*, em 1863, ao comentar o sucesso da sua obra junto do público e da crítica, apontando como razões de tal êxito «a rapidez das peripécias, a derivação concisa do diálogo para os pontos essenciais do enredo, a ausência de divagações filosóficas, a lhanza da linguagem e desartifício das locuções».²⁹³ Embora para Camilo não estivesse em causa a distinção teórica entre a novela e o romance, assunto que pouco o preocupava²⁹⁴, a verdade é

²⁹¹ Pouillon, 1974: 18.

²⁹² Coelho, 1983b: 231.

²⁹³ A edição citada, que usamos ao longo de todo este trabalho, é a de 1983, constituída pela reprodução facsimilada do manuscrito, em confronto com a edição crítica, organizada por Maximiano de Carvalho e Silva e com um Estudo prévio histórico-literário de Aníbal Pinto de Castro. Citaremos sempre a paginação do texto impresso desta última versão crítica.

²⁹⁴ Preocupava-o, isso sim, «a necessidade de reflectir sobre os modos de ser da criação romanesca, sobre a relação dessa criação com o público, sobre o devir da Literatura e das suas “escolas”», como bem lembra Carlos Reis (Cf. «A Poética do Romance» in Santos, 1995: 64). O seu interesse centrava-se mais no acto narrativo em si mesmo enquanto «fazer artístico» do que numa definição minuciosa e teórica de géneros ou estilos literários. Veja-se, a este propósito, a tese de Maria Lúcia Lepecki, «*Sentimentalismo* – contribuição para

que as suas palavras sintetizam precisamente alguns dos traços dominantes da forma novelística, ao mesmo tempo que levantam a ponta do véu que revela uma técnica narrativa apta não só a cativar o público como possuidora de um potencial expressivo que se pode, em boa parte, definir como "cinematográfico" *avant-la-lettre*.

Não pretendemos voltar a fazer com minúcia a análise literária da obra que tem sido considerada como a mais célebre novela do romantismo português, uma vez que esse trabalho foi já (e por alguns continua a ser) realizado com mérito e fecundidade por camilianistas como Alberto Pimentel, Alexandre Cabral, João Gaspar Simões, António José Saraiva, Jacinto do Prado Coelho, Aníbal Pinto de Castro, Maria Lúcia Lepecki, Óscar Lopes, José Augusto França, João Bigotte Chorão e Maria de Lourdes Ferraz, para citar só alguns dos nomes mais significativos, entre tantos outros apaixonados pela arte camiliana, nos quais se incluem críticos estrangeiros de renome, como é o caso exemplar de R. A. Lawton.²⁹⁵ Procuraremos, isso sim, perspetivar de uma forma que julgamos pioneira os aspectos da obra camiliana escolhida segundo a visão que aqui nos interessa, isto é, enquanto testemunho de um modo narrativo que, sendo sumamente literário, não deixa de manifestar pontos de contacto evidentes com o distinto modo expressivo da arte cinematográfica – e nem sempre pelas razões mais "óbvias". O passo seguinte será na direcção oposta, ou seja, através da tentativa de demonstrar como, por mais que a literatura possa constituir a origem de um outro processo criativo, aquilo que resulta dessa transposição intersemiótica é uma obra tornada independente e nova, "filha" da primeira, mas não subordinada a ela, isto é, que não renega a sua

o estudo da técnica romanesca de Camilo», onde a autora se refere aos três tipos de «observações» presentes na obra de Camilo: acerca do romance, acerca das personagens e acerca do leitor (p. 47).

²⁹⁵ Outros escritores, historiadores e pensadores portugueses e estrangeiros dedicaram páginas suas à vida e obra de Camilo, como por exemplo Teófilo Braga, Oliveira Martins, José Régio, Aquilino Ribeiro, Jorge de Sena, Alberto Ferreira, Vitorino Nemésio, Eurico Figueiredo, o Jesuíta Manuel Simões e Lénia Márcia de M. Mongelli. O volume de actas do congresso de Santa Barbara, na universidade da Califórnia, em 1991, por nós referido e organizado por João Camilo dos Santos, é uma boa ocasião para o encontro com diversas visões sobre a obra e a vida do novelista, expressas por mais de três dezenas de teóricos e escritores nacionais e estrangeiros.

“paternidade”, mas antes a transforma num modo seu, próprio e único.

Dois grandes cineastas e teóricos do cinema, David Wark Griffith e Eisenstein, confiaram no valor da aproximação entre a literatura e o cinema enquanto forma de identificar técnicas narrativas belas e eficazes. Eisenstein soube demonstrar com grande clareza como os romances de Charles Dickens continham na sua estrutura e tipo de linguagem características que posteriormente se puderam denominar de cinematográficas, uma vez que apelavam à capacidade e simultaneidade visuais, como por exemplo o uso do chamado «*close-up*» e da «*parallel montage*», aliás ambas aproveitadas com mestria e novidade por Griffith. Vejamos, do mesmo modo, quais os aspectos que na obra de Camilo Castelo Branco, *Amor de Perdição*, revelam um tipo de sensibilidade narrativa que, a par de outras características específicas da novela, justificam não só o interesse na transposição fílmica, como boa parte do seu sucesso.

2 – O acontecimento como “motor” da narrativa

Neste primeiro ponto pretendemos abordar alguns dos aspectos que se englobam no quadro geral das relações entre as **funções**, as **acções** e a **narração** (segundo a trilogia proposta por Barthes), no sentido de distinguir o **eixo sintagmático** do fazer (isto é, dos **acontecimentos**, portanto das **funções** em sentido estrito) do **eixo paradigmático** do ser (portanto dos **índices**, ou seja, do modo como as **personagens**, a **atmosfera**, etc., encarnam os valores semânticos da obra). Deste modo, delinear-se-á com clareza não só a **estrutura diegética** da novela como a sua constituição num específico **discurso**, cujas inter-relações (formais e semânticas) apontam para um **modelo narrativo** que muitos têm definido como “passional”.

Definimos anteriormente “acontecimento” como entidade indispensável à constituição de uma história, e sublinhámos que a apresentação ou representação de uma sucessão de acontecimentos é a base a partir da qual se pode definir a narrativa, independentemente do “meio” de representação adoptado. A narratologia distingue habitualmente o conceito de «acontecimento» do de «acção» pelo facto de nesta última se verificar a presença de um agente, ao contrário do primeiro,

que advém sob o efeito de causas, sem intervenção intencional de um agente (humano ou antropomórfico). Assim, sempre que um facto tenha lugar imprevisivelmente, sem a intenção de um sujeito, ou nos casos em que essa intenção não possa ser atribuída a uma pessoa humana ou agente antropomórfico, está-se perante um acontecimento, neste sentido estrito e específico. Em sentido lato, podemos chamar acontecimento a todo e qualquer evento que revele a transição de um estado para outro estado, tal como Mieke Bal e muitos outros teóricos o definem – até porque muitas vezes tal transição resulta, simultaneamente, de causas intencionais e não intencionais.

Preferimos chamar «acção» à «totalidade que estrutura e confere consistência ao relato»²⁹⁶ e «acontecimento» aos eventos singulares, que, mesmo revelando causas que escapam ao controlo do agente humano, sobre ele incidem, movendo-o e transformando-o.

Assim como na vida real, também na narrativa se pode considerar ser o acontecimento o fenómeno determinante das mudanças mais significativas, enquanto facto imprevisível e imprevisível pelo homem (Boécio definia-o como «*inopinatum eventum*») e, portanto, também gratuito. Neste sentido, o acontecimento reveste-se de uma força que apela a uma origem exterior ao homem, que não lhe é imanente mas sim transcendente, e que transporta consigo a capacidade da transformação.

Ora, no *Amor de Perdição* de Camilo Castelo Branco é bem evidente, se não a clara consciência do acontecimento como experiência que ultrapassa o homem e o faz avançar e transformar-se, certamente esta intuição. Antes de mais, centra-se no grande acontecimento humano que é o amor entre homem e mulher. Depois da síntese antecipativa da Introdução quanto ao concreto acontecimento que vai ser narrado e às «falsas virtudes» que o provocaram, o narrador gasta cerca de dezasseis páginas a descrever algumas décadas relacionadas com os antecedentes familiares de Simão Botelho – as quais constituem

²⁹⁶ Reis; Lopes, 1991: 14. A definição dada por Castagnino (*apud* Lepecki, 1967: 104) tem a vantagem de sublinhar o facto de o conceito de acção implicar a existência de uma ideia básica que é como a coluna vertebral do desenvolvimento narrativo ou dramático: «Ficção que abrange o assunto e os motivos com vista a um desenvolvimento narrativo ou dramático, encadeando-os numa ideia vertebral.»

a linha de **acção secundária** da novela, cuja existência está em função da **intriga** propriamente dita, constituindo-se, portanto, com um valor que é mais paradigmático e **indicial**²⁹⁷ (no sentido barthesiano) do que sintagmático ou funcional –, até que nos revela quase abruptamente a grande, a «absurda» – transformação do protagonista: «No espaço de três meses fez-se maravilhosa mudança nos costumes de Simão. [...] Simão Botelho amava. Aí está uma palavra única, explicando o que parecia absurda reforma aos dezassete anos»²⁹⁸.

Duas indicações temporais saltam à vista na sintética – e quase podemos dizer, na espantada²⁹⁹ – expressão do acontecido na vida e pessoa de Simão Botelho – que constituirá a **acção principal**, definida pelos amores contrariados entre Simão Botelho e Teresa de Albuquerque, nos quais virá a interferir uma terceira figura, Mariana –: por um lado, o narrador sublinha que a “maravilhosa mudança” ocorreu em

²⁹⁷ Podem sintetizar-se os principais **índices** desta acção secundária inicial e das subsequentes «histórias de encaixe», como lhes chama Luís Amaro de Oliveira (Castelo Branco, s.d.: 83), que revelam idêntico valor adjacente ao cerne narrativo da novela, nos seguintes factos: os dados introdutórios sobre Domingos Botelho, pai de Simão, e a sua relação com a mãe, D. Rita Preciosa; a referência a Fernão Botelho, avô de Simão, e ao seu carácter pouco escrupuloso, bem como aos temperamentos violentos de Marcos e Luís Botelho, irmãos de Domingos; a relação que Domingos e a mulher tinham com a corte de Lisboa e a descrição do ambiente, algo decadente, vivido pela fidalguia de província (tanto em Vila Real, como em Lamego e depois em Viseu); o posterior relato da relação de adultério de Manuel Botelho, irmão de Simão, com uma açoriana; e ainda alguns episódios novelescos de valor crítico (como o da experiência de Teresa no convento de Viseu) ou de puro entretenimento e aventura (como o da morte dos criados de Baltasar).

²⁹⁸ Castelo Branco, 1983: 63-65.

²⁹⁹ O espanto, o sentimento de comoção maravilhada, é precisamente a reacção do coração diante do carácter inesperado, gratuito e belo do acontecimento. É, por isso, significativo que o narrador se coloque perante os acontecimentos que descreve na posição humilde do espectador que regista aquilo que “vê” acontecer diante dos seus olhos. Esta não é, porém, uma posição consistente ao longo da obra, como adiante analisaremos, o que revela a mestria do autor no uso funcional da figura do narrador como entidade capaz de colaborar para o “sucesso” da narrativa, através de cambiantes que umas vezes visam maravilhar, outras surpreender, outras ainda convencer ou comover, mas que revelam sempre uma clara sensibilidade retórica e perlocutiva, que em boa parte justifica o reconhecimento generalizado, por parte do público leitor, do valor persuasivo e humano desta obra.

três meses, tempo obviamente curto para tão grande alteração de comportamento; por outro lado, a frase que enuncia directamente o acontecimento, frase reduzida ao seu corpo mais essencial, isto é, sujeito e predicado – «Simão Botelho amava» –, utiliza o verbo no **imperfecto**, forma verbal cujo sentido romanesco pode ser considerado, de certo modo, mais espacial do que temporal, como defende Pouillon³⁰⁰. De facto, o imperfecto tem a capacidade de nos fazer “afastar” e olhar de fora para a coisa narrada, pois só assim podemos verdadeiramente assistir ao que acontece³⁰¹. «Simão Botelho amava» coloca-nos muito mais em perspectiva “forçada” diante do acontecimento, do que, por exemplo, a expressão «Simão Botelho amou»³⁰² ou «...apaixonou-se», que, remetendo a questão para um passado que está como que fora do nosso campo de observação directa, nos descompromete mais em relação ao facto. É igualmente significativo que, usando um verbo transitivo, Camilo comece só por enunciar o acontecimento, sem referência inicial ao objecto do amor – desta forma revela Camilo a sabedoria do romancista que sabe enfatizar a força do facto acontecido, preparando-se para o desenvolver depois nas suas características e implicações mais significativas. De facto, no parágrafo seguinte, o narrador continua: «Amava Simão uma sua vizinha, menina de quinze anos, rica herdeira, regularmente bonita e bem-nascida».

³⁰⁰ Cf. Pouillon, 1974: 114-115.

³⁰¹ Adam e Revaz (1997: 62-63) contrapõem a posição de Ricoeur e de Genette, que defendem que a diegese está situada no passado da voz narrativa, à opinião de autores como Käte Hamburger, Barthes e Pouillon, que sublinham o valor não temporal, na narrativa de ficção, dos tempos ditos “do passado”. Na nossa opinião, ambas as perspectivas são pertinentes e complementares, uma vez que a capacidade espacial de um tempo verbal como o imperfecto não anula a indicação de que aquilo a que se assiste é anterior ao presente do narrador. Na ficção, o tempo adquire um estatuto diverso do tempo real, mas que não deixa de ser analógico, ganhando matizes novos que, apesar de tudo, surgem por referência mimética em relação ao universo não ficcional.

³⁰² Note-se que a expressão «Amou, perdeu-se e morreu amando» é usada acerca de Simão, na Introdução da obra, mas tem precisamente um valor de outra natureza, como veremos posteriormente: não se trata, neste caso, de “fazer acontecer” alguma coisa diante do leitor, mas sim de sintetizar o acontecido naquilo que tem de mais essencial, colocando-o fora do tempo e do espaço de observação do presente do receptor. Por isso, não dizemos que a narrativa se inicia *in ultimas res*, mas antes que é feita uma **antecipação** aos acontecimentos antes do começo da acção propriamente dita.

Ao longo de toda a narrativa – que se organiza, de modo equilibrado, em Introdução, vinte capítulos (divididos ao meio, em duas partes, exactamente no capítulo X, onde se dá o clímax da acção) e Conclusão – é possível apreciar a genialidade camiliana na **variação verbal**, que constitui uma estratégia discursiva eficaz a fim de obter os efeitos pretendidos para cada momento da acção. Perfeito, imperfeito, mais-que-perfeito, gerúndio sucedem-se em contínua alternância, o que confere à narração uma vivacidade e um ritmo muito particulares, não permitindo que o leitor se enfastie ou descanse numa forma verbal uniforme e constante. É, de qualquer modo, visível que, nos momentos em que a acção adquire uma importância particular, predomina o tempo verbal do imperfeito, arrastando o leitor para a contemplação do que sucede, e conferindo ao acontecimento uma duração continuada, bem diferente do passado «concluído» do perfeito. O passado que o imperfeito, típico da narração histórica, reproduz, tem, no romance, uma ligação deliberada com o presente, porque, como diz Pouillon, pretende «atingir o objectivo do romance, que deixou de ser uma narrativa histórica: traduzir o presente»³⁰³. Assim, o uso deste tempo verbal consiste no recurso que torna possível apresentar a acção como espectáculo, ao qual podemos assistir, porque é colocado à distância necessária. Vejamos alguns exemplos.

Antes de mais, o caso da referida transformação radical de Simão. O narrador começa por utilizar o perfeito para descrever o que, mudando, ficou para trás, como um capítulo encerrado (pelo menos temporariamente, na vida de Simão), e depois passa para o uso sistemático do imperfeito ao referir o novo comportamento, que todos podem constatar: «No espaço de três meses fez-se maravilhosa mudança nos costumes de Simão. As companhias da ralé desprezou-as. Saía de casa raras vezes, ou só, ou com a irmã mais nova, sua predilecta. O campo, as árvores, e os sítios mais sombrios e ermos eram o seu recreio. Nas doces noites de estio demorava-se por fora até ao romper da alva. Aqueles que assim o viam admiravam-lhe o ar cismador e o recolhimento que o sequestrava da vida vulgar. Em casa encerrava-se no seu quarto, e saía quando o chamavam para a mesa»³⁰⁴.

³⁰³ Cf. Pouillon, 1974: 114-115.

³⁰⁴ Castelo Branco, 1983: 63.

Outro exemplo claro é o do capítulo V, que dá início à catadupa de acontecimentos³⁰⁵ que irão levar ao enclausuramento de Teresa e ao degredo de Simão – na noite da festa de anos de Teresa, junto aos muros da casa da família Albuquerque, Simão encontra-se, pela primeira vez, com o rival Baltasar Coutinho, embora a identidade de ambos seja ocultada pela escuridão da noite. A introdução a estes factos começa no final do capítulo anterior: «Às onze horas em ponto estava Simão encostado à porta do quintal, e a distância convencional o arrieiro com o cavalo à rédea. A toada da música, que vinha das salas remotas, alvoroçava-o, porque a festa em casa de Tadeu de Albuquerque o surpreendera. [...] Simão Botelho, com o ouvido colado à fechadura, ouvia apenas o som das flautas e as pancadas do coração sobressaltado»³⁰⁶. E começa então o referido capítulo: «Baltasar Coutinho estava na sala, simulando vingativa indiferença por sua prima. As irmãs do fidalgo e demais parentela da casa não deixavam respirar Teresa. [...] O velho esperava muito daquela noitada de festa. [...] Mas, de agitada que estava, Teresa não compartia do gozo dos seus hóspedes». O narrador continua a descrever o modo como os acontecimentos se precipitam para um destino que irá colocar os dois rivais frente a frente, o que levará posteriormente ao assassinato de Baltasar por Simão, e à condenação deste. Verifica-se que o processo narrativo vai mantendo, no essencial, a mesma característica: uso do imperfeito para colocar o leitor “diante” do(s) acontecimento(s), seguido da passagem para o uso do perfeito ou para a utilização do diálogo nos momentos em que o tempo “realmente” passa. Assim, o perfeito descreve aquilo que já aconteceu (e não permanece), enquanto o diálogo (no fundo, a cena)³⁰⁷ lança o leitor na contemporaneidade do facto, isto é, no presente da narração, e o imperfeito mantém a sua dupla função de se referir a um tempo passado que perdura (e portanto é

³⁰⁵ Os capítulos em que o conflito se desenvolve (do VI ao X) são os mais longos. No X dá-se o assassinato de Baltasar Coutinho por Simão e tem início aquilo que se pode considerar uma segunda parte do livro.

³⁰⁶ Castelo Branco, 1983: 117.

³⁰⁷ Aguiar e Silva esclarece a origem e o significado do conceito de **cenas**: «[...] segmentos do discurso constituídos exclusiva, ou predominantemente, por diálogos – segmentos a que a crítica anglo-americana, na esteira de Henry James e Percy Lubbock, chama “*scenes*”». Aguiar e Silva, 2002: 756.

arrastado para o presente), ao mesmo tempo que coloca o leitor na perspectiva desejada pelo narrador.

O início do capítulo VI demonstra com clareza este processo. Nas frases «Dos três vultos havia um cujas palavras eram ouvidas [...]» e «Dizia ele a um dos outros», o uso do imperfeito tem, obviamente, a função espacial referida, levando o leitor a concentrar-se nessa figura, sobre a qual não é, aliás, dito de imediato de quem se trata, o que provoca o efeito semelhante ao de uma câmara cinematográfica que faz o *zoom* a uma personagem, primeiro vista de longe e depois reconhecida e ouvida num plano mais próximo.

Ora é precisamente a este ponto que queremos chegar. A narrativa camiliana manifesta abundantemente esta **sensibilidade visual e espacial**, ao mesmo tempo que entrega essencialmente à **acção** e ao **diálogo** a caracterização das personagens, ao contrário de outros estilos narrativos (novelísticos ou romanescos), onde a descrição é o principal instrumento de definição das personagens e ambientes. Como no cinema, também Camilo, na pessoa do autor implícito desta novela, nos leva a “assistir” aos factos que acontecem (José Régio diz mesmo que em Camilo a acção e o diálogo «se nos desenrolam ante os olhos e os ouvidos»³⁰⁸), fazendo-nos olhá-los com atenção primeiramente enquanto factos, para só depois³⁰⁹ reflectir sobre eles, através de comentários ou digressões que procuram sempre a qualidade da síntese. A palavra camiliana procura a sugestão do **concreto**, mais do que a elucubração mental, e preocupa-se, por isso, com a velocidade e com o ritmo narrativos, isto é, com aspectos sobretudo **temporais**, mas também, por arrastamento, com valores de **focalização** e de **espaço**, já que, no fundo, pretende quase sempre **fazer-nos olhar**.

Este desejo da **contemplação**, que implica um ritmo narrativo irregular, sujeito aos rápidos avanços em direcção aos momentos mais fortes e significativos, a fim de que neles nos detenhamos a observar, não corresponde, porém, a uma minúcia de pormenores físicos e espa-

³⁰⁸ Cf. «O Homem e a Obra» in Castelo Branco, s.d.: 278.

³⁰⁹ Este “depois” não é necessariamente cronológico (de facto, por vezes Camilo chama primeiro a atenção para um acontecimento ou para a característica de uma personagem antes de a ele/ela nos fazer assistir), mas significa antes o carácter de secundarização que o autor pretende conferir à análise em relação ao acontecimento, à acção propriamente dita.

ciais, mas antes se concentra nos dados essenciais, básicos, a partir dos quais o trabalho do leitor é solicitado, a fim de completar as **lacunas** temporais, espaciais ou outras que o texto evidencia. Procurando, acima de tudo, o valor e significado do **facto**, “visualizável” nas cenas-chave, o autor implícito coloca o leitor diante do que acontece, esperando dele a capacidade de preencher o que falta, a fim de que não seja necessária a pausa descritiva, que afectaria gravemente a narrativa, na sua capacidade intrínseca de fazer acontecer sempre alguma coisa. Porque este acontecer dá-se mesmo nos momentos em que se “para” para olhar, uma vez que esse olhar nunca se pretende só físico, como capacidade de reconhecer elementos visuais, mas é antes de uma natureza mais profunda: simbólica, emotiva, transcendente.

Roman Ingarden, dando o exemplo do romance *Die Buddenbrooks*, de Thomas Mann, fala de dois tipos diversos de modos narrativos – por um lado, os «relatos breves sobre os destinos da família Buddenbrook dentro de períodos temporais longos», por outro, os «acontecimentos especiais de duração temporal relativamente breve, [que] são descritos minuciosamente»³¹⁰. Embora nunca se encontre, no *Amor de Perdição*, tão grande minúcia narrativa, é possível distinguir estes dois modos, não apenas no contraste entre a acção secundária inicial, acerca dos antecedentes familiares de Simão Botelho, e a acção principal, mas também no modo como esta última evolui, usando sistematicamente elipses temporais a fim de concentrar-se nas cenas críticas. «Assim – refere Ingarden – aparece o tempo apresentado também com duas modificações diferentes. No primeiro caso passa depressa e quase não se sente no seu colorido concreto; semanas, meses e anos passam por nós numa concentração peculiar como intervalos de certo modo quase vazios [...]. Aqui o tempo reduz-se quase a um esqueleto vazio que meramente nos possibilita a orientação na ordenação temporal dos acontecimentos referidos. Só quando a cena é “posta à vista” na sua concreta plenitude e na sua plena extensão temporal nos encontramos outra vez diante do tempo apresentado e qualitativamente determinado. [...] Nos outros casos, [...] estes [momentos] ficam indeterminados precisamente porque são intencionalmente visados como *quaisquer*»³¹¹. Este valor da cena, juntamente com o carácter elíptico do tratamento

³¹⁰ Ingarden, 1979: 263.

³¹¹ *Idem, Ibidem*: 264.

do tempo, serão, sem dúvida, dois aspectos “facilitantes” da adaptação da novela ao ecrã, como veremos.

Referindo-se à escassez de paragens e descrições nesta obra de Camilo, Luís Amaro de Oliveira, autor de um estudo sobre o *Amor de Perdição*, justifica-a devido à «imobilidade pinturesca» que os elementos descritivos tendem a fornecer à novela. E acrescenta: «Talvez por isso Camilo raramente os utiliza, preferindo-lhes o **quadro dinâmico de mobilidade fílmica** em que os elementos descritos agem, criando **imagens vivas** que, literariamente, se somam ao ritmo das flexões verbais de função específica no período»³¹². Por outro lado, os **diálogos**, nos quais assenta a força da cena e o sabor a teatro que ela empresta à novela, e que constituem a matéria essencial da novela camiliana, não funcionam como paragens na acção, mas antes se integram perfeitamente dentro dela, pela sua vivacidade e intensidade dramática. Como diz Jacinto do Prado Coelho, «Por via de regra, as personagens não dizem uma palavra em que não transpareça uma situação moral de crise ou que não seja decisiva para o desenrolar da intriga. O diálogo camiliano é também, essencialmente, acção. Distingue-o a sobriedade, a densidade, o vigor dos momentos culminantes»³¹³.

A abundância dos diálogos é uma das razões pelas quais o uso do imperfeito, apesar da sua importante função, acaba por não ter o domínio quantitativo sobre as outras formas verbais do texto, se analisado em termos globais. Por outro lado, verificamos o seguinte: quando o narrador pretende fazer avançar a narrativa rapidamente, utiliza sobretudo o tempo verbal do perfeito nos trechos narrativos, salpicando-os do uso esporádico do imperfeito nos momentos em que, como já referimos, pretende sublinhar uma cena ou transmitir uma acção durativa ou reiterativa. Assim, depois de muitas páginas descrevendo sobretudo o evoluir da acção no sentido da separação dos amantes e do seu antecipável destino trágico, o narrador detém-se, como que emocionado (e, portanto, pretendendo emocionar também o

³¹² Referimo-nos à edição desta obra de Camilo comentada por Luís Amaro de Oliveira e publicada pela Porto Editora com a indicação de tratar-se de uma «Realização Didáctica». Na frase que citámos, da página 116, o sublinhado a *bold* é nosso.

³¹³ Cf. Coelho, 1983b: 264.

leitor), diante da cena emblemática em que Teresa, já moribunda, contempla o céu estrelado, antevendo a morte:

«Ia alta a noite, quando Teresa, sentada no seu leito, leu esta carta. Chamou a criada para ajudá-la a vestir. Mandou abrir a janela do seu quarto e encostou as faces às reixas de ferro. Esta janela olhava para o mar, e o mar era nessa noite uma imensa flama de prata; e a Lua esplendidíssima eclipsava o fulgor dumas estrelas, que Teresa procurava no céu.

- São aquelas! – exclamou ela.

- Aquelas quê, minha senhora? – disse Constança.

- As minhas estrelas!... pálidas como eu... A vida! ai! a vida! – clamou ela, erguendo-se, e passando pela frente as mãos cadavéricas. – Quero viver! Deixai-me viver, ó Senhor!»³¹⁴.

Será desta janela que Teresa verá partir Simão para o degredo, e junto a ela dará o seu último suspiro. Justifica-se, pois, a “focagem” deste momento premonitório.

A narrativa é retomada, mas o ritmo cada vez é mais lento³¹⁵. Depois da sucessão imparável de acções que conjuram para levar os dois amantes à separação final (que é, afinal, condição para a unidade total numa outra vida), de repente, o narrador abre o capítulo XV com o uso do presente do indicativo:

«São treze dias corridos do mês de Março de 1805.

Está Simão num quarto de malta das cadeias da Relação. Um catre de tábuas, um colchão de embarque, uma banca e cadeira de pinho, e um pequeno pacote de roupa, colocado no lugar do travesseiro, são a sua mobília. Sobre a mesa tem um caixote de pau-preto, que contém as cartas de Teresa, ramilhetes secos, os seus manuscritos do cárcere de Viseu e um avental de Mariana, o último com que ela, no dia do julgamento, enxugara as lágrimas e arrancara de si no primeiro instante de demência. [...]»³¹⁶

³¹⁴ Castelo Branco, 1983: 437-439.

³¹⁵ Na alínea c) deste ponto I abordaremos mais claramente as questões temporais da velocidade, ordem e frequência narrativas. Por agora, importamos este aspecto enquanto se relaciona directamente com o modo como a acção é apresentada ao leitor.

³¹⁶ Castelo Branco, 1983: 471.

Trata-se da descrição de uma autêntica cena teatral³¹⁷, com as indicações cénicas acerca dos elementos que constituem o cenário, quase como se se tratasse de um texto dramático, na sua duplicidade de texto principal (constituído pelas réplicas das personagens) e texto secundário (formado pelas didascálias), ou então como se fosse o excerto de um guião cinematográfico. A acção aproxima-se, pois, a passos largos, do seu desenlace, e é com o desenlace que Camilo se preocupa, como vimos nas palavras que usou no prefácio transcrito acima. Mais do que nunca, importa olhar, e por isso os elementos espaciais e físicos, que habitualmente não são descritos, ganham uma importância nova. Significativo é, assim, notar que o narrador, ao largar o presente, ancora novamente a narrativa no imperfeito da contemplação: «E Simão Botelho, fugindo a claridade da luz, e o voejar das aves, meditando, chorava e escrevia assim as suas meditações: [...]»³¹⁸.

Daqui por diante, o final precipita-se. Mas não sem que antes o autor nos “obrigue” à interrupção do capítulo XVI, para nos dar conta de um episódio da vida de Manuel Botelho, irmão de Simão: o rapto de uma senhora açoriana, de quem se tornou amante, e que muito escândalo causou na sociedade local. O narrador justifica assim a interrupção:

«Um incidente agora me ocorre, não muito concertado com o seguimento da história, mas a propósito vindo para demonstrar uma face da índole do ex-corregedor de Viseu [pai de Simão], já então exonerado do cargo»³¹⁹.

O narrador preocupa-se em justificar até ao fim o comportamento de Simão. Para isso torna-se necessário narrar aqueles acontecimentos a partir dos quais é possível ajuizar acerca das pessoas e ambientes que

³¹⁷ Esta é uma característica da novela em geral e da camiliana em particular, como Jacinto do Prado Coelho sabe reconhecer: «A sua técnica aproxima-se, por isso, da técnica teatral, que “abstrai e fixa momentos privilegiados, momentos de crise”». Coelho, 1983b: 228. Daqui se depreende, também, como a novela se presta à adaptação teatral, facto que no caso do *AP* se verificou numerosas vezes.

³¹⁸ Castelo Branco, 1983: 473.

³¹⁹ *Idem, Ibidem*: 503.

o circundam, particularmente acerca da sua família, e muito especificamente do seu pai.

O **clímax** da intriga dera-se no capítulo X, com a morte de Baltasar Coutinho, e agora, o capítulo XVII, que narra o assassinato de João da Cruz, por desforra dos homens de Baltasar, é como que o reverso desse espelho que reproduz a iminência da tragédia. Segue-se, no capítulo seguinte, a decisão de Mariana a favor de Simão, através da venda de tudo o que lhe cabia em herança, a fim de o poder seguir para o degredo, cujo destino entretanto se anuncia: a Índia. A partir daqui a acção desenvolve-se progressivamente em direcção ao seu desenlace.

No capítulo XIX o narrador faz uma longa intrusão com a finalidade de discorrer sobre a imponência da verdade – a verdade, desagradável, mas inescapável, de que o que Simão mais desejava depois de dezanove meses de prisão, era a liberdade, mais ainda do que o amor de Teresa, pois este implicaria aceitar permanecer muitos anos na cadeia, conforme ela lho pedira, esperando a morte de Tadeu de Albuquerque. Afinal a pena que vem, em 10 de Março de 1807, é de facto o desterro para a Índia, pena que, para Teresa, equivalia a perder Simão para sempre: «Se vais ao degredo, para sempre te perdi, Simão, porque morrerás, ou não acharás memória de mim, quando voltares»³²⁰. Na realidade, Simão estava já "perdido", pois desistira de lutar, e a linguagem dos dois amantes centra-se na morte, como única possibilidade de continuação do seu amor.

Os dois últimos capítulos (XX e Conclusão) descrevem precisamente o fim trágico dos três envolvidos neste drama de amor, paixão e preconceito social. Teresa morre no momento em que, da janela do mosteiro de Monchique, vê entrar Simão na nau que o leva ao degredo. É o piloto quem, ao voltar de terra, traz a Simão a notícia da morte de Teresa. Este, depois de ler a última carta da amada, adoece com uma febre súbita e, passados dez dias de viagem, sucumbe. Quando o corpo é lançado ao mar, Mariana atira-se também, abraçada a ele, no gesto desesperado de não perder o homem que ama.

Vale bem a pena analisar estes capítulos finais no que diz respeito às ideias que temos vindo a desenvolver, quanto ao modo como

³²⁰ *Idem, Ibidem*: 583.

Camilo trata o acontecimento, quer através dos tempos verbais utilizados, quer através da perspectiva adoptada em relação a eles.

É, de facto, muito significativo que, ao contrário do que se poderia esperar à primeira vista, não seja o imperfeito o tempo predominante das últimas páginas do livro. Pelo contrário, é o pretérito perfeito simples que domina, quase totalmente, a narração dos últimos acontecimentos. Vejamos porquê.

Chegados ao momento em que todas as esperanças se desvanecem, é como se o tempo parasse. Não vale a pena arrastar a acção de um passado para um presente que perdura, porque este presente está cheio do fim, é o passado por excelência, a expressão da tragédia por ter findado o tempo em que o amor poderia realizar-se. Esta impressão de fim (no duplo sentido, tanto temporal como enquanto objectivo que se cumpre) sente-se sobretudo a partir do momento em que Teresa, certa de que vai morrer, resolve enviar a Simão todas as cartas que dele recebera:

«Emaçou depois as cartas, e cintou-as com fitas de seda desenlaçadas de raminhos de flores murchas, que Simão, dois anos antes, lhe atirara da sua janela ao quarto dela»³²¹.

Nesta frase se resume, prática e simbolicamente, a vivência dos dois amantes, feita de cartas (na realidade, pouco ou nada conviveram directamente) e de flores murchas (porque o amor não pôde desabrochar e florir)³²², durante um longo (e ao mesmo tempo curto) período de dois anos. Algumas linhas depois, lemos o seguinte:

«Às nove horas da manhã pediu a Constança que a acompanhasse ao mirante e, sentando-se em ânsias mortais, nunca mais desfitou os olhos da nau, que já estava de verga alta, esperando a leva dos degredados.

Quando viu, a dois e dois, entrarem amarrados, no tombadilho, os condenados, Teresa teve um breve acidente, em que a já froixa claridade dos olhos se lhe apagou, e as mãos convulsas pareciam querer aferrar a luz fugitiva.

³²¹ *Idem, Ibidem*: 599.

³²² No parágrafo seguinte, Teresa vai dizê-lo expressamente: «As pétalas das flores soltas quase todas se desfizeram, e Teresa, contemplando-as, disse: – "Como a minha vida..." – e chorou, beijando os cálices desfolhados das primeiras que recebera.» Castelo Branco, 1983: 601.

Foi então que Simão Botelho a viu»³²³.

Por um lado, é manifesta a preponderância do perfeito como tempo verbal que exprime esse passado que não volta mais. Por outro lado, este abdicar da função espacial do imperfeito a que chamámos “da contemplação” não é uma recusa do olhar; pelo contrário, olhar torna-se a razão pela qual vale a pena descrever o que acontece(u), e por isso o narrador vê-se “obrigado” a chamar, de outro modo, a atenção do leitor para essa atitude de contemplação. Repare-se, por isso, na quantidade de palavras que apelam para a faculdade visual: mirante, desfitou, olhos, viu, claridade, olhos, apagou, luz. Até ao final da novela, o uso deste tipo de termos continuará a ser recorrente.

Em termos de **focalização** – questão que abordaremos na alínea seguinte – é, por isso, significativo que o texto forneça dados específicos quanto a processos de ocularização, como os citados, e de auricularização, como no parágrafo seguinte: «Ouviu-se a voz de levantar âncora e largar amarras»³²⁴.

Além disso, estes dois capítulos finais estão impregnados de **imagens** e de um **sentido estético e plástico** muito evidentes. É o caso da cena da morte de Teresa, vendo ao longe a nau, que “pede” a transposição fílmica para um plano com grande profundidade de campo; é o caso da última carta de Teresa, em que ela diz ter a visão do que podia ter sido a felicidade dos dois, vivendo numa casinha rodeada de árvores, flores e aves; é o caso do delírio doentio de Simão, também ele imaginando esta casa e um passeio dos dois à margem do Mondego, ao cair da tarde; é, sobretudo, a cena final do suicídio de Mariana, agarrada ao corpo de Simão, no meio das ondas, sobre as quais flutuam as cartas de amor. E, aliados a estas imagens, não faltam alguns dados sonoros, como já vimos, mas que se condensam, neste final dramático, no ruído sibilante do vento – «E o nordeste sibilava, como um gemido, nas gáveas da nau»³²⁵.

Como havíamos referido, a palavra camiliana pede a sugestão do concreto, através do poder analógico da imagem e da força sugestiva de um fluxo temporal irreprímível. O acontecimento surge como indispensável motor de uma acção que tem dentro a capacidade des-

³²³ *Idem, Ibidem*: 601.

³²⁴ *Idem, Ibidem*: 603.

³²⁵ *Idem, Ibidem*: 619.

critiva e o objectivo claro de transportar rapidamente o leitor para aqueles momentos mais sintéticos e expressivos, diante dos quais importa parar para “ver”³²⁶. A temporalidade camiliana está, neste sentido, ao serviço de uma intemporalidade, que é, simultaneamente, condição de sentido e consequência inevitável do fluxo temporal, o qual arrasta a personagem para um Tempo que está (ou parece estar) fora do tempo. Adiante veremos se é esta a dimensão que o novelista dá a todos os momentos principais da narrativa e se é ela que caracteriza o tratamento das três personagens fundamentais, Simão, Teresa e Mariana.

A fim de facilitar a consideração desses «momentos principais» e a sua futura “apropriação” pelas adaptações cinematográficas, julgamos oportuno um breve elenco das chamadas **funções** narrativas (na acepção de Barthes, que as opõe aos índices, e não de Propp, que, como é sabido, as define de acordo com a actuação e significação do comportamento das personagens), as quais configuram precisamente o estrato sintagmático da narrativa, tal como são apresentadas na **intriga**. À maneira de McFarlane, seleccionaremos as **funções cardinais**, os “pontos-chave” da narrativa, ou seja, aqueles que referem as «acções que colocam alternativas com consequências para o desenvolvimento da narrativa»³²⁷.

1. Domingos Botelho é corregedor em Viseu, onde vive com a mulher e as três filhas, e os dois rapazes (Manuel e Simão) estudam em Coimbra, mas não se entendem um com o outro.

2. Simão vai de Coimbra para Viseu, depois de terminados os exames, e envolve-se numa rixa com populares, partindo cântaros e cabeças, tendo de regressar novamente a Coimbra, de castigo.

3. Em Coimbra, Simão tem um comportamento polémico e politizado, que lhe vale a cadeia académica e o leva a chumbar os exames.

³²⁶ Maria Lúcia Lepecki não hesita em afirmar: «A opinião sôbre a ficção camiliana de tema passionnal é unânime: o que a caracteriza é a linearidade. Estamos quase sempre diante de uma narração que visa a um fim, a um desenlace, na maioria das vêzes, trágico. Pensemos no *Amor de Perdição*, [...]». 1967: 3. De facto, a ordem narrativa e o encadeamento causal da novela camiliana revelam sempre estar ao serviço de um objectivo último, de um significado.

³²⁷ McFarlane, 1996: 13.

4. Com o ano perdido, Simão regressa a Viseu.
5. Aos 18 anos (1802) vê Teresa (que tem cerca de 15) pela primeira vez e apaixona-se, mantendo diálogo com ela às janelas das respectivas casas por um período de cerca de 3 meses, durante os quais se nota a sua transformação.
6. Na véspera do regresso a Coimbra, vê Teresa ser arrancada à força da janela.
7. No dia da partida para Coimbra, uma mendiga entrega-lhe uma carta de Teresa.
8. Em Coimbra, torna-se um estudante aplicado e mantém correspondência com Teresa.
9. Em Viseu, Teresa é vista por Domingos Botelho quando conversa à janela com Ritinha e é insultada por ele.
10. O pai de Teresa chama o primo Baltasar e este declara-se a Teresa, sendo por ela recusado.
11. Teresa escreve a Simão, esperançosa com a situação.
12. Tadeu de Albuquerque fala com a filha, procurando convencê-la a casar com o primo. Perante a sua recusa, ameaça-a com a ida para o convento.
13. Em Coimbra Simão recebe e lê, furioso, a carta de Teresa a contar-lhe o sucedido e escreve-lhe, dizendo que decidiu ir a Viseu.
14. Simão vai a casa do arreeiro pedir um cavalo e este leva-o a casa do ferrador João da Cruz, de onde envia carta a Teresa.
15. Teresa responde-lhe sugerindo que venha nessa mesma noite, em que se festeja o seu aniversário.
16. Teresa e Simão têm um breve encontro no jardim de casa dela, na noite da sua festa de aniversário (Junho de 1803).
17. Simão e Baltasar também se cruzam no escuro, na mesma noite.
18. Simão vai dormir a casa de João da Cruz, onde ouve a premonição de desgraça por parte de Mariana e o motivo da profunda gratidão de João da Cruz a seu pai, Domingos Botelho.
19. Na noite seguinte, Simão volta a casa de Teresa e é apanhado numa emboscada, durante a qual é ferido e um dos criados de Baltasar é morto por João da Cruz.
20. Simão é recolhido e tratado por João da Cruz e Mariana, enquanto vai trocando correspondência com Teresa, que lhe diz que vai para o convento do Bom Jesus, em Viseu.
21. Tadeu chama a filha e diz que a vai levar para o convento.

22. Teresa entra no convento de Viseu, onde se sente livre, mas depara com um ambiente muito pouco cristão. Escreve a Simão.

23. Em casa de João da Cruz, Mariana desmaia ao tratar a ferida de Simão. Recompota, insiste nos perigos iminentes para o fidalgo e cuida dele.

24. Simão mantém correspondência com Teresa.

25. João da Cruz e Mariana arranjam esquema para emprestar dinheiro a Simão sem que este se aperceba da sua proveniência.

26. Os amantes continuam a corresponder-se e Teresa manda missiva a dizer que a vão mudar de convento, mas a mendiga que leva a carta é apanhada pelo hortelão do convento; consegue, no entanto, ir avisar Simão do sucedido.

27. Mariana vai ao convento falar com Teresa, a pedido de Simão, levando-lhe uma carta.

28. Na noite seguinte, Simão parte, sendo visto por Mariana, e dirige-se ao convento de Viseu, à porta do qual, de madrugada, encontra e assassina Baltasar Coutinho.

29. Simão não quer fugir e é preso, pendendo sobre ele a ameaça da forca.

30. Em casa de Simão a família toma conhecimento do sucedido, mas o pai recusa-se a ajudar Simão e intercepta as cartas da mãe para o filho.

31. Mariana e João da Cruz visitam Simão na cadeia, que lhes diz serem eles a sua verdadeira família.

32. O tio-avô de Simão, António da Veiga, intercede junto de Domingos Botelho para que este salve o filho de ser enforcado.

33. Simão é julgado e condenado à forca.

34. João da Cruz conta a Simão que Mariana enlouqueceu de dor e Simão toma consciência do seu profundo amor, que vê idêntico ao de Teresa.

35. Teresa é levada para o convento de Monchique, perto do Porto, tomando conhecimento da prisão de Simão; adocece, mas vai mantendo correspondência com Simão e falando-lhe da morte, apesar de ainda ter uma vaga esperança de salvação.

36. O pai de Teresa vai ao convento procurando, em vão, tirá-la de lá, ao mesmo tempo que ameaça mandar matar Simão.

37. Em Março de 1805 Simão é levado para a cadeia da Relação do Porto.

38. Enquanto preso, Simão é constantemente apoiado por João da Cruz e Mariana, já recuperada, com a qual aumenta a intimidade.

39. João da Cruz é assassinado por vingança de Baltasar Coutinho (Agosto de 1805).

40. Mariana recolhe a herança e liquida-a, disposta a seguir Simão para onde quer que vá.

41. Ao fim de 7 meses a pena de Simão é comutada pelo degredo para a Índia.

42. Teresa escreve a Simão pedindo-lhe que não vá para o degredo e espere por ele 10 anos na cadeia, mas Simão diz que não é capaz.

43. Teresa envia a última carta a Simão, juntamente com todas as outras.

44. Simão embarca em 17 de Março de 1807; no mesmo dia, ao despedir-se dele ao longe, Teresa morre.

45. Simão lê a última carta de Teresa.

46. Simão adoece no navio, tendo visões alternadas de Teresa e Mariana, e morre 10 dias depois.

47. Depois de uma curta cerimónia fúnebre, o corpo de Simão é lançado ao mar e Mariana suicida-se, atirando-se do navio para se agarrar ao cadáver.

48. As cartas de Teresa e Simão emergem à tona de água e são recolhidas pelos marinheiros.

Camilo revela uma grande necessidade de **datar** os principais eventos narrados. Esta preocupação prende-se com o agudo sentimento que o escritor demonstra ter da transitoriedade da vida e da imparável marcha de acontecimentos, mas liga-se também ao gosto aristotélico da verosimilhança, enquanto desejo duplo de respeitar a realidade e de persuadir. Tal valor significativo sobrepõe-se, aliás, ao modo (pouco rigoroso) com que Camilo usa as datas, o que o leva a cair em imprecisões temporais, umas vezes, aparentemente, por mero descuido seu e outras por atender, acima de tudo, ao simbolismo de que elas estão embebidas. Assim, o narrador diz-nos, por um lado, que Simão nasceu em finais de Abril de 1784³²⁸ (tendo sido baptizado no dia 2 de Maio desse mesmo ano), mas, por outro, afirma que o corregedor Domingos Botelho se encontrava em Viseu em 1801, ano em que Simão tem «quinze anos» (com «aparências de vinte») e Manuel Botelho vinte

³²⁸ Cf. Castelo Branco, 1983: 31.

e dois anos³²⁹ – em vez dos dezassete e vinte e quatro que deveriam, respectivamente, ter. Quando é referido o enamoramento de Simão, o narrador afirma que ele tem dezassete anos e Teresa quinze, o que apontaria, na melhor das hipóteses, para o ano de 1802 (eventualmente antes de Abril, data em que Simão completaria os dezoito anos), mas a prisão de Simão só virá a dar-se em 1805 e a partida para a Índia em 1807, apesar de a voz do narrador falar, logo na Introdução inicial, do «degrede de um moço de dezoito anos». Neste caso, compreende-se que se trata de uma idade simbólica, a idade de todos os sonhos e ideais, e que não haja, portanto, a preocupação de definir a idade exacta do protagonista – que deveria ter, em Março de 1807, quase vinte e três anos. De qualquer forma, é importante sublinhar que a acção principal, embora iniciada em 1802, só verdadeiramente é despoletada a partir de Junho de 1803 (data do aniversário de Teresa) e desenvolve-se até Março de 1807 (morrendo Simão com 22 anos e Teresa com 18), portanto decorre num período de cerca de 4 anos.

Antes de nos ocuparmos das implicações autobiográficas e pragmáticas deste aspecto da temporalidade na alínea que se segue, queremos acrescentar mais alguns dados sobre a importância dada por Camilo ao acontecimento como motor da narrativa, no qual se revela igualmente uma filiação aristotélica. Aquilo que lhe interessa é a acção dos homens em sentido universal, e não tanto a acção concreta de uma personagem, naquilo que ela tenha de específico e particular. Por isso o tema escolhido é sumamente universal, e pretende exprimir uma posição existencial, uma atitude diante da vida – que, como sublinha Aníbal Pinto de Castro, é particularmente característica do povo português, mas ultrapassa as suas fronteiras.³³⁰ O modo como essa universalidade é transmitida faz-se através das acções levadas a cabo

³²⁹ *Idem, Ibidem*: 47.

³³⁰ Diz este autor que Camilo produziu a «[...] manifestação trágica, mas genuína, de algumas das facetas mais características do temperamento e do comportamento da colectividade a que ele próprio pertencia. Não das facetas acidentais que ocorrem em certas pessoas, em certos grupos ou em certas épocas; mas daqueles traços profundamente vinculados na maneira de ser de um povo e que nele perduram independentemente dos tempos e lugares. Que assim é, prova-se, mais do que pela recepção dispensada à obra no espaço linguístico do português, pelo número e variedade das versões estrangeiras». Castelo Branco, 1983: LXXVII.

pelas personagens. As personagens só interessam enquanto personagens em acção, tal como Aristóteles as descrevia. Fora da acção, pouco resta, e nada tem, realmente, valor. Por outro lado, a caracterização das personagens não se prende com o rigor e o pormenor das definições habituais nos romances do século XVIII e da primeira metade do século XIX. Camilo revela já a tendência que se desenvolverá sobretudo a partir da influência de Dostoievsky para a composição da personagem enquanto corporização de uma particular interrogação e posição diante da vida. Por isso, a novela camiliana não é meramente intimista e subjectiva, mas também social e objectiva³³¹. Neste sentido, também o cinema tem razões para se entusiasmar com a obra, como Kracauer sublinhava, na medida em que o mundo transmitido se presta às «correspondências psico-físicas» e dramáticas.

Uma das consequências mais óbvias deste modo de conceber a acção verifica-se, pois, no tratamento que Camilo dá às **personagens** da história. É sabido que a novela, enquanto género literário, se caracteriza por uma grande condensação do fluxo narrativo numa acção principal que praticamente “domina” toda a intriga (a relação amorosa, sempre contrariada, entre Simão e Teresa), tendo as acções secundárias uma função auxiliar (de esclarecimento de algum aspecto importante para a acção principal, como vimos com o caso da história de Manuel Botelho, por exemplo³³²) e estando os acontecimentos

³³¹ Lawton (1964), por exemplo, defende uma tese muito particular sobre o *AP*: trata-se sobretudo de um libelo anti-aristocrático, uma vez que aquilo contra o qual Simão verdadeiramente se rebela, e que é o motor da sua acção, é a autoridade despótica e moralista de uma sociedade (personificada principalmente na figura do Pai) que se preocupa mais com preconceitos elitistas e falsas noções de brio e pundonor do que com a verdade dos factos e o amor às pessoas. Nesta perspectiva, Lawton é da opinião que é mais o ódio do que o amor o tema central da novela, já que é sempre o ódio que faz despoletar as principais acções do protagonista, e que tem o predomínio sobre o próprio amor que ele sente por Teresa. Este amor acaba, assim, por não ser mais do que o pretexto para uma crítica social a um universo cheio de valores estereis e carente de humanidade, justiça e fé.

³³² O capítulo VII, que descreve o ambiente negativo que Teresa encontrou no convento de Monchique, é também um exemplo claro de uma acção totalmente secundária e, até certo ponto, excrescente à economia da narrativa, embora se possa depreender a sua função: manifestar, de modo sintético e

centrados em uma ou duas personagens principais. Não é característica da novela, mas sim do romance, a complexificação da intriga através do desenvolvimento paralelo de várias acções, nem o aprofundamento da dimensão psicológica e do universo interior das personagens.

Como tem já sido afirmado, o *Amor de Perdição* de Camilo Castelo Branco não constitui excepção neste domínio. Luís Amaro de Oliveira, que faz uma interessante análise estrutural desta obra, sintetiza a questão: «A novela vive predominantemente da acção; a acção vive exclusivamente da personagem que actua.»³³³ A preferência pelo acontecimento como motor da acção, em vez de uma progressão narrativa assente no desenrolar de um estado, na evolução de um conflito psicológico ou no maturar de uma atitude caracterizam, de facto, a opção geral do autor implícito do *Amor de Perdição*.

Mas Camilo não pôs totalmente de lado o desenho de alguma complexidade interior, pelo menos no caso de Simão e de Mariana. Como sublinha Amaro de Oliveira, enquanto que Teresa cumpre a função para a qual é criada como personagem – a amorosa angelical e sensível, cuja força é a capacidade de se entregar à morte por amor –, «Simão, pelo contrário, enriquece-se como individualidade, na medida em que, “traindo” o juramento feito, como que sai do molde em que fora fabricado para uma opção não previsível no que teria sido o esquema primitivo da intriga»³³⁴. De facto, perante a ameaça do degredo, torna-se evidente que «ânsia de viver era a sua, não era já ânsia de amar». No caso de Mariana, a aparente posição de submissão e abnegação totais acaba por revelar uma interioridade mais complexa e ambígua do que à primeira vista poderá parecer.

Atentemos em algumas das características das **personagens principais**, verdadeiros suportes da acção e eixos em torno dos quais se desenvolve a narrativa, tanto nas suas vertentes funcionais e estrutu-

sarcástico, aquilo que, na acção principal, se demonstra demorada e dramaticamente: a hipocrisia e falsa moralidade da natureza humana, quer na sua vertente religiosa (através da mesquinhez e falta de caridade das freiras), quer na sua vertente profana (a estreiteza dos valores de uma sociedade fechada em si própria e em hipócritas códigos de honra e pundonor).

³³³ Castelo Branco, s.d.: 40.

³³⁴ Castelo Branco, s.d.: 225-226.

rais (que se definem segundo o esquema de uma «história dramática de amores contrariados»³³⁵), como nas suas implicações semânticas.

Embora **Simão** corresponda a um **tipo** identificável, símbolo ideal de uma época, a sua actuação ao longo da narrativa acarreta algumas mudanças e surpresas, facto que o aproxima da definição de **personagem redonda**³³⁶. O narrador descreve-o assim, quando o apresenta, alguns anos antes de o protagonista conhecer Teresa: «Os quinze anos de Simão têm aparências de vinte. É forte de compleição; belo homem com as feições de sua mãe, e a corpulência dela; mas de todo avesso em génio. Na plebe de Viseu é que ele escolhe amigos e companheiros. Se D. Rita lhe censura a indigna eleição que faz, Simão zomba das genealogias, e mormente do general Caldeirão que morreu frito. [...] As irmãs temiam-no, tirante Rita, a mais nova, com quem ele brincava puerilmente, e a quem obedecia, se lhe ela pedia, com meiguices de criança, que não andasse com pessoas mecânicas»³³⁷.

R. A. Lawton acha que o *Amor de Perdição* consiste na biografia do **herói romântico** Simão (comparável, como diz Unamuno, ao Werther, ou ao Don Juan) e define: «A função do herói é de ser aquele que, ou por causa de quem tudo acontece»³³⁸. Neste sentido, Simão é de facto o **protagonista** da novela, pólo de origem e de convergência dos principais vectores da acção. Na opinião de Lawton só esta personagem é decalcada da realidade e tem lugar de relevo – enquanto que as outras existem como que no limbo –, sendo a sua actuação determinada pelo ódio (às falsas noções de honra, ao rival, à família que não o ama verdadeiramente) e não pelo amor. Embora nos pareça excessivo afirmar que é única ou ultimamente o ódio que move Simão, estamos de acordo em que o interesse da personagem está justamente no conflito interior que o faz balançar entre o amor a Teresa e o ódio a um mundo que lhe é hostil, porque lhe coarcta a possibilidade de ser feliz, acabando por levá-lo a uma espécie de autodestruição, através do assassinato de Baltasar Coutinho.

³³⁵ *Idem, Ibidem*: 220.

³³⁶ Veja-se, adiante, a nota que incluímos a propósito da definição de personagem **plana**.

³³⁷ Castelo Branco, 1983: 49-51.

³³⁸ Lawton, 1986: 111-112.

O perfil de Simão não é tanto, na nossa opinião, o de um homem constantemente determinado por razões negativas, nem o de um «criminoso nato», como defende António Sérgio³³⁹, mas sim o de uma pessoa isolada e desamparada, que, tão ao gosto da estética romântica, acaba por reagir ideal e defensivamente a um conjunto de situações que o fazem sentir-se atacado e ferido no seu amor-próprio, mas não sem que frequentemente sinta dúvidas, dilemas e, posteriormente, remorsos.

Verificam-se, ao longo da narrativa, vários momentos de mudança interior em Simão, sempre provocada por (e efectivada em) acontecimentos. A primeira grande mudança foi já referida e é, obviamente, a que é causada pelo facto de se apaixonar, que o torna menos irrequieto e belicoso. Mais tarde, quando a oposição do seu Pai e do de Teresa levam à ameaça do convento e dão azo a que Baltasar Coutinho se declare a Teresa, procurando levar a cabo o plano de Tadeu de Albuquerque, Simão começa por ter uma reacção de fúria, ao tomar conhecimento dos acontecimentos, através de uma carta de Teresa. Pensando em vingar-se, vai preparar-se para a viagem, mas, como os preparativos levam algum tempo, aos poucos vai caindo em si e tomando consciência de que pode deitar a perder o amor de Teresa. Acaba por mudar de decisão: «Quando o arrieiro bateu à porta, Simão Botelho já não pensava em matar o homem de Castro Daire»³⁴⁰.

Daqui em diante repetem-se as situações em que é evidente o dilema de Simão, dilacerado entre uma natureza violenta, orgulhosa e moldada pelos cânones da honra romântica, que clama justiça e deseja vingança das afrontas que lhe são feitas, e o amor a Teresa, que aconselha prudência e resignação. O narrador chama-lhe «desencontrados impulsos» e descreve as suas dúvidas e hesitações, como por exemplo na altura em que, convalescente em casa de João da Cruz, Simão recebe várias cartas de Teresa, lamentando a sorte de ambos e participando que vai ser levada de um convento para outro³⁴¹.

O conflito interior de Simão é testemunhado em diversas outras ocasiões, sendo agravado pela presença de Mariana, que começa a surgir, aos poucos, ao lado da figura de Teresa, como expressão da prisão interior do herói, que não é capaz de consumir verdadeira-

³³⁹ Cf. Sérgio, 1974: 94-99.

³⁴⁰ Castelo Branco, 1983: 113.

³⁴¹ *Idem, Ibidem*: 299.

mente nenhum amor nem nenhuma decisão. Este é, aliás, um ponto sobre o qual importa que nos detenhamos um pouco, pois nele toma corpo o aspecto mais interessante do dilema pessoal de Simão, talvez insuficientemente levado em consideração pela crítica camiliana.

Não é, de facto, por acaso que a confusão de ideias de Simão vai aumentando à medida que aumenta também a consciência de que Mariana o ama e de que esse sentimento lhe agrada a ele. Pouco antes do momento acima citado, Simão havia notado que Mariana ficara com lágrimas nos olhos por ele lhe ter pedido que o deixasse sozinho, «e pensou um momento na dedicação da moça»³⁴². Logo de seguida o narrador é mais explícito: «Passou-lhe na mente, sem sombra de vaidade, a conjectura de que era amado daquela doce criatura. [...] Assim mesmo, bem longe de se afligir, lisonjeavam-o os desvelos da gentil moça. [...] Não desprazia, portanto, o amor de Mariana ao amante apaixonado de Teresa». Consciente das implicações de tal reacção, é o próprio narrador quem sublinha: «Isto será culpa no severo tribunal das minhas leitoras; mas, se me deixam ter opinião, a culpa de Simão Botelho está na fraca natureza que é toda galas no céu, no mar e na terra, e toda incoerência, absurdez e vícios no homem, que se aclamou a si próprio rei da criação, e nesta boa-fé dinástica vai vivendo e morrendo»³⁴³.

Camilo pretende, sem sombra de dúvidas, fazer o retrato de um herói que seja também um homem de carne e osso³⁴⁴, com as suas «incoerências» e «vícios». Obviamente que tal tomada de posição não é inocente. Frequentemente se tem falado da identificação entre Camilo e Simão, tornada clara pela semelhança de situações vividas por ambos. Ora, neste aspecto particular da fidelidade, Camilo sabia ter “telhados de vidro” (além dos inúmeros e atribulados casos amorosos, tentara uma vez o suicídio por não poder conciliar a paixão simultânea por duas senhoras) e não só não queria “atirar pedras ao do vizinho” (neste caso o seu tio Simão), como pretendia obter da opinião pública, escandalizada com o seu comportamento, alguma compreensão e indulgência. Um herói torturado entre o amor de duas mulheres diferentes servia à perfeição o seu intuito, e Camilo soube fazê-lo da

³⁴² *Idem, Ibidem*: 263.

³⁴³ *Idem, Ibidem*: 277.

³⁴⁴ Note-se que, ao contrário do que faz com Teresa, o narrador não chama a Simão «herói de romance», mas apenas «homem».

maneira mais inteligente, porque optou pela subtileza que nunca chega a afirmar que Simão se deixasse apaixonar por Mariana, nem que chegasse a traír efectivamente Teresa, mas sem deixar de fazer o leitor partilhar (e, portanto, compreender) o seu dilema.

A verdade é que, embora afirmando sempre a sua grande paixão por Teresa, poucas páginas depois vemos Simão a afirmar-lhe claramente: «Não posso ser o que tu querias que eu fosse. A minha paixão não se conforma com a desgraça»³⁴⁵. A razão dada é a incapacidade de viver tranquilo sem que possa vingar-se de Baltasar Coutinho e, no fundo, dos próprios pais e de toda uma sociedade hostil, («este rancor sem vingança é um inferno»), mas o leitor começa a desconfiar que, ainda que não totalmente consciente, outra razão concorra para impossibilitar que Simão seja o que «[Teresa] queria que ele fosse» e, no fundo, também o que ele próprio gostaria de ser³⁴⁶.

Assim, pouco depois vemo-lo perante a visão alternada das duas mulheres, visão essa que apresenta ambas em sofrimento³⁴⁷ – já que, de facto, Simão não consegue optar verdadeiramente por nenhuma –, depois tomamos conhecimento de que a intimidade entre Simão e Mariana cresce (ela abraça-o pela primeira vez³⁴⁸) e em seguida Simão deixa transparecer a sua já significativa afeição por Mariana, quando a vê perder a razão por amor dele: «E chorou então aquele homem de ferro. Chorou lágrimas que valiam bem as amarguras de Mariana»³⁴⁹.

A partir daqui Simão perde totalmente a capacidade de agir. Torna-se a personificação de um dramático e intenso dilema interior

³⁴⁵ Castelo Branco, 1983: 329-331.

³⁴⁶ Mais tarde dirá a Teresa: «Vi a virtude à luz do teu amor» (p.473), o que significa que através da relação com Teresa esperava ultrapassar a sua natureza violenta, inquieta e rebelde e tornar-se um homem tranquilo, feliz e fiel à mulher que amava.

³⁴⁷ «Das mil visões, que lhe relancearam no atribulado espírito, a que mais a miúdo se repetia era a de Mariana suplicante com as mãos postas; mas, ao mesmo tempo, cria ele ouvir os gemidos de Teresa, torturada pela saudade, pedindo ao Céu que a salvasse das mãos de seus algozes» (p.339).

³⁴⁸ «A filha de João da Cruz, que até àquele momento não apertava sequer a mão do hóspede, correu a ele com os braços abertos, e o rosto banhado de lágrimas.» E acrescenta oportunamente o narrador: «O carcereiro retirou-se, dizendo consigo: – “Esta é bem mais bonita que a fidalga!”» (p.381).

³⁴⁹ Castelo Branco, 1983: 409.

que paralisa completamente a possibilidade de acção, nem sequer dando ao protagonista – como a Camilo viera a dar – razões para tentar o suicídio, porque, diante da expectativa da força, essa alternativa perde toda e qualquer conotação de coragem ou abnegação. Incapaz de “dar a vida” por Teresa, Simão agarra-se mais a Mariana, chegando a pedir-lhe que explicita aquilo que não necessita de mais nenhum gesto ou palavra: «Abre-me o seu coração, Mariana?» e acabando por lhe responder claramente: «Sou infeliz por não poder fazê-la minha mulher»³⁵⁰.

É certo, a mestria do autor conduz a narrativa de forma a que num primeiro nível de leitura a explicação seja apenas a da compaixão que Simão sente por Mariana, a quem não pode compensar do que sofre por ele. Existe, porém, um segundo nível, implícito, mas neste momento já indesmentível, que aponta para o facto de Simão se sentir também atraído por Mariana, mas não poder casar com ela, não apenas pela evidente distância social, mas também porque, estando inequivocamente ligado a Teresa, a sua honra e dignidade lho não permitem³⁵¹. Quanto à hipótese de fazer de Mariana sua amante, Camilo deliberadamente evita essa concretização, que mancharia os ideais defendidos na novela. Já que se está no mundo da ficção, é preferível que o herói morra – de frustração e remorsos –, até porque basta que os leitores compreendam as suas razões e tormentos para que, de algum modo, o argumento do autor seja defendido.

Assim, quando chegamos ao momento em que Simão admite claramente preferir viver livre, ainda que sem Teresa, do que, por amor dela, permanecer encerrado dez anos numa prisão, a surpresa não é tanto provocada por uma eventual novidade da decisão – que, no fundo, vinha já sendo preparada há algum tempo e que um olhar atento podia identificar como possibilidade –, quanto pelo facto de a narrativa assentar o seu desenlace numa clara decisão do protagonista e não num mero suceder de acontecimentos que se sobrepujessem, à maneira da tragédia clássica, ao livre arbítrio das personagens, como a

³⁵⁰ *Idem, Ibidem*: 559.

³⁵¹ Aqui levanta-se também uma outra questão, não resolvida no texto: até que ponto Simão teria – como Camilo – a coragem de casar com uma pessoa de tão diferente estrato social? Afinal de contas o herói revela mover-se bastante pelos códigos de honra e pundonor que condena nos pais e na sociedade de que faz parte...

estruturação da intriga pode levar a esperar³⁵². Neste sentido, verifica-se a pertinência daquilo que afirma Pouillon sobre a impossibilidade de existir passividade pura por parte de uma personagem, mesmo quando se trata do chamado romance do Destino: «[...] não existe destino infligido, a não ser na medida em que a ele nos submetemos»³⁵³. É difícil aceitá-lo, mas é verdade: Simão afirma não ser capaz de semelhante sacrifício por amor de Teresa. Prefere a «liberdade do degredo»³⁵⁴ porque «ânsia de viver era a sua; não era já ânsia de amar»³⁵⁵. O remorso, porém, acabará por resolver da maneira mais definitiva aquilo que o protagonista não é capaz de solucionar, levando Simão à morte, poucos dias depois do desaparecimento de Teresa³⁵⁶.

³⁵² Nesta medida, é de conceder a Camilo o mérito de usar a figura do Destino com uma genial originalidade, já que a previsão de um fim trágico é colocada a par da necessidade de uma decisão. Exemplo claro deste aspecto é a carta de Teresa que Simão recebe quinze dias depois do seu julgamento e condenação à forca (p.429) e onde ela lhe suplica que aceite a morte que a justiça lhe impõe, interpelando-o com insistência: «Segue-me, Simão! não tenhas saudades da vida [...]. Aceita-a [a morte]! não te arrependas. Se houve crime, a justiça de Deus te perdoará pelas angústias que tens de sofrer no cárcere...» (p.431). O problema estará em que a decisão de Simão será no sentido inverso, como já vimos. O Destino não deixará de exercer o seu "poder", na medida em que todos acabarão por morrer, mas é pertinente verificar que as personagens camilianas não perdem alguma margem de liberdade, o que as torna mais humanas. Camilo dizia recusar os estereótipos românticos da «morte da paixão» e da implacabilidade do Destino, mas na prática não escapava a esses códigos de época, embora lhes introduzisse algumas *nuances* novas, que muito contribuíam para a complexidade e interesse da sua obra. Neste sentido, concordamos inteiramente com Lawton, quando afirma: «O essencial do romance está muito mais numa série de escolhas deliberadas do herói, Simão Botelho, que não está submetido ao destino, mas antes se lhe submete ele próprio, dentro de um certo contexto social e ético do qual ele é simultaneamente o representante e a vítima, do que numa "fatalidade" que não existe fora dele próprio». Lawton, 1964: 79.

³⁵³ Pouillon, 1974: 113.

³⁵⁴ Castelo Branco, 1983: 571.

³⁵⁵ *Idem, Ibidem*: 575.

³⁵⁶ Jacinto do Prado Coelho sintetiza em três as fases da trajectória do protagonista: a primeira, de oposição entre o indivíduo e a sociedade; a segunda, de conversão à ordem instituída; e a terceira, de nova oposição,

Quando Luís Amaro de Oliveira afirma que a opção de Simão pela liberdade se deu bruscamente e que «nenhuma evolução – e, conseqüentemente, nenhuma exploração psicológica acompanha a viragem: nem uma meditação saudosa, nem sinal do mais leve arrependimento!»³⁵⁷, não podemos, portanto, estar de acordo. É verdade que Camilo não se detém no aprofundamento da complexidade psicológica de Simão, preferindo deixar patente que os factos – e, por isso, também as decisões – são mais elucidativos do que as palavras ou as reflexões, mas não deixam de ser claramente detectáveis os indícios do processo interior que levará à mudança de Simão. E, sobretudo, é bem evidente que tal decisão, cuja consequência imediata, pode dizer-se, é a morte de Teresa, lhe acarreta tal remorso e peso na consciência que acaba ele próprio por perder o gosto pela vida e, de algum modo, deixar-se morrer³⁵⁸.

Vale a pena observar com mais atenção as palavras de Simão na carta³⁵⁹ que escreve em resposta à que Teresa lhe enviara (pedindo-lhe que não partisse para a Índia mas antes esperasse por ela na prisão), já que é nela que pela primeira vez se torna claro que a posição existencial de Simão é bem diferente da de Teresa, facto que será cada vez mais evidente à medida que o tempo avança, afastando progressivamente os dois amantes mais do que os afastam os inimigos do seu amor. Simão, pelo contrário, diz-lhe que nada espere – «Foi um atroz engano o nosso encontro. [...] Vou. Abomino a pátria, abomino a

agora segundo o imperativo da dignidade, sem a qual nem o amor é possível. Cf Coelho, 1983a: 424.

³⁵⁷ Castelo Branco, s.d.: 226.

³⁵⁸ Quando Simão, depois de ler uma carta de Teresa, que afirma morrer, recebe intimação para sair para a Índia, não sente qualquer alívio por escapar da prisão. Pelo contrário, desabafa, revelando uma dor que não é já tanto a de perder Teresa quanto a de tomar consciência do sofrimento e morte que lhe causou: «Que trevas, meu Deus! – exclamava ele, e arrancava a mãos-cheias os cabelos.- Dai-me lágrimas, Senhor! Deixai-me chorar ou matai-me, que este sofrimento é insuportável!» (p.591). É o sofrimento desesperado do remorso, que não o deixa desfrutar da liberdade e o faz, paradoxalmente, desejar também morrer. Mais tarde, no navio, já moribundo, ouvindo de Mariana que também ela morrerá se o perder, exclama: «Tanta gente desgraçada que eu fiz!» (p. 637)

³⁵⁹ V. Castelo Branco, 1983: 583-587.

minha família. [...] Não me peças que aceite dez anos de prisão. [...] Salva-te, se podes».

A resposta de Teresa é a da impossibilidade de viver sem Simão, mas também a certeza de um reencontro futuro: «Estou tranquila... Vejo a aurora da paz... Adeus até ao Céu, Simão»³⁶⁰.

Teresa coincidiria, para Simão, com a salvação, num sentido que não era só simbólico, mas real. Simão dissera-lhe, entre outras coisas: «Eras a minha vida», «Tu deras-me com o amor a religião, Teresa. Ainda creio; não se apaga a luz que é tua; mas a providência divina desamparou-me». Isto é: mais do que fé em Deus, que Simão se surpreende de ainda identificar vagamente nele próprio («Admiro-me desta faísca de fé que me alumia nas minhas trevas!»), o protagonista tinha fé em Teresa, fazendo coincidir nela todas as esperanças da sua vida (de ser verdadeiramente amado, como nunca fora, e por isso, salvo). No momento em que Teresa se lhe torna definitivamente inacessível, Simão não tem mais para onde olhar. Entre a alternativa da relação com Mariana (que, como já vimos, Camilo tem o pudor de não levar ao ponto da consumação física) e a condenação, resta-lhe o estoicismo do desespero, de um desespero que, vendo na morte o supremo fim, se volta para a vida como morte adiada.

Sem dúvida que Simão é a personagem mais complexa da novela. Se à primeira vista pode parecer o retrato do puro homem de acção, romântico, apaixonado e destemido, sempre pronto a combater os inimigos, a um olhar mais atento revela a sua faceta problemática e o dramatismo da sua posição existencial, que demonstra a incapacidade de resolver os dilemas mais profundos da sua vida – a repulsa de uma sociedade fechada e moralista, presa em estreitos critérios de pundonor e orgulho aristocráticos –, dos quais ele próprio se tornará vítima, já que o seu conceito de honra não lhe permitirá ultrapassar o vexame sofrido, arrastando-o para uma situação angustiante e humanamente insolúvel, de algum modo responsável pelo facto de se encontrar, depois, como que imobilizado perante a impossibilidade de escolher uma das duas mulheres que o amam: não tem forças para sofrer tudo por Teresa nem coragem para abdicar da presença e do amor de Mariana.

³⁶⁰ *Idem, Ibidem*: 587.

Em termos de verosimilhança interna, o desenho desta personagem representa certamente um grande desafio para o realizador que lhe pretenda dar corpo no ecrã, desafio esse que se consubstancia na dificuldade de fazer ver a sua complexidade interior e compreender os seus motivos mais íntimos sem que isso necessariamente signifique acesso directo aos seus pensamentos e monólogos interiores. Tal como acontece com as outras personagens, muito é deixado por dizer, na caracterização de Simão. Se, por um lado, esta é a personagem sobre a qual mais sabemos do ponto de vista do retrato físico (embora, como sublinha Amaro de Oliveira, essa descrição não seja de natureza literária, mas antes corresponda à que é transcrita do livro de assentos da Cadeia da Relação do Porto): «[...] estatura ordinária, cara redonda, olhos castanhos, cabelo e barba preta, vestido com jaqueta de baetão azul, colete de fustão pintado e calça de pano pedrês»³⁶¹, também é nela que mais se fazem sentir as **lacunas** sobre o seu processo evolutivo e o seu universo interior e exterior, cuja frugalidade de indícios externos pede constantemente ao leitor o trabalho da completação e da interpretação. Prova disso é a ambiguidade e complexidade em que tal figura ainda hoje permanece, continuando a suscitar diferentes interpretações e leituras, todas elas defendidas e sustentadas através do texto³⁶². Mas é sempre a acção – ou a ausência dela – que permanece como o ponto mais sólido sobre o qual cimentar a construção da personagem, já que o aspecto que a Camilo mais importa é o da estrutura moral. Será, pois, muito significativa a verificação das soluções encontradas pelos realizadores, as quais revelarão, mais do que em relação a

³⁶¹ Cf. Introdução (Branco, 1983: 15).

³⁶² Como sublinha Aguiar e Silva, «A escolha e a caracterização do herói constituem assim um problema do emissor, mas *também* um problema do receptor, pois é na interacção do texto com o leitor empírico, condicionada por múltiplos factores textuais e extratextuais, que se conforma a imagem do herói». Aguiar e Silva, 2002: 701. O caso da transposição intersemiótica é ainda mais complexo, uma vez que o receptor do texto literário se torna, ele próprio, emissor do texto fílmico, pelo que os referidos factores textuais e extratextuais se manifestam com maior acuidade na opção narrativa da nova obra a que a transposição dá lugar, podendo emergir factores totalmente estranhos à obra de origem, determinantes no estabelecimento de uma nova imagem do herói, a qual não deixará de agir intertextualmente com a original. Nos capítulos seguintes abordaremos mais explicitamente esta questão.

qualquer outra figura da novela, uma tomada de posição e um maior trabalho no preenchimento dos **vazios**, tanto dos implícitos nos dados sobre o carácter de Simão, como dos explícitos, referentes à sua caracterização e movimentação exteriores.

Teresa é descrita fisicamente como sendo muito jovem (15 anos) e bonita, com uma beleza correspondente à dos cânones da época e à estética romântica, de pele muito branca e pálida e aparentando uma certa fragilidade física. É de notar que a beleza de Teresa não é sublinhada pelo narrador, o qual se limita a dizer o seguinte: «Amava Simão uma sua vizinha, menina de quinze anos, rica herdeira, regularmente bonita e bem-nascida». É Mariana quem descreve a tez clara de Teresa e a acha mais bonita do que qualquer outra rapariga: «[...] quem é uma menina muito branca, alva como leite?»³⁶³ e «Não lhe bastava ser fidalga e rica: é, além de tudo, linda como nunca vi outra!»³⁶⁴ – o que tem um impacto dramático muito maior do que a descrição detalhada e objectiva das características físicas de Teresa. Mais uma vez, é da acção de uma personagem, neste caso de Mariana, que vai ao convento e faz o seu próprio juízo acerca de Teresa, que resulta a caracterização de outra personagem, através de uma breve focalização interna.

Quanto ao carácter, depreende-se das atitudes que Teresa toma que tem uma personalidade forte e segura e que revela ser precoce em termos de maturidade emocional. Neste aspecto é o próprio narrador quem sublinha os traços do seu carácter, desde o início: «Não ficara ela incólume da ferida que fizera no coração do vizinho: amou-o também, e com mais seriedade que a usual nos seus anos. [...] O amor dos quinze anos é uma brincadeira; [...] Teresa de Albuquerque devia ser, porventura, uma excepção no seu amor»³⁶⁵. Em momentos difíceis verifica-se que Teresa tudo faz para não dar parte de fracá diante dos outros, principalmente em frente do Pai, por vezes reprimindo o choro até se encontrar sozinha³⁶⁶. No início do capítulo IV, depois de o narrador já ter feito considerações sobre as contradições inerentes à natureza

³⁶³ Castelo Branco, 1983: 313.

³⁶⁴ *Idem, Ibidem*: 323.

³⁶⁵ *Idem, Ibidem*: 65.

³⁶⁶ É o que acontece no capítulo VII, quando o pai a tenta obrigar a casar com Baltasar Coutinho, sob pena de a enviar para um convento, e Teresa afirma preferir o convento (pp. 203-207).

feminina, afirmando não poder garantir como é Teresa, uma vez que ainda não foi posta à prova pelas seduções e enganos dos pretendentes e da vida em sociedade, o leitor é informado acerca do temperamento da protagonista:

«Para fins entendedores, o diálogo do anterior capítulo definiu a filha de Tadeu de Albuquerque. É mulher varonil, tem força de carácter, orgulho fortalecido pelo amor, despego das vulgares apreensões, se são apreensões a renúncia que uma filha faz do seu alvedrio às imprevidentes e caprichosas vontades de seu pai. Diz boa gente que não, e eu abundo sempre no voto da gente boa. Não será aleive atribuir-lhe uma pouca de astúcia, ou hipocrisia, se quiserem; perspicácia seria mais correcto dizer. Teresa adivinha que a lealdade tropeça a cada passo na estrada real da vida, e que os melhores fins se atingem por atalhos onde não cabem a franqueza e a sinceridade. Estes ardis são raros na idade inexperta de Teresa; mas a mulher do romance quase nunca é trivial, e esta, de que rezam os meus apontamentos, era distintíssima. A mim me basta, para crer em sua distinção, a celebridade que ela veio a ganhar à conta da desgraça»³⁶⁷.

Notem-se, neste modo de desenhar a personagem, dois aspectos: por um lado, o narrador dirige-se ao leitor, portanto a caracterização de Teresa faz-se através de um quase-diálogo, processo que não é sentido como uma interrupção radical do ritmo narrativo, ao contrário da descrição “convencional”, que se define precisamente por uma suspensão do fluxo da narrativa; por outro lado, torna a ser sublinhado o valor documental da figura criada pelo romance, já que reflecte a realidade de uma pessoa histórica, sobre a qual foram tomados apontamentos e que granjeou de fama devido aos acontecimentos por ela vividos.

A particularidade que faz de Teresa uma mulher «distintíssima» é a capacidade de acreditar e viver o amor numa dimensão transcendente. Não podemos concluir que o seu objectivo seja unicamente o de um amor “platónico”, uma vez que ela sofre com a separação, mas o que se verifica é que, ao contrário de Simão, considera que a natureza profunda do amor vai para lá do aspecto físico e concreto, para se projectar na eternidade.³⁶⁸ Permanece, por isso, fiel a esta certeza, que

³⁶⁷ Castelo Branco, 1983: 99.

³⁶⁸ Não deixa de ser significativa a identificação que Aníbal Pinto de Castro estabelece entre a personagem fictícia Teresa e a pessoa real Ana Plácido,

nunca é abalada pelos acontecimentos. Na medida em que a sua vivência do drama não oferece sobressaltos de maior nem é objecto de uma análise aprofundada, podemos considerar a composição desta personagem como correspondente à categoria, definida por E. M. Forster e geralmente aceite, da **personagem plana**³⁶⁹, já que não foge ao traço essencial que a caracteriza ao longo de toda a narrativa, configurando-se como um **tipo** literário claramente identificável: o da mulher-anjo romântica.

O facto de Teresa ser desenhada como uma personagem que não surpreende, que não trai a sua própria definição, não significa que não manifeste algum tipo de vida interior (de que o sofrimento é o sinal mais claro, particularmente quando se manifesta como levando a comportamentos diversos, quer amaldiçoando a sua situação, quer aceitando-a até ao fim), mas antes que essa interioridade é constantemente fiel ao padrão que é inicialmente construído. O que mais nos interessa, porém, constatar é o modo como essa vida interior nos é oferecida, isto é, de que processos narrativos se serve o narrador para nos comunicar o seu universo íntimo e assim compôr a personagem na sua totalidade. No caso de Teresa verificamos que tal acontece essencialmente através de duas situações distintas: quando lemos as suas **cartas** (onde o discurso é directo, sem intermediação do narrador) e quando a vemos **reagir** às atitudes do Pai e de Baltasar Coutinho (normalmente também em discurso directo, mas em alguns excertos na forma do discurso indirecto, por vezes comentado pelo narrador). Estes dois tipos de informação são, de algum modo, complementares, porque se só tivéssemos a informação das cartas ficaríamos sem saber se o seu modo de reagir, dentro da firmeza que exprime, teria a modalidade da altivez ou da emotividade exacerbada, se seria mais ou menos submisso ou conflituoso; por outro lado, se apenas a pudéssemos ver na acção directa, ficaria a faltar-nos – ou seria mais difícil de

também esta condenada a sofrer por amor de Camilo, e presa, aliás, perto de Monchique, no momento em que o escritor escreve no cárcere o *Amor de Perdição*. Cf. Castro *in* Castelo Branco, 1984: LXIV.

³⁶⁹ Diz Forster: «As personagens planas [*flat characters*] eram chamadas “humores” [*“humours”*] no século dezassete, e são por vezes chamadas tipos, e outras vezes caricaturas. Na sua forma mais pura, são construídas em torno de uma única ideia ou qualidade; quando há nelas mais do que um factor, temos o início da curva em relação à personagem redonda.» Forster, 1990: 73.

deduzir – a dimensão mais profunda da sua fé e da sua convicção interior, e o seu comportamento poderia surgir aos nossos olhos como uma mera teimosia ou um capricho, levados ao ponto mais extremo. Ainda que definida em traços largos (é o próprio narrador que nota que “largou” a personagem por períodos de tempo longos, e não sabemos como é o seu quotidiano nem nos são dadas indicações sobre aspectos mais específicos da sua fisionomia, nem, por exemplo, do vestuário, da forma de mover-se e de falar, do modo de vida, etc., pelo que os **vazios** são abundantes e evidentes), o perfil de Teresa é bastante claro, seguindo uma trajectória previsível, que começa pela sua apresentação e caracterização e termina com o cumprimento da sua vocação. Não parece, portanto, apresentar dificuldades de maior para a transposição cinematográfica, a não ser na medida em que, sendo uma das personagens principais, ou – se se quiser destacar o protagonismo de Simão, como fazem alguns críticos –, a personagem secundária mais relevante (também chamada **deuteragonista**³⁷⁰), necessita de apresentar uma consistência e densidade mínimas que a tornem credível aos olhos do espectador.

Das restantes personagens, só Mariana merece lugar de destaque e João da Cruz breve menção. Todas as outras (Baltasar Coutinho, Tadeu de Albuquerque, Domingos Botelho, D. Rita, Manuel Botelho e Ritinha, para não citar aquelas cuja aparição é episódica e fugaz) existem em função dos protagonistas e estão longe de ter vida própria, configurando-se como **tipos** no sentido mais limitado e restritivo que o termo possa ter e funcionando como meras personagens acessórias, segundo a corrente definição de **comparsas**. Este escasso número de personagens secundárias novelescas, as quais só pontualmente intervêm na acção, é normalmente verificável também no cinema, que quase sempre manifesta semelhante sintetização. Apenas chamamos a atenção, de passagem, para João da Cruz, porque é exemplo da personagem que, sem deixar de ser plana³⁷¹, revela claramente a mão hábil

³⁷⁰ Cf. Aguiar e Silva, 2002: 699.

³⁷¹ É o próprio Forster quem refere a possibilidade de a personagem plana apresentar a atractividade e o vigor que o talento do escritor lhe pode conferir: «Com a possível excepção de Kipps e da tia em Tono-Bungay, todas as personagens de Wells são tão planas como uma fotografia. Mas as fotografias são agitadas com tal vigor que nos esquecemos que as suas complexidades resi-

de Camilo no retrato popular e castiço, visível no seu comportamento e sobretudo na linguagem, a ponto de fazer sentir a sua dimensão humana, de tal modo é concreto e vibrante o pulsar da vida do ferrador.

Quanto a **Mariana**, a complexidade da sua natureza manifesta-se logo na ambiguidade da sua definição em termos funcionais. Por um lado, parece desempenhar, a par de João da Cruz, o papel de adjuvante do protagonista, auxiliando-o de todos os modos e sendo solícita em facilitar os contactos com Teresa, oferecendo-se para levar cartas e transmitir recados. Por outro lado, à medida que a acção se desenvolve, vai-se tornando cada vez mais óbvio que a sua presença ao lado de Simão não é totalmente gratuita (como diz Amaro de Oliveira, «nem a gratidão é inteiramente gratidão, [...] nem a generosidade é totalmente generosidade, [...] nem a abnegação é verdadeiramente abnegação, [...] nem o amor é fundamente humilde e puro»³⁷²), acabando por funcionar como uma espécie de oponente ou antagonista implícito, na medida em que a sua existência “acessível” surge, como vimos, ao lado da crescente inacessibilidade de Teresa, como a corporização de uma alternativa de felicidade, mais ou menos consciente por parte de Simão³⁷³.

Do ponto de vista do retrato físico, é de notar que as indicações são mais abundantes e insistentes do que as referentes a Teresa, apesar de também aqui ficar ampla margem para a imaginação do leitor. Enquanto que a beleza desta, como vimos, não é particularmente sublinhada pelo narrador, em relação a Mariana são diversos os testemunhos, quer por parte do próprio narrador («vinte e quatro anos, formas

dem na superfície e desapareceriam se as raspássemos ou enrolássemos. Uma personagem de Wells não pode, de facto, ser resumida numa única frase; ele está muito mais ligado à observação, não cria tipos. No entanto, as suas pessoas raramente pulsam de força própria. É a destreza e o poder das mãos do seu criador que as agita e que ilude o leitor dando-lhe uma sensação de profundidade. Romancistas bons mas imperfeitos, como Wells e Dickens, são muito hábeis a transmitir força». Forster, 1990: 76.

³⁷² Castelo Branco, s.d.: 231.

³⁷³ Pelo menos uma vez essa hipótese é certamente consciente em Simão, quando pergunta: «Pensará ela em me desviar de Teresa, para se fazer amar?» (p.281).

bonitas, um rosto belo e triste»³⁷⁴), quer por terceiros, como o padre capelão, que lhe chama «boa moça»³⁷⁵, ou o carcereiro, que, como já vimos, a considera «bem mais bonita que a fidalga». Mas são os atributos do carácter de Mariana que mais são exaltados. E nesse ponto o narrador deixa perceber a sua preferência, já que não se coíbe de elogiar Mariana repetidas vezes, apelidando-a de «nobre rapariga», «carinhosa», «gentil», «doce criatura», «mulher pura»³⁷⁶ e referindo-se-lhe com os termos de «heroísmo», «santidade» e «martírio». O próprio pai a exalta, comparando-a implicitamente a Teresa: «Vales tu mais, rapariga, que quantas fidalgas tem Viseu!» e Simão, por seu turno, vai tornando cada vez mais óbvia a admiração por ela, chamando-lhe o seu «anjo da guarda», dizendo que tem um «nobre coração» e que «afrontará com coragem a maior desgraça que ainda pode sugerir-[lhe] o inferno», o que revela, simultaneamente, total confiança em Mariana e a certeza de que ela nunca o abandonará – como, aliás, se revela ser vontade do protagonista.

Embora a adjectivação, em relação a Mariana, lhe seja sempre extremamente favorável, sublinhando a pureza e desinteresse das suas atitudes, a verdade é que a sua actuação sugere, como referimos, uma esperança oculta de vir a beneficiar directamente dos favores que dispensa a Simão. O próprio narrador chega a trair-se, como quando afirma: «Não inventemos maravilhas de abnegação. Era de mulher o coração de Mariana»³⁷⁷. Todo este parágrafo sintetiza, aliás, como nenhum

³⁷⁴ Castelo Branco, 1983: 131.

³⁷⁵ *Idem, Ibidem*: 307

³⁷⁶ Engenhosamente, tais atributos, surgindo embora através da voz do narrador, fazem-nos por vezes supor que são coincidentes com a opinião de Simão. A título de exemplo, veja-se o seguinte excerto, que dá conta, em discurso indirecto, do pensamento de Simão, mas onde permanece a ambiguidade sobre a adjectivação de Mariana, que tanto pode ter sido acrescentada pelo narrador onisciente, caracterizando a posição deste, como traduzir com rigor as palavras que passam pela cabeça de Simão, ou – o que é o mais provável – coincidir com a opinião de ambos: «Simão achou tão necessário à sua conservação o sacrifício, como ao contentamento da carinhosa Mariana. Passou-lhe na mente, sem sombra de vaidade, a conjectura de que era amado daquela doce criatura. [...] Assim mesmo, bem longe de se afligir, lisonjeavam o os desvelos da gentil moça» (p.277).

³⁷⁷ Castelo Branco, 1983: 563-565.

outro, a verdadeira posição de Mariana, que tem, de facto, «ciúmes de Teresa» e que, por isso, «sonhava com as delícias do desterro», pensando (e note-se a insistência num advérbio que aqui revela claramente a sua ambiguidade): «Ninguém o amará como eu; ninguém lhe adoçará as penas tão *desinteressadamente* como eu o fiz». Já num momento anterior³⁷⁸ tínhamos “ouvido” Mariana referir o facto de nada esperar de volta pela sua dedicação a Simão, depois de inventar maneira de lhe emprestar dinheiro sem que este se apercebesse da origem. Quando João da Cruz lhe elogia o sucesso do estratagema, dizendo-lhe que há-de ser recompensada, Mariana mostra-se ofendida, nega ter agido por interesse, e pensa: «Ainda bem que ele não pode pensar de mim o que o meu pai pensa. Deus sabe que não tenho esperanças nenhuma interesseiras no que fiz». Esta insistência no desinteresse, ao mesmo tempo que tanto Simão como João da Cruz vão colocando a hipótese de ela ter, de facto, uma secreta esperança de ser correspondida³⁷⁹, funciona como uma espécie de reforço irónico da posição dramática da personagem, chamando a atenção do leitor para o seu comportamento, que poderá trazer consigo surpresas. A primeira grande confirmação de que o seu amor por Simão é total e “cego”, capaz de ser levado às últimas consequências, é o facto de quase enoidecer quando Simão é condenado pelo assassinato de Baltasar Coutinho³⁸⁰.

Assim, embora Mariana comece por ser delineada dentro do padrão da amorosa submissa, sacrificada e incapaz de sonhar para si própria alguma compensação, aos poucos torna-se óbvio que a sua função na economia da narrativa é bem diferente, surgindo como a terceira figura de um triângulo amoroso de contornos mais complexos, já que delineia um novo vector que interfere naquele que, até aí, parecia estruturar toda a intriga: não se trata apenas da história de amor entre Simão e Teresa, mas também da história da paixão de Mariana por Simão, que intersecta a primeira e a influencia.

³⁷⁸ Cf. *Idem, Ibidem*: 285-287.

³⁷⁹ Poucas páginas depois é a própria Mariana que, ao conhecer Teresa no convento, a acha bonita, exclamando interiormente: «Se eu fosse amada como ela!». (p.311).

³⁸⁰ Cf. Capítulo XII.

Numa outra perspectiva, porém, a personagem Mariana permanece fiel ao desenho original: ao contrário de Simão, e mais acentuadamente do que em Teresa, a sua vocação é fatalista e trágica. Desde o início se torna óbvio, através das suas próprias **premonições**³⁸¹, que a marcha dos acontecimentos arrastará os dois protagonistas para um fim de sofrimento, ao qual ela está como que indissolúvelmente ligada e sem que lhe seja conferida a possibilidade de optar. Mariana define-se pela relação com Simão. A ela não é dada qualquer hipótese de escolha, porque o seu destino coincide com o do protagonista. Como no coro da tragédia clássica, a sua voz alerta para o fim, mas não está nas suas mãos preveni-lo. Não podendo não amar Simão, não pode evitar que ele morra – esta é a definição paradoxal da personagem, utilizada pelo autor como factor de aceleração e consumação da desgraça que quase desde o início se prevê iminente.

Misto de **personagem plana** e **redonda** (já que não surpreende na determinação funesta de nunca "largar" Simão, mas não deixa de constituir alguma novidade que o seu desejo não platónico venha a ser enunciado com tanta clareza), Mariana é apresentada, nos seus traços mais evidentes, sobretudo através dos diálogos e pelo testemunho de terceiros (o narrador, o pai, Simão e, pontualmente, alguma outra personagem), que sobre ela dão indicações importantes – como, por exemplo, o facto de corar diante de Simão³⁸², o «clarão de inocente alegria» nos olhos, quando sabe que Teresa foi para o convento³⁸³, ou as lágrimas, notadas por Simão, quando este lhe pede para ficar sozinho³⁸⁴. Porém, algumas vezes temos acesso ao seu mundo interior através de pensamentos seus representados em discurso directo (como nas citações que fizemos acima), os quais são os principais responsáveis –

³⁸¹ Cf. pp. 251, 255, 281, 333, 603.

³⁸² Assim que surge pela primeira vez, Mariana cora quando Simão lhe pergunta porque o fita com tanta insistência (p.133) e, mais tarde, quando o pai dela lhe diz que trate de Simão, que está ferido, «como se fosse teu irmão ou marido», «O rosto de Mariana acerejou-se quando aquela última palavra saiu, natural, como todas, da boca de seu pai». (p. 247) Aliás, é o próprio Simão quem, pouco antes, acha estranho que ela desmaie quando vê a ferida dele, uma vez que estava habituada a tratar dos diversos ferimentos que o pai já sofrera.

³⁸³ Castelo Branco, 1983: 257.

³⁸⁴ *Idem, Ibidem*: 263.

juntamente com as intrusões do narrador – pela nossa tomada de consciência acerca da verdadeira profundidade do seu drama.

De facto, exceptuando estas passagens pontuais, breves indícios de monólogo interior, é através da onisciência do narrador³⁸⁵ que tomamos conhecimento da evolução íntima e do sofrimento de Mariana, ao qual o narrador claramente deseja associar o narratário, tecendo considerações sobre o comportamento da filha do ferrador:

«O que tu sofrias, nobre coração de mulher pura! Se o que fazes por esse moço é gratidão ao homem que salvou a vida de teu pai, que rara virtude a tua! Se o amas, se por lhe dar alívio às dores, tu mesma lhe desempeces o caminho por onde te ele há-de fugir para sempre, que nome darei ao teu heroísmo! que anjo te fadou o coração para a santidade desse obscuro martírio!»,³⁸⁶

Muita da densidade desta personagem passa, portanto, pela eficácia do papel do narrador e pelo acesso aos seus pensamentos, processos claramente literários e de difícil transposição cinematográfica. São eles, essencialmente, que permitem ao receptor acompanhar o drama existencial por ela vivido e não apenas assistir, exteriormente, a uma dedicação amorosa incansável. Por isso, constituiu, com certeza, um desafio para os realizadores, a criação da personagem Mariana – pelo menos se acerca dela mantiveram o desejo da complexidade interna e a vontade de escaparem ao *cliché* de um mero terceiro elemento que desse algum “sabor” diferente ao romance frustrado de Teresa e Simão. Sendo, das três, a personagem na qual menos se fazem sentir as **lacunas** – uma vez que, enquanto personagem secundária que é, pouco mais dela importa saber desde o momento em que é claro o seu amor incondicional por Simão e a sua esperança de retribuição –, não deixa de ser significativo que a dimensão mais interessante da sua composição dependa, sobretudo, de processos introspectivos literários. Neste sentido, embora desenhada de modo “humano”, “real”, esta personagem parece-nos ser, ao contrário do que habitualmente se afirma, mais “literária” do que Teresa, cuja posição existencial mais claramente se compreende sem uma dependência tão estrita de específicos métodos de técnica literária narrativa.

³⁸⁵ A alínea seguinte abordará a questão desta onisciência.

³⁸⁶ Castelo Branco, 1983: 301.

Há, pois, que concluir acerca do entrecruzamento entre dois planos estruturais – um, clara e intensamente **narrativo**, que faz com que a acção principal dependa directamente da sucessão temporal, causal e (quase) ininterrupta dos acontecimentos, e outro, de tendência **dramática**, que faz consistir no conflito expresso nas cenas sintéticas, no peso de um destino supra-humano e na força dos diálogos grande parte da significação da obra. Neste sentido, a novela apresenta-se – tal como antes dizíamos a propósito do cinema – como um objecto artístico participante tanto de uma dimensão épica como de uma dimensão dramática, o que contribuiu certamente para a sua transposição fílmica.

A redução das acções secundárias a um plano de muito pequena incidência na economia da obra, o uso verbal com funções de definição espacial e visual (que em grande medida contribuíram para a efectivação do terceiro estrato ingardeniano, determinado pela «função imaginativa») e a concisão do número das personagens, cujo valor como «unidades significativas» (para manter a terminologia de Ingarden) se revela decisivo, colaboraram também numa natural “apetência” desta obra para a sua transcodificação semiótica, em boa parte liberta de muitos dos condicionalismos que um outro tipo de narrativa (mais dependente, por exemplo, de uma complexa inter-relação dos vários níveis narrativos ou de uma intriga mais centrada no aprofundamento do universo interior das personagens) podia implicar.

Estes não são, porém, os únicos atributos a mencionar nesta novela que arriscámos apelidar de “cinematográfica”. Vejamos agora como são tratadas as categorias discursivas do narrador, do autor implícito e da focalização, responsáveis pela instauração de uma particular relação de intimidade entre o universo narrado e o autor real, por um lado, e, por outro, entre esse universo e o leitor da obra.

3 – A História como testemunho da vida

Depois da narração do suicídio de Mariana, as últimas linhas da novela relatam o seguinte:

«O comandante olhou para o sítio donde Mariana se atirara, e viu, enleado no cordame, o avental, e à flor d’água um rolo de papéis, que os marujos recolheram na lancha. Eram, como sabem, a correspondência de Teresa e Simão.

Da família de Simão Botelho vive ainda, em Vila Real de Trás-os-Montes, a senhora D. Rita Emília da Veiga Castelo Branco, a irmã predilecta dele. A última pessoa falecida, há vinte e seis anos, foi Manuel Botelho, pai do autor deste livro»³⁸⁷.

Caso o leitor se tenha esquecido de que aquilo que lê é verídico, tal como era inequivocamente afirmado nas linhas iniciais da novela («Folheando os livros de antigos assentamentos, no cartório das cadeias da Relação do Porto, li, no das entradas dos presos desde 1803 a 1805, a folhas 232, o seguinte: [...]»), é agora lembrado do valor documental e histórico dos acontecimentos a que “assistiu”. O subtítulo da novela afirma que ela consiste nas «Memórias de uma família», e não restam dúvidas de que se trata da família do autor dessas linhas, Camilo Castelo Branco. Aliás, o Prefácio da segunda edição esclarece, com maior rigor, as circunstâncias nas quais o escritor teve acesso a esses dados, cujos contornos gerais conhecia já, através da tia Rita Emília, e cujos pormenores pôde apurar durante o tempo que passou na prisão pedindo informações aos contemporâneos do tio, na sequência do que redigiu o romance, segundo afirma «em quinze dias, os mais atormentados de [sua] vida».

Obviamente que um estudo cuidado acerca da veracidade dos factos narrados leva à conclusão de que muito do que o autor afirma, através do narrador principal da novela, pouco ou nada tem que ver com a realidade. Luís Amaro de Oliveira faz um levantamento sintético dos factos comprovadamente verdadeiros e resume-os a três³⁸⁸: a prisão de Simão Botelho (por ter ferido um criado de José Cardoso Cerqueira), o julgamento de Simão (e a intervenção de Domingos Botelho a seu favor) e a condenação a degredo de Simão (que chegou à Índia em 7 de Novembro de 1807). Quanto às restantes personagens principais (Teresa, Baltasar, João da Cruz, Mariana e Tadeu de Albuquerque), conclui não passarem de criações literárias do escritor (ainda que, por vezes, inspiradas noutras figuras reais). De qualquer forma, o aspecto que pretendemos salientar é o desejo do autor de fazer-nos acreditar naquilo que narra³⁸⁹. Para isso, irá fazer uso de diversos

³⁸⁷ Castelo Branco, 1983: 645.

³⁸⁸ Castelo Branco, s.d.: 16-19.

³⁸⁹ O Estudo Histórico-Literário de Aníbal Pinto de Castro, incluído na versão facsimilada organizada por Maximiano de Carvalho e Silva, que temos

procedimentos de verosimilhança (sentida como uma exigência quase ética), através, essencialmente, do modo como utiliza a figura do **narrador** e como manipula os processos de **focalização**.

Não é por acaso que o *Amor de Perdição* surge como a novela de Camilo mais declaradamente autobiográfica, apesar de todas as inexactidões históricas. De facto, tendo sido escrita quando Camilo se encontrava preso, revela o estado de espírito de quem, reflectindo sobre a própria vida (de cujo carácter atribulado e sofrido ninguém tem dúvidas) mais ou menos conscientemente se penitencia pelos passos dados, procurando construir um universo que de algum modo justifique a sua natureza apaixonada, inquieta, volúvel e até violenta. Afinal de contas, foi devido ao rapto de Ana Plácido que Camilo foi preso, mas já antes disso o escritor tinha tido experiência da prisão, por idênticas razões, quando raptara Patrícia Emília, em 1846. Mesmo aquilo que na novela poderá parecer menos plausível – como a morte dos três protagonistas – encontra eco na sua própria vida, já que a sua primeira mulher (a camponesa Joaquina Pereira) e a filha morreram pouco depois de Camilo as ter abandonado.

Assim, a recorrente **datação** da novela, bem como as diversas **intrusões** do narrador, procurando chamar a atenção dos leitores e convencê-los da dramaticidade e verosimilhança da intriga, manifestam uma dupla intenção: por um lado, através de um estilo que Camilo sabia manejar com perícia, cativar o público, de quem o escritor dependia para sobreviver; por outro, expiar os seus próprios pecados, através de uma indirecta confissão pública que justificasse a aparentemente injustificável loucura dos seus próprios actos. Sem querermos cair no simplismo que reduz a expressão de arte ao produto especular de uma experiência pessoal, não podemos, pois, deixar de constatar que este duplo propósito é subjacente a toda a novela, evidenciando-se através das opções estilísticas e narrativas do autor e

vindo a citar, é, a este propósito, muito esclarecedor. Refere, na página LV, o seu autor, distinguindo a verdade factual da fantasia e do lirismo: «É evidente que este processo de *inventio* não podia deixar de conferir à diegese um carácter muito próprio, marcado pela profundidade lírica, por intenso dramatismo e por uma autenticidade que, apesar de fugir com frequência à estrita verdade factual (cujos pormenores não eram conhecidos e com a qual, aliás, ninguém se importava), nem por isso se apresentava menos convincente aos olhos do destinatário».

constituindo uma dimensão com a qual os três cineastas que a adaptaram ao ecrã tiveram, necessariamente, de confrontar-se.

Apesar de manifestar claramente a sua ligação pessoal aos acontecimentos narrados, como já vimos, o **narrador principal é heterodiegético**, portanto não participa da história narrada, mas, ao marcar inicialmente a sua relação com o universo diegético (foi na prisão que tomou conhecimento da experiência semelhante de Simão Botelho, do qual dirá no final ser seu tio), não usa a terceira pessoa gramatical, antes optando pela primeira pessoa, o que produz imediatamente uma sensação de implicação directa no sucedido e facilita a identificação do leitor com o que é narrado. Depois desta introdução, a narrativa propriamente dita tem início na terceira pessoa gramatical («Domingos José Correia Botelho de Mesquita e Meneses, fidalgo de linhagem e um dos mais antigos solarengos da Vila Real de Trás-os-Montes, era, em 1779, juiz de fora de Cascais [...]»), parecendo que o “eu” das primeiras linhas se retirou claramente do contexto diegético, dando lugar às personagens que o habitam. Porém, pouco depois, o narrador volta a revelar explicitamente a sua presença: «As artes com que o bacharel flautista [Domingos Botelho] vingou insinuar-se na estima de D. Maria I e Pedro III não as sei eu»³⁹⁰. Em nota de rodapé, o narrador acabara também de dar conta de um episódio relacionado com o irmão de Domingos, Marcos Botelho, afirmando tratar-se de uma história que há vinte anos lhe tinha sido contada: «Há vinte anos, que eu ouvi de um coevo do facto a história do assassinio assim contada: [...]»³⁹¹.

Colocando-se como **testemunha indirecta** dos acontecimentos – uma vez que fazem parte da história da sua família e que os ouviu contar da boca de testemunhas directas –, o narrador adoptará constantemente esta atitude de comentador (por exemplo: «Quer-nos parecer que a dádiva é um testemunho, até agora inédito, da demência da Senhora D. Maria I»³⁹²) e seleccionador da informação veiculada («Rita Preciosa deixou saudades em Vila Real [...]. O marido também deixou anedotas que ainda agora se repetem. Duas contarei somente para não enfadar»³⁹³), não se coibindo de dar a sua opinião pessoal sempre que

³⁹⁰ Castelo Branco, 1983: 27.

³⁹¹ *Idem, Ibidem*: 23.

³⁹² *Idem, Ibidem*: 39.

³⁹³ *Idem, Ibidem*: 43.

esta lhe pareça pertinente, sobretudo em termos de eficácia persuasiva junto do público leitor, como por exemplo ao pretender descrever Teresa como uma mulher invulgar para a sua idade e o seu meio: «[...] eu não sei se alguma máxima pode ser-nos guia, a não ser esta: “Em cada mulher, quatro mulheres incompreensíveis, pensando alternadamente como se hão-de desmentir umas às outras”. Isto é o mais seguro; mas não é infalível. Aí está Teresa que parece ser única em si. Dir-se-á que as três da conta, que diz a sentença, não podem coexistir com a quarta, aos quinze anos? Também o penso assim, posto que a fixidez, a constância daquele amor, funda em causa independente do coração [...]»³⁹⁴. Noutras ocasiões as intrusões do narrador almejam diverso fim: o de tornar mais próxima a relação com os leitores.

«Pois eu já lhes fiz saber, leitores, pela boca de mestre João, que o filho do corregeador não tinha dinheiro»³⁹⁵;

Algumas vezes as intrusões são dirigidas especificamente ao público feminino:

«- E Teresa?

Perguntam a tempo, minhas senhoras, e não me hei-de queixar se me arguirem de a ter esquecido e sacrificado a incidentes de menos porte.

Esquecido, não.»³⁹⁶

O narrador chega mesmo a entabular um hipotético diálogo com as leitoras, a propósito do qual acaba por ironizar acerca do gosto romântico do seu tempo, que fazia morrer de vergonha ou paixão os heróis e heroínas. Através deste comentário, verifica-se que Camilo se quer distanciar dessa estética – ainda que não o faça de modo radical, – razão pela qual ao deixar morrer os heróis se preocupa em justificar a causa da morte, ao mesmo tempo que nunca abdica da fundamentação «verídica» da história.

«Poucas horas depois, a esposa do médico...

- Que tinha morrido de paixão e vergonha, talvez! – exclama uma leitora sensível.

- Não, minha senhora: o estudante continuava nesse ano a frequentar a Universidade; e como já tinha vasta instrução em patologia,

³⁹⁴ *Idem, Ibidem*: 81.

³⁹⁵ *Idem, Ibidem*: 267.

³⁹⁶ *Idem, Ibidem*: 415.

poupou-se à morte da vergonha, que é uma morte inventada pelo visconde de A. Garrett no *Fr. Luís de Sousa*, e à morte da paixão, que é outra morte inventada pelos namorados nas cartas despeitosas, e que não pega nos maridos a quem o século dotou de uns longes de filosofia, filosofia grega e romana, porque bem sabem que os filósofos da Antiguidade davam por mimo as mulheres aos seus amigos, quando os seus amigos por favor lhas não tiravam. E esta filosofia hoje então...

Pois o médico não morreu, nem sequer desmedrou ou levou *R* significativo de preocupação do ânimo insensível às amenidades da terapêutica»³⁹⁷.

A propósito do modo como esta «filosofia» se verifica nos seus dias, o narrador acrescenta, em nota de rodapé, um episódio de que tomou conhecimento, e no qual é manifesta esta atitude de falta de amor sincero entre marido e mulher³⁹⁸. Ao ironizar sobre o seu tempo, Camilo fá-lo fornecendo dados concretos que garantam a veracidade do episódio (começa por dizer o dia exacto em que tal aconteceu), afirmando, assim, o seu desejo de tornar sempre evidente a relação da novela que narra com a realidade.

A problemática que envolve a definição de autor implícito e a sua relação quer com o autor empírico quer com o narrador, e à qual nos referimos no Capítulo II, é aqui colocada de modo particularmente merecedor de atenção. De facto, Camilo pretende, acima de tudo, convencer o leitor da verdade e dramaticidade dos acontecimentos, o que o leva a sugerir a coincidência perfeita entre a sua perspectiva dos acontecimentos e aquilo que afirma o narrador principal da história. O leitor não sabe até que ponto é que as opiniões veiculadas pelo narrador correspondem às que a pessoa real que é Camilo Castelo Branco defenderia, se fosse possível perguntar-lhe – nem tal suposição é pertinente, pois que aquilo que de Camilo se projecta no texto é uma construção ficcional, um outro “eu”, como já foi referido, cujos critérios de identificação e de avaliação se distinguem radicalmente daqueles que seriam usados para avaliar a posição da pessoa histórica do escritor, não sujeita às convenções desse universo de ficção. Mas o que, pelo contrário, é evidente, é o desejo do autor de confundir esses

³⁹⁷ *Idem, Ibidem*: 523-525.

³⁹⁸ *Idem, Ibidem*: 523-529.

dois planos, criando a sensação de uma “transparência” que empresta à novela uma força, uma emoção e uma capacidade de persuasão muito maiores do que a distinção clara dessas figuras. Os diversos propósitos que o autor manifesta (desejo de redenção pessoal, justificação social, vontade de comover e convencer, propósito de crítica socio-cultural) são servidos com maior eficácia por esta “colagem” do autor ao conteúdo narrativo, não apenas através dos laços familiares, mas também porque o “ele” do herói se adivinha em muitos aspectos deliberadamente semelhante ao “eu” do narrador, enquanto transmissor dessa «fonte textual» (como diria Chatman) que é o autor implícito.

Perante esta posição existencial, ética e estética, por parte do autor da novela, o estatuto do narrador surge com contornos ambíguos, na medida em que não se trata de uma posição radicalmente heterodiegética (já que se poderá dizer que os acontecimentos descritos tiveram influência na sua vida, pelo que há como que uma extensão implícita da diegese até ao presente do narrador), nem, por outro lado, se pode definir como homodiegética, na medida em que esse narrador, que se assume como familiar do protagonista, não é personagem desta história concreta – até porque não era sequer nascido quando tais eventos tiveram lugar. Assim, embora definindo-se em termos formais como heterodiegético, o narrador acaba por revelar, através das suas intrusões, a autoridade de quem, sentindo-se implicado nos acontecimentos narrados, os apresenta a partir da “proximidade” de uma posição histórica e pessoal.

Por outro lado, sendo inegável a semelhança de situações vividas por Camilo Castelo Branco e pelo seu tio Simão Botelho (pelo menos na medida em que ambos se viram presos e ambos revelaram vidas instáveis e atribuladas do ponto de vista amoroso), uma outra linha de ambiguidade atravessa esta narrativa, no sentido da posição autodiegética, não em termos formais, obviamente, mas enquanto sentido implícito ao longo de toda a intriga.

Quanto a nós, acresce ainda um terceiro factor de complexidade no que diz respeito ao estatuto deste narrador e que tem que ver com um processo irónico que se aproxima do conceito definido por Wayne C. Booth como «*unreliability*». De facto, mais do que uma vez damos conta de que a versão apresentada pelo narrador parece escapar, ainda que só ligeiramente, à lógica e ao rumo internos da intriga, como se

por vezes o narrador se emancipasse em relação à linha directiva traçada pelo autor implícito³⁹⁹.

Este fenómeno é particularmente evidente no caso da personagem de Mariana⁴⁰⁰ e na relação que Simão estabelece com ela. Não temos dúvidas de que o narrador quer a todo o custo mostrar a dedicação, generosidade desinteressada e pureza da filha do ferrador, ao mesmo tempo que se preocupa em insistir na fidelidade de Simão a Teresa, mas é como se a sua insistência exagerada ou despropositada na adjectivação elogiosa revelasse ao leitor que o autor implícito não acredita verdadeiramente na genuinidade total desses sentimentos. Como diz Seymour Chatman, «Concluimos, “lendo alto” por entre as linhas, que os acontecimentos e as personagens [*the existents*] não podiam ser “desse modo”, e então tomamos o narrador como suspeito»⁴⁰¹. Uma citação já referida, mas agora revista por outro prisma, ajuda a ilustrar esta ideia:

«Simão achou tão necessário à sua conservação o sacrifício, como ao contentamento da **carinhosa** Mariana. Passou-lhe na mente, **sem sombra de vaidade**, a conjectura de que era amado daquela **doce criatura**»⁴⁰².

Mais ou menos claramente, o leitor vai tomando consciência de um risco emergente na relação amorosa de Teresa e Simão, pelo que tanto a classificação exclusivamente positiva das atitudes de Mariana, como a expressão que afirma que as suas atenções não causam qualquer «sombra de vaidade» em Simão surgem como suspeitas. Tanto assim é que poucas linhas depois é o próprio narrador quem admite que «os desvelos da gentil moça» «lisonjeavam» Simão, de tal modo que se torna necessário justificar às leitoras a tão humana fraqueza do

³⁹⁹ «Por falta de melhor termo, designei o narrador como *digno de confiança* quando ele fala ou actua de acordo com as normas da obra (que é o mesmo que dizer, com as normas do autor implícito) e *indigno de confiança* quando não o faz». Booth: 1983: 158-159.

⁴⁰⁰ Tal facto corrobora a opinião, que anteriormente defendemos, quanto à dependência profunda do valor e significado da personagem Mariana dos processos literários utilizados para a representar.

⁴⁰¹ Chatman, 1993: 233. Chatman define este conceito com muita clareza: «Na “narração que não é digna de confiança” o relato do narrador está em posição de desigualdade em relação às conjecturas do autor implícito acerca das intenções reais da história. A história mina o discurso».

⁴⁰² Castelo Branco, 1983: 277.

herói. É quase como se narrador e autor implícito travassem uma espécie de batalha surda, que em certos momentos dá a vitória a um e noutros a dá a outro. Ainda com maior clareza vemos iniciar-se o capítulo seguinte, com a hipótese colocada por Simão acerca das verdadeiras intenções de Mariana (é o momento em que Simão receia que ela o tente afastar de Teresa), ideia que o narrador classifica de «torva e afrontosa à singela rapariga». Obviamente que a história mostrará que Mariana não atentará directamente contra a fidelidade de Simão a Teresa, mas ficará, por outro lado, bem evidente que ela saberá sempre insinuar-se e provar-se indispensável, de tal modo que Simão acabe por não prescindir da sua presença. A hipótese não era, portanto, tão afrontosa e torva como o narrador “ironicamente”⁴⁰³ a descrevia; pelo contrário, este “excesso” de adjectivação coloca o leitor de sobreaviso, e ajuda-o a interpretar os sinais das informações posteriores⁴⁰⁴.

É Wayne Booth quem sublinha que o facto de um narrador fazer, pontualmente, uso deste tipo de ironia não significa que seja verdadeiramente «*unreliable*», totalmente indigno da confiança do leitor. Pelo contrário, muitos narradores utilizam, acidentalmente, este procedimento, em maior ou menor grau, sem que a sua posição seja, ao longo da narrativa, gravemente afectada ou determinada por ele⁴⁰⁵. É precisamente o caso do narrador do *Amor de Perdição*, que, embora sendo fun-

⁴⁰³ Usamos este termo na acepção literária em que o próprio Chatman o utiliza, sublinhando que desse processo resulta uma espécie de cumplicidade entre o autor implícito e o leitor implícito: «A narração indigna de confiança constitui, pois, uma forma irónica. [...] O leitor implícito sente uma discrepância entre uma reconstrução razoável da história e o relato dado pelo narrador. Dois conjuntos de normas entram em conflito, e o conjunto encoberto, assim que é reconhecido, ganha. O autor implícito estabeleceu uma comunicação secreta com o leitor implícito.» Chatman, 1993: 233.

⁴⁰⁴ Pouco depois é descrita a cena em que o pai de Mariana, depois de esta descobrir um modo de emprestar dinheiro a Simão sem que ele se aperceba da origem, lhe sugere, no seu estilo popular e franco, que «lá virá tempo em que ele [lhe] dê bois a troco dos bezeros». (p.285)

⁴⁰⁵ São estas as palavras de Booth: «É verdade que a maior parte dos grandes narradores dignos de confiança favorecem em larga medida a ironia acidental, sendo portanto “indignos de confiança” no sentido em que são potencialmente enganadores. Mas esta ironia difícil não é suficiente para tornar um narrador [verdadeiramente] indigno de confiança.» Booth, 1983: 159.

damentalmente digno de confiança, deixa transparecer, em certos momentos, uma posição de maior “ingenuidade” (Henry James chama-lhe «*inconscience*»⁴⁰⁶) do que a do autor implícito, dando voz à versão “politicamente correcta” da narrativa, que é a que, numa primeira leitura (e só aí, porque uma abordagem mais atenta identifica o propósito de sublinhar a dramaticidade de um conflito humano profundo, como vimos⁴⁰⁷), o autor implícito parece querer fornecer. Porém, os factos (sob a forma de reacções, decisões, pensamentos, etc.), acabarão por desmentir essa posição, pondo a nu uma linha de significação, um «conjunto de normas», que não coincide com algumas às quais o narrador obedece.

Sublinhamos este aspecto do tratamento do narrador não apenas porque consideramos ser um ponto de evidente pertinência e riqueza do texto, mas também, e principalmente, porque nos parece importante verificar se esta dimensão irónica da narrativa foi considerada pelos três realizadores – e, no caso afirmativo, como e porquê.

Até aqui temo-nos referido ao narrador principal, mas existem outros **narradores secundários**, homodiegéticos, nos quais o autor implícito delega por vezes a função narrativa. São sobretudo os dois protagonistas (e, pontualmente, outras personagens da diegese), sempre que, através da correspondência que trocam entre si, narram episódios acontecidos e descrevem o evoluir da situação. Esta é, de facto, uma alternativa narrativa a não desprezar, porque possibilita ao leitor “ouvir” directamente da boca de Teresa e de Simão aquilo que pensam e sentem os dois protagonistas, mesmo quando repetem factos de que o leitor já teve conhecimento, através do relato do narrador principal. Por vezes o narrador principal apenas refere a escrita da carta, outras vezes sintetiza o seu conteúdo, mas com frequência transcreve a totalidade do texto, sobretudo se nele surge alguma informação importante, quer sobre os acontecimentos, quer sobre a reacção dos amantes aos

⁴⁰⁶ *Apud* Booth, 1983: 159.

⁴⁰⁷ Esse conflito, como já referimos, está muito mais próximo da experiência de vida do autor empírico, pelo que, embora o autor implícito “permita” ao narrador o desenho de uma situação onde as três personagens principais se comportam sempre com toda a dignidade, não deixa de tornar possível a interpretação que identifica, tanto da parte de Mariana como de Simão uma posição menos ingénua e menos pura do que à primeira vista pode parecer.

mesmos. Uma vez que nas cartas, sobretudo nas de Teresa, se manifestam claramente os sentimentos de amor, angústia, indignação dos protagonistas, elas servem também para comover o leitor, para o fazer conhecer melhor a personalidade dos protagonistas e para fazê-lo participar mais intensamente do seu sofrimento.

A título de exceção surgem outros **narradores** (como por exemplo o comandante do navio em que Simão parte para o desterro, e que lhe conta os últimos momentos da vida de Teresa), por vezes também autores de **cartas**: a Mãe de Simão (que uma vez lhe escreve para a prisão), a irmã Ritinha (que, cinquenta e sete anos depois da prisão de Simão, escreve uma longa carta narrando, a partir da sua experiência pessoal, estes incidentes – o narrador afirma ter tido conhecimento do conteúdo deste texto poucos meses antes de descrever os factos que narra), Domingos Botelho (que envia uma missiva ao corregedor do Porto, a fim de que este providencie a partida da amante de Manuel Botelho) e, finalmente, a carta que dá notícia a Simão e a Mariana da morte de João da Cruz, escrita por um logista em nome de uma tia de Mariana. Três destas cartas não apresentam uma função relevante na economia da narrativa, testemunhando meramente o mais corrente modo de informação no século XIX. A segunda delas, porém (escrita pela tia Rita), cumpre obviamente a função de, mais uma vez, sublinhar a característica de veracidade dos factos, servindo como documento “histórico” que comprova o sucedido e o testemunha passada meia década. Neste sentido, pode dizer-se que o *AP* é uma novela que, além de se reclamar abertamente «romance de família», bebe também algumas influências do romance epistolar, forma narrativa em voga no século XIX, na qual o romancista opera aquela mistificação que, como diz Aguiar e Silva, «procura autenticar, com a chancela da veracidade, a sua narrativa, mas, ao mesmo tempo, endossa ilusoriamente a outrem a responsabilidade da focalização, tentando escamotear a realidade inelutável de que todo o romance tem de constituir uma “obra de má fé”, quer dizer, sujeita a convenções e artifícios.»⁴⁰⁸

Esta profusão de cartas – a que Cesare Segre chama «modos semiliterários de narração»⁴⁰⁹ – cativa, assim, o leitor através da mudança de ponto de vista que elas implicam, mudança essa que deste modo corrobora

⁴⁰⁸ Aguiar e Silva, 1990: 294.

⁴⁰⁹ Segre, 1999: 153.

a perspectiva transmitida pelo narrador e assim a justifica. De tal modo a sua eficácia é evidente que, como veremos adiante, nenhuma das três versões filmicas quis abdicar delas, apesar de a sua inclusão implicar o recurso a processos não estritamente “cinematográficos”.

A variação de **pontos de vista** é outra das características de qualquer novela, e o caso camiliano não é excepção. Embora a **focalização** dominante seja a **externa** – é este o ponto de vista pictórico, que o autor simula –, a narrativa está cheia de alternância de pontos de vista, que lhe conferem vivacidade e alguma riqueza psicológica.

Desde a Introdução até ao fim do III capítulo a perspectiva é consistentemente externa. Mesmo quando são referidas expressões como «Teresa não ouviu [...]» ou «Rita [...] viu a vizinha» ou mesmo «Cuidava o velho [...]», tais afirmações estão subordinadas à informação dada anteriormente pelo narrador quanto ao facto de lhe terem sido contados todos estes factos. Não se trata, nestes casos, de verdadeiras auricularizações ou ocularizações nem de nenhum tipo de focalização interna. O narrador esforça-se por manter a visão externa dos acontecimentos, numa posição de humildade, que procura tornar sempre claro o facto de não ter todos os dados na mão. Assim, por vezes não faz mais do que deduzir ou conjecturar, como por exemplo a propósito da conversa entre Baltasar Coutinho e Teresa, durante a qual ele se declara e ela o recusa, admitindo amar outra pessoa:

«Claro está que Baltasar Coutinho conhecia o segredo de Teresa. Seu tio, naturalmente, lhe comunicara a criancice da prima, talvez antes de destinar-lha esposa»⁴¹⁰.

No entanto, à medida que a tensão dramática cresce, o narrador principal ver-se-á cada vez mais tentado a perscrutar a interioridade das personagens, a fim de melhor transmitir ou mesmo reforçar toda a intensidade dos sentimentos e paixões. Assim, começam a surgir pormenores que põem em causa a versão do narrador quanto ao facto de tudo lhe ter sido contado. É o que se passa pouco depois de ter começado o Capítulo IV, com a reacção de Teresa à ideia prepotente de seu Pai, que a quer obrigar a casar-se com o primo Baltasar:

«Teresa não desfitou os olhos do pai; mas tão abstraída estava, que escassamente lhe ouviu as primeiras palavras, e nada das últimas»⁴¹¹.

⁴¹⁰ Castelo Branco, 1983: 91.

⁴¹¹ *Idem, Ibidem*: 103.

A minúcia com que o narrador descreve a íntima reacção de Teresa, cujo pensamento se evade, aos poucos, daquilo que ouve, uma vez que não tem qualquer propósito de corresponder ao que lhe é pedido, revela uma posição omnisciente por parte do narrador, ainda que manejada com alguma discrição. Branigan sublinha que a focalização zero genettiana (o chamado «*regard de Dieu*») corresponde, no fundo, a uma multifocalização, na medida em que a omnisciência do narrador pode “saltar” do ponto de vista deste para a perspectiva interna de uma personagem, além de poder optar pela posição externa na narração de uma situação ou na descrição de uma personagem. É aquilo a que assistimos nesta passagem do ponto de vista externo para a focalização omnisciente e, pontualmente, interna, que assume por vezes claros contornos como, por exemplo, pouco depois, quando é narrada a reacção de Simão a estes acontecimentos, relatados numa carta que Teresa lhe dirige:

«Ir dali a Castro Daire e apunhalar o primo de Teresa na sua própria casa, foi o primeiro conselho que lhe segredou a fúria do ódio. [...] Contemplou os seus livros com tanto afecto, como se em cada um estivesse uma página da história do seu coração. Nenhuma daquelas páginas tinha ele lido, sem que a imagem de Teresa lhe aparecesse a fortalecê-lo para vencer os tédios da continuada aplicação, e os ímpetus dum natural inquieto e ansioso de comoções desusadas»⁴¹².

De tal modo esta interiorização é útil à narrativa, que o narrador acaba por dar a palavra à personagem focalizadora, neste caso a Simão, através da alternância entre a perspectiva omnisciente e a interna:

«E há-de tudo acabar assim? – pensava ele, com a face entre as mãos, encostado à sua banca de estudo. – Ainda há pouco eu era tão feliz!... Feliz! – repetiu ele, erguendo-se de golpe – quem pode ser feliz com a desonra duma ameaça impune!... Mas eu perco-a! Nunca mais hei-de vê-la!... Fugirei como um assassino, e meu pai será o meu primeiro inimigo, e ela mesmo há-de horrorizar-se da minha vingança... A ameaça só ela a ouviu; e, se eu tivesse sido aviltado no conceito de Teresa, pelos insultos do miserável, talvez que ela os não repetisse...»⁴¹³.

⁴¹² *Idem, Ibidem*: 109-111.

⁴¹³ *Idem, Ibidem*: 111.

Seguem-se mais algumas informações sobre a passagem progressiva do sentimento de fúria incontida do protagonista para uma disposição mais calma⁴¹⁴, até ao final do capítulo, que termina com a ida de Simão Botelho a casa de Teresa, no dia do seu aniversário:

«Simão Botelho, com o ouvido colado à fechadura, ouvia apenas o som das flautas e as pancadas do coração sobressaltado»⁴¹⁵.

Através de um ligeiríssimo recuo temporal, a personagem que é focalizada muda: da perspectiva de Simão, no capítulo IV, passa-se à de Teresa, no início do capítulo seguinte. Este inicia-se, de facto, com os momentos anteriores à chegada de Simão a casa de Teresa, na qual decorre o baile. Depois da descrição do ambiente, dominado pela pressão familiar que se exerce sobre Teresa, a fim de convencê-la a aceitar o primo, o leitor é levado a tomar o partido de Teresa, primeiramente através de uma focagem «sobre» a personagem (ou, como diria Chatman, através do ponto de vista chamado «*interest-focus*»⁴¹⁶), a qual consiste numa perspectiva externa e, em seguida, através de nova passagem para a focalização omnisciente, em que é dada a corrente de pensamento da personagem, narrada na terceira pessoa. Vejamos dois excertos exemplificativos da primeira e da segunda situações⁴¹⁷:

«Mas, de agitada que estava, Teresa não compartia do gozo dos seus hóspedes. Desde que soaram as dez horas daquela noite, a rainha da festa parecia tão alienada das finezas com que senhoras e homens à competência a lisonjeavam, que Baltasar Coutinho deu tento do desassossego de sua prima, [...]»

«Teresa ouviu, a distância, o estrépito dum cavalo, quando passou ao patamar da escada. Baltasar também o ouviu, e notou que sua prima, receosa de ser vista e conhecida pela alvura do vestido, levava

⁴¹⁴ Cf. pp. 111-113: «Simão Botelho releu a carta duas vezes, e à terceira leitura achou menos afrontosas as bravatas do fidalgo cioso. [...] Quando o arreiro bateu à porta, Simão Botelho já não pensava em matar o homem de Castro Daire».

⁴¹⁵ *Idem, Ibidem*: 121.

⁴¹⁶ Seymour Chatman cria esta designação, de que já falámos, para caracterizar o ponto de vista que consiste no relevo dado a uma determinada personagem, com a qual o leitor/espectador se identifica, ainda que possa não saber o que ela pensa.

⁴¹⁷ Castelo Branco, 1983: 121-123.

uma capa ou xale que a envolvia toda. O de Castro Daire fez pé atrás para não ser visto. Teresa, porém, num relance de olhar temeroso, ainda vira um vulto retirar-se. Teve medo, e retrocedeu a largar a capa, e entrou na sala, ofegante de cansaço e pálida de medo».

Trata-se de uma focalização variável, que alterna entre a visão de Teresa e a de Baltasar.

Subitamente, porém, depois da narrativa do rápido encontro dos dois rivais (que não revelam directamente as respectivas identidades) à porta de Teresa, o narrador muda de assunto, passando a concentrar-se na figura de Mariana, filha do ferrador em casa de quem Simão procurara guarida. A segunda metade deste capítulo é totalmente preenchida pelo diálogo entre essas três personagens, que produzem pequenas narrações de diversos acontecimentos – entre eles o dos factos que em tempos tinham levado João da Cruz à prisão, da qual se acabou por livrar devido à boa vontade do pai de Simão –, não havendo sinais da presença do narrador principal, que novamente se “oculta” numa focalização discretamente externa ou opta por um ponto de vista que pode considerar-se omnisciente, na medida em que veicula, na terceira pessoa, a visão de uma personagem concreta, embora não desenvolva os procedimentos normais que estão à disposição da atitude tipicamente omnisciente (frequentemente revelada através da manipulação exaustiva da componente temporal e da perscrutação minuciosa do universo interior da personagem):

«Simão espantou-se da publicidade do seu segredo, e ia colher pormenores do que ele julgava mistério entre duas famílias, quando o mestre ferrador João da Cruz entrou no sobrado, onde o precedente diálogo se passara. A moça, como ouvisse os passos do pai, saíra levemente por outra porta»⁴¹⁸.

A perspectiva omnisciente é usada por Camilo sempre com esta discrição e comedimento (que muitas vezes nos deixam na dúvida sobre tratar-se de verdadeira omnisciência ou de uma perspectiva interna), já que o carácter documental e verídico que ele pretende dar à novela não se coaduna pacificamente com a omnisciência. Assim, como sublinha Maria Lúcia Lepecki, «em Camilo é rara a presença do ponto de vista exclusivamente omnisciente»⁴¹⁹, e muitas vezes essa

⁴¹⁸ *Idem, Ibidem*: 135.

⁴¹⁹ Lepecki, 1967: 40.

omnisciência é mesmo satirizada, como se se tratasse de um procedimento menos digno do ponto de vista de uma estética e mesmo de uma ética literárias. No entanto, a potencialidade dramática da perspectiva omnisciente não passava despercebida a Camilo, que acabava por ver-se “obrigado” a fazer dela uso, não como ponto de vista estruturante da obra, mas como processo a que recorria, com maior ou menor frequência, consoante a intensidade e dramaticidade do momento.

Depois de analisar comparativamente diversas obras de Camilo Castelo Branco quanto ao aspecto da focalização, Aníbal Pinto de Castro defende precisamente esta ideia, como se pode constatar no trecho que se segue:

«Quanto deixo dito parece suficiente para demonstrar como, recusando embora à partida, e explicitamente, a posição de narrador omnisciente, Camilo não desdenhou as possibilidades que ela lhe permitia e soube até servir-se delas para dar largas à sua poderosa *vis satírica*.

É que o processo permitia-lhe entrar muito mais profundamente na alma das personagens e fazê-las viver mais intensamente pela revelação dos seus conflitos interiores»⁴²⁰.

Até ao final do livro verifica-se de um modo quase totalmente consistente este procedimento. Logo no capítulo seguinte ao citado, por exemplo, em que se descreve a emboscada à porta do quintal de Tadeu de Albuquerque, durante a qual Baltasar e os seus homens procuram apanhar Simão, o narrador começa por tornar claro que pretende assumir a perspectiva de mero **espectador** (não é por acaso que usamos este termo) dos acontecimentos. Uma vez que estes factos se desenrolam durante a noite, a narração é feita com o propósito “objectivo” de só identificar o que é identificável no escuro e de descrever pessoas e coisas com a incerteza que a escuridão provoca. Assim, o narrador recorre a processos de auricularização nos momentos em que a visão poucos dados pode fornecer:

«Às dez horas e meia da noite daquele dia, três vultos convergiram para o local, raro frequentado, em que se abria a porta do quintal de Tadeu de Albuquerque. Ali se detiveram alguns minutos discutindo e gesticulando. Dos três vultos havia um, cujas palavras eram

⁴²⁰ Castro, 1995: 53.

ouvidas em silêncio e sem réplica pelos outros. Dizia ele a um dos outros: [...]»⁴²¹. E, mais adiante: «Apenas Baltasar, cosido com o muro, desaparecera, um vulto assomou do outro lado a passo rápido».

Este tipo de narração, que aceita os limites da visão e utiliza os da audição a fim de fornecer dados ao leitor, claramente se aproxima de uma **cena cinematográfica** filmada com a falta de luz que indicia um momento nocturno onde as pessoas são meros vultos que se deslocam. Não há dúvida de que o narrador nos quer colocar no ponto de vista desse espectador que assiste “de fora” e, neste caso, com dificuldade, aos acontecimentos, ao mesmo tempo que cria, deste modo, uma atmosfera de tensão e *suspense* – tão ao gosto do cinema –, que contribui para o aumento do interesse pelo evoluir da situação.

Apesar de a focalização ser, neste caso, claramente assumida como externa (tão externa como a do espectador exterior aos acontecimentos), volta a suceder aquilo que acima explicámos: num ou noutro momento, uma breve perscrutação do interior da personagem parece tornar-se irresistível («Fitou-os de passagem, e suspeitou; não os conheceu, mas eles disseram entre si, depois que ele desaparecera: [...]»⁴²²), embora sendo fornecida com o pudor que por vezes torna quase ambígua a modalidade. De facto, certos dados que à primeira vista parecem revelar uma focalização omnisciente, podem considerar-se dedutíveis através da evolução dos acontecimentos e da reacção das personagens, mantendo-se, portanto, ao nível de uma eventual focalização externa. Damos um exemplo: «O morgado duvidou, e quis esclarecer-se; mas o ferrador ouvira as palavras do criado, e disse ao cunhado: – Vem comigo, que eles conhecem-me». Que o ferrador tenha ouvido as palavras do criado pode deduzir-se da sugestão que faz ao cunhado, portanto não é claro que se trate de uma posição omnisciente por parte do narrador.

Há, porém, um caso em que o argumento do testemunho ouvido, dado mais ou menos explicitamente pelo autor, não colhe grande adesão por parte do leitor atento. Se não é impossível que Camilo tivesse sido posto ao corrente (pela família e amigos), com bastante rigor e pormenor, dos acontecimentos e evoluções sentimentais de Teresa e Simão, muito menos plausível é acreditar que o mesmo se tivesse pas-

⁴²¹ Castelo Branco, 1983: 153.

⁴²² *Idem, Ibidem*: 155.

sado em relação a Mariana, sobretudo se tivermos em conta que tanto ela como o pai não ficaram vivos para contar a história, e que não seria a família de Simão a dispensar informações sobre a ligação do ferrador e da filha aos eventos conhecidos.

Por esta razão, o narrador toma cuidados redobrados quando o pensamento de Simão incide sobre Mariana. Vejamos um exemplo, ocorrido quando Simão se encontra em casa de João da Cruz, preocupado por se dar conta de que não tem dinheiro:

«**A meu ver, deviam atribulá-lo** estes pensamentos:

Como pagaria a hospitalidade de João da Cruz?

Com que agradeceria os desvelos de Mariana?

Se Teresa fugisse, com que recursos proveria à subsistência de ambos!»⁴²³.

Colocando o pensamento de Simão no plano da suposição, o narrador escapa habilmente ao uso da onisciência que Camilo considerava abusivo. Todas as vezes, porém, que o leitor tem acesso ao universo interior de Mariana está perante uma focalização onisciente (quando não interna), se bem que usada sempre com contenção e até algum disfarce. De notar, porém, que esses trechos visam, sobretudo, a narração de acções em grande parte identificáveis exteriormente – poderíamos dizer, *filmáveis* – e, quando incidem sobre os sentimentos e desejos, são geralmente curtos e incisivos. Como conclusão deste ponto acrescentamos apenas mais o seguinte exemplo ilustrativo do que acabamos de dizer:

«E Mariana entrara pé ante pé na sala, e, **ouvindo-lhe** a respiração alta, aventurou-se a entrar na alcova. Lançou-lhe um lenço de cassa sobre o rosto, em roda do qual zumbia um enxame de moscas. **Viu** a carteira sobre uma banquetta que adornava o quarto, pegou nela, e saiu pé ante pé. Abriu a carteira, **viu** papéis, que não soube ler, e num dos repartimentos duas moedas de seis vinténs. Foi restituir a carteira ao seu lugar, e tomou dum cabide as calças, colete e jaqueta à espanhola, do hóspede. Examinou os bolsos e não encontrou um ceutil. Retirou-se para um canto escuro do sobrado, e meditou. Esteve meia hora assim, e **meditava angustiada** a nobre rapariga. Depois ergueu-se de golpe, e conversou longo tempo com o pai»⁴²⁴.

⁴²³ *Idem, Ibidem*: 267.

⁴²⁴ *Idem, Ibidem*: 269-271.

Ficando claro o modo como os processos de focalização são utilizados nesta novela, saltando sucessivamente da perspectiva externa, que é dominante, para pontuais situações de perspectiva onisciente e ainda mais raras situações de focalização interna (quase só verificáveis através das cartas), resta-nos a comparação com os filmes a fim de verificar se a tendência se mantém idêntica e como é que é efectuada pela câmara, pela montagem ou por outros processos cinematográficos.

Não podemos, todavia, deixar de sublinhar mais uma vez que a insistência nesta perspectiva externa (a que Stanzel chama «*authorial narration*») remete o leitor para uma posição semelhante à do espectador de cinema, testemunha de uma realidade que lhe é dada “ver” e que assim, não o esqueçamos, pode ser entendida como real, verídica. A “história” (no sentido de *diegese*) é, aqui, claramente História de uma época e de uma vida, e espelho (côncavo ou convexo, porque sempre sujeito ao processo metamorfoseante da ficção) de uma outra experiência pessoal, diante da qual o leitor é colocado e convidado a tomar posição – porque não é possível assistir fora de (um) determinado(s) ponto de vista. Este “estar diante de” não é, pois, passivo, já que a constante variação de ponto de vista estimula o interesse do receptor e obriga-o a um trabalho de interpretação e de mudança de posição que faz sentir a narrativa como vivaz e dinâmica – características inerentes também à técnica cinematográfica, enquanto “olho” que constantemente se move, arrastando consigo o espectador.

Como diz Eduardo Lourenço, «Camilo foi um escritor de *histórias*, no sentido preciso de acontecimentos humanos dignos de ser narrados pela sua singularidade, dignos de espantar e sobretudo de comover e fazer rir, sempre intencionalmente *exemplares* [...]. Mas foi igualmente um escritor do tempo da História – da grande [...]. A “estátua de comendador” do século do romance, a História, [...] é para Camilo um pretexto de fábulas, uma mina de *faits-divers* que nenhuma ficção pode igualar. Uma ficção à espera que alguém passe para a ficcionar, quer dizer, para a tornar *credível*, quer dizer, sensível à verdade do coração, à essência do homem, e não *mestra da vida*, no sentido clássico, mais ético do que epistemológico»⁴²⁵. No caso do *Amor de Perdição*, essa História feita de histórias foi, até certo ponto, a narrativa da própria

⁴²⁵ Lourenço, «O Tempo de Camilo ou a Ficção no País das Lágrimas» in Santos, 1995: 9.

vida, (re)mirada e (re)contada num desespero de salvação⁴²⁶, feita do seu sangue e das suas lágrimas. Por isso, «em muitos dos seus livros percebe-se que, neles, o assunto pertence mais ao génio da vida que ao talento da arte»⁴²⁷.

4 – O tempo como condição e desejo

Que valor tinha, pois, o tempo ficcionado por Camilo e qual a posição do escritor perante o “material” simultaneamente mais dominável (literariamente) e mais dominador (existencialmente)?

Começemos pelo ponto da situação em termos teóricos e metodológicos. Se no capítulo anterior tivemos a oportunidade de abordar a importância do tratamento do tempo como dimensão fundamental da narrativa, quer na sua expressão literária, quer fílmica, no presente capítulo começámos por enunciar os aspectos concretos da estrutura diegética da obra literária em questão no que diz respeito ao modo como a acção – estrutura na qual se configura o aspecto cronológico da narrativa – e as personagens são apresentadas e representadas, e passámos, na última alínea, para a consideração das categorias discursivas do narrador e da focalização, através das quais se torna evidente a relevância do factor temporal na obra camiliana, na sua dimensão histórica e existencial.

Passamos agora ao cruzamento dos dois estratos, diegético e discursivo, a fim de analisarmos as relações que entre um e outro o tratamento da temporalidade manifesta na obra de que tratamos. Lidaremos agora, essencialmente, com o estrato ingardeniano que diz precisamente respeito ao espaço e ao tempo literários, e que considera também essa propriedade essencial das «objectividades apresentadas» que são os *pontos de indeterminação*⁴²⁸. Utilizaremos os conceitos e ter-

⁴²⁶ Eduardo Lourenço (*Idem, Ibidem*: 12) diz também: «Nele a osmose com a ficção é indiscernivelmente fuga da realidade e sua expressão sublimada».

⁴²⁷ Bessa-Luís, 1994: 21.

⁴²⁸ Ingarden (1979: 269) diz que «esta propriedade ressalta com particular nitidez quando as objectividades apresentadas pertencem, pelo seu conteúdo, ao tipo de objectos reais [como é o caso da obra de que nos ocupamos] e resulta do facto de estas objectividades serem projectadas por uma quantidade

mos genettianos que, na análise destas relações, se têm sempre revelado úteis e fecundos, e que subdividem o estudo do tempo em três grandes áreas: a **ordem** (onde se manifestam os fenómenos das anacronias, tanto analepses como prolepses, encaradas segundo critérios como a distância ou alcance e a amplitude), a **duração** (que, através das isocronias ou anisocronias, determina o movimento narrativo e, por consequência, a velocidade da narração, através do uso das pausas, cenas, sumários ou elipses) e a **frequência** (que resulta de processos narrativos do tipo singulativo, repetitivo ou iterativo).

Mantendo o critério que temos vindo a adoptar ao longo da abordagem da obra literária *Amor de Perdição*, procuraremos não tanto (re)fazer o levantamento exaustivo destes aspectos evidenciar aquelas características que revelam uma maior pertinência enquanto demonstradoras da suma narratividade da novela, da sua familiaridade com processos que entendemos poder chamar “cinematográficos” ou de uma peculiaridade narrativa que tenha constituído desafio significativo para os cineastas que decidiram adaptar ao ecrã a obra camiliana.

No que diz respeito à ordem narrativa, é de sublinhar o facto, demonstrado, entre outros, por Aníbal Pinto de Castro e Jacinto do Prado Coelho, de que a narração da acção principal do *Amor de Perdição* segue a organização cronológica “normal”, isto é, não recorre ao uso de anacronias, optando por desenvolver a sucessividade temporal a partir da data inicial dos acontecimentos até à sua conclusão. Embora seja no ano de 1802 que Simão se apaixona por Teresa, pouco depois vai para Coimbra, e é só após o seu regresso a Viseu, já em 1803, que se desencadeiam os eventos que rapidamente irão dar lugar ao clímax, com o assassinato de Baltasar ainda nesse ano, e com o desenlace posterior, que se arrastará até à morte das três personagens principais, em 1807. Trata-se, portanto, como já referimos, de um período de quase quatro anos (de Junho de 1803 a Março de 1807), durante o qual a acção se desenrola em aceleração progressiva até ao momento em que a consumação da tragédia tem início, logo após a notícia do degredo, com a morte de Teresa, a partida de Simão e depois as mortes deste e de Mariana.

finita de unidades de significação de grau variável», ao contrário dos objectos reais, que são «*totais e univocamente determinados*».

Amaro de Oliveira nota que enquanto que as primeiras dezasseis páginas do livro, referentes à família de Simão Botelho (que constituem a acção secundária) narram mais de quatro décadas – o que aponta para uma acentuada velocidade narrativa, constituída por elipses de grande amplitude –, os três anos da intriga propriamente dita, de carácter passional, ocupam cerca de duzentas páginas. No primeiro caso a ordem não é cronológica, mas os acontecimentos são mais referidos do que narrados, uma vez que não valem por si, mas apenas por referência à narrativa principal. Contar alguns episódios da vida do pai e do avô de Simão tem o objectivo de tornar evidente para o leitor a herança cultural e genética do herói, descendente de uma família onde os códigos morais não passam de regras abstractas e hipócritas e onde o temperamento dominante é impulsivo, apaixonado e violento.

Maria José Martins de Almeida, na interessante tese que realizou sobre a temporalidade no *Amor de Perdição*, salienta que enquanto que o Capítulo I se caracteriza por uma circulação temporal, em torno do acontecimento do casamento de Domingos Botelho com D. Rita Preciosa, em todos os restantes capítulos predomina o curso normal do tempo, embora até ao Capítulo X ele se manifeste de um modo anti-linear, devido às interrupções causadas pelas intervenções do narrador e por algumas analepses e retrospectões⁴²⁹. Concordamos com esta análise do fluxo temporal, mas parece-nos que é importante observar de perto esses aparentes desencontros entre a ordem diegética e a ordem narrativa da acção principal, uma vez que tal observação atenta nos permitirá verificar que tais recuos temporais não só se caracterizam por uma muito pequena amplitude, como têm quase sempre a função de recuperar uma personagem que o narrador se vira obrigado a “largar” durante algum tempo. É o que acontece nos capítulos III e IV, citados por Maria José de Almeida, em que o narrador faz um ligeiro recuo para explicar melhor como é o carácter de Teresa, ou no capítulo V, cujo início se dá momentos antes da finalização do acontecimento anterior, a fim de mudar de perspectiva (passando da descrição da chegada de Simão a casa de Teresa, à noite, para a narração da festa dentro de casa, onde Teresa, inquieta, procura vigiar a chegada de Simão sem que o pai e Baltasar Coutinho se apercebam). Em qualquer dos casos a ordem cronológica não é afectada – como, aliás,

⁴²⁹ Cf. Almeida, 1989: 27-32.

acontece também com as “aparentes” prolepses⁴³⁰ –, o que nos permite afirmar que não se trata de verdadeiras anacronias, mas sim de um processo narrativo que muito se assemelha à «*parallel montage*», tão usada pelos cineastas, cujo objectivo é o de narrar duas acções (independentes ou não, mas que em algum ponto se ligam), de modo a mostrar a simultaneidade de certos acontecimentos através de diversas focalizações.

Caso diferente, e excepcional, é o do capítulo XII, em que o narrador salta para o presente da narração, a fim de apresentar o conteúdo de uma carta que recebera há meses, da parte da sua tia Rita, (irmã de Simão), escrita cinquenta e sete anos depois de terem acontecido os eventos narrados. Nessa carta, a autora relembra os factos dolorosos relacionados com a prisão de Simão e com as repercussões que tal drama tivera na família Botelho – nomeadamente na mãe de Simão, que cai doente, por o marido não a deixar visitar Simão –, e explica que foi a intervenção de um tio-avô, António da Veiga, que convenceu Domingos Botelho a salvar da forca o próprio filho. Como afirma Maria José de Almeida, trata-se de uma antecipação retrospectiva, que tem a clara finalidade de reforçar a dimensão verídica e factual da história, de modo a conceder à narrativa maior capacidade dramática e emotiva. O conteúdo da carta repete alguns dos factos que o leitor já conhece, mas apresentando-os numa perspectiva que é nova, e acrescenta algumas informações, como a da intervenção do tio-avô e o facto de o pai de Simão desviar as cartas que a mulher escrevia ao filho. Neste sentido se pode dizer que só esta carta instaura, na narrativa principal, um momento de **frequência** repetitiva⁴³¹. O narrador

⁴³⁰ Diz Maria José de Almeida, pp.51-52: «No que toca ao *Amor de Perdição* não se poderá afirmar, face aos casos que apresentamos, que se tratem de verdadeiras prolepses. [...] É apenas uma chamada de atenção do narratário para um momento ulterior do discurso e dir-se-ia que estamos antes perante um fenómeno meramente sintáctico-discursivo, uma *catáfora*, e não narrativo, como seria o caso de uma prolepse.»

⁴³¹ Maria José de Almeida nota que no Capítulo I, aquando da narração secundária dos episódios da família de Simão, se verifica alguma repetição, que sublinha os acontecimentos fundamentais e originantes de tudo o que se vai seguir (como o casamento de Domingos Botelho com D. Rita Preciosa), numa «*multiplication des débuts*» característica da tradição narrativa mais antiga. Cf. Almeida, 1989: 27-30.

interrompe a transcrição da carta no momento em que o relato chega ao presente da narração: «Suspendemos aqui o extracto da carta, para não anteciparmos a narrativa de sucessos, que importa, em respeito à arte, atar no fio cortado»⁴³². Na realidade, a carta não faz avançar a narrativa em termos de conteúdo diegético, isto é, não narra verdadeiros acontecimentos, «sucessos» – como o autor lhe chama. A sua função não é a de antecipar eventos decisivos, porque tal seria falta de «respeito à arte», mas tão-só, devido ao privilégio de uma perspectiva diferente, dar alguns dados sobre os bastidores dos acontecimentos já conhecidos.

A preocupação do autor é sempre, portanto, a de respeitar o natural fluir do tempo, na medida em que, como sublinhámos no Capítulo I deste trabalho, tal identificação como que reproduz especularmente a experiência humana do fluxo temporal, tornando mais fácil e imediata a percepção, por parte do leitor, de um acontecer “real” e concreto. Torna-se, aqui, inevitável relembrar Tarkovsky, quando sublinha a capacidade do cinema de fixar o tempo através das suas manifestações factuais. Seria, certamente, muito revelador colocar a posição estético-estilística de Camilo perante a definição de Tarkovsky – certamente seria possível constatar, da parte do escritor, uma visão do «tempo em forma de facto» semelhante à do cineasta, na medida em que a matéria representada coincide com uma experiência e não com uma mera posição intelectual, ou com a defesa de uma filosofia teórica e/ou abstracta.

As frequentes indicações temporais, a par da importância dada aos acontecimentos como motor da acção, exprimem a intuição de Camilo sobre a narrativa como “encarnação” da dimensão concreta da realidade, e do romance (ou novela) como a experiência de um mundo (que é como quem diz, de um “eu”) em acção e transformação. O seu desejo de verosimilhança não deve ser encarado como mera vontade de sucesso “comercial”, mas também como consciência de que “a arte imita a vida” – e as vicissitudes destes seus heróis conhecia-as bem o escritor. Datar era, pois, para ele persuadir, sim, mas enquanto forma de concretizar, de explicitar a correspondência do acto narrativo com a realidade e, portanto, com a experiência.

⁴³² Castelo Branco, 1983: 401.

Os principais acontecimentos da diegese são, portanto, datados: o nascimento de Simão, o seu enamoramento, a prisão, a partida para o degredo e a morte. Nas primeiras páginas, a referência à história da família também é referenciada com algumas datas soltas, sem grande preocupação de estabelecer sequências cronológicas, mas antes sublinhando alguns momentos importantes e dando espaço a grandes elipses temporais. Inicia-se então o corpo essencial da narrativa, sempre marcado por referências temporais (a primeira carta de Teresa, o dia em que o Pai lhe diz que vai para o convento, a festa de anos, a emboscada, a ida de Simão para casa de João da Cruz). O momento que antecede o clímax, com a espera de Simão na escadaria do convento, é narrado através da repetição angustiante da passagem das horas («Era uma hora»; «ouvei...as quatro horas»; «às quatro horas e um quarto»; «às quatro horas e meia»; «momentos depois»). Aqui as referências temporais têm, obviamente, uma função que ultrapassa a da verosimilhança para se tornar o processo narrativo que produz *suspense*, agarrando o leitor à narração, através da sugestão da desgraça iminente. Seguem-se alguns desenvolvimentos, novamente datados (a prisão de Simão e o dia da morte de João da Cruz) e é reproduzida a carta da tia Rita, cujo início refere que «Já lá vão cinquenta e sete anos».

Nos três capítulos finais, palco da consumação da tragédia, as referências temporais tornam-se obsessivas. Assim, no capítulo XIX é repetido várias vezes o número de meses que Simão passa na cadeia, bem como o número de anos que Teresa lhe pede para esperar, a par da idade do herói («Ao cabo de dezanove meses de cárcere»; «Seis meses de sobressaltos»; «o coração aos dezoito anos»; «dez anos de ferros»; «dez anos de cadeia»; «dez anos!»; «dez anos de prisão»; «a liberdade cativa dez anos!»; «a tortura dos meus vinte meses»; «muitos dias»; «dezoito anos»; «decorreram seis meses ainda»; «Duas Primaveras vira Simão [...] a terceira já enflorava as hortas»; «Era em Março de 1807»; «No dia 10 deste mês»), de modo a deixar patente a dramaticidade e o peso de um tempo cuja duração é objectivamente mais ou menos longa, mas cujo valor subjectivo se torna impossível de suportar.

No capítulo XX, que narra a partida de Simão para o degredo e a morte de Teresa, o mesmo processo é mantido, tornando-se totalmente dominante na Conclusão (doença e morte de Simão e suicídio de

Mariana), onde as referências temporais passam dos anos e meses para os dias e as horas, até à morte do protagonista, num intensificar-se da angústia, porque o tempo que passa se dirige a um fim e não a uma eternidade.

É, de facto, fundamental notar a relação desta(s) temporalidades com as respectivas personagens, sobretudo no que diz respeito a Simão, Teresa e Mariana, porque, como diz Pouillon, «Os personagens são vistos no tempo, mas este é mais do que o lugar dos mesmos: descrever esse tempo é revelar os personagens»⁴³³.

Para isso, não podemos, no entanto, deixar de sublinhar a importância de uma parte significativa da novela em que a temporalidade surge tratada de modo diverso mas complementar: a **correspondência** trocada entre Simão e Teresa. Como já referimos anteriormente, as cartas servem para fazer variar o ponto de vista da narrativa, dando acesso directo ao universo sentimental e emotivo das personagens principais. Nesta medida, elas instauram um tempo que é sobretudo subjectivo, manifestado através do desejo de regresso a um passado que pudesse ter evoluído de maneira diferente ou do acesso a um futuro romanticamente imaginado como perfeito. Embora ainda presos a um tempo real, Simão e Teresa projectam no futuro⁴³⁴ a esperança de realização do seu amor; por outras palavras, o encontro é remetido para um momento mais ou menos longínquo, e o presente torna-se dramático porque não participa dessa possibilidade.

A análise dos tempos verbais utilizados nas cartas é expressiva deste tempo não concreto, psicológico: encontramos algumas formas do passado, mas sobretudo tempos do futuro e imperativos, que

⁴³³ Pouillon, 1974: 21.

⁴³⁴ Esta "tendência" verifica-se desde a primeira carta que Teresa escreve a Simão, logo depois das primeiras ameaças que Tadeu de Albuquerque faz à filha (p.71): «[...] não me esqueças tu, e **achar-me-ás no convento, ou no Céu**, sempre tua do coração, e sempre leal. [...]» Importa, no entanto, notar a diferença entre a postura de Teresa e a de Simão: enquanto que para a primeira este futuro esperançoso inclui a eternidade como possibilidade de encontro, para o segundo o futuro só faz sentido se permitir a sua união a Teresa ainda na terra: «[...] A vida é tudo. [...] Vive, Teresa, vive! [...] Ontem, vi as nossas estrelas, aquelas dos nossos segredos nas noites da ausência. Volvi à vida, e tenho o coração cheio de esperanças. Não morras, filha da minha alma!» (pp. 435-437).

reflectem o desejo de que se cumpra o que ainda não foi possível cumprir-se. Assim, *irei; hei-de; morrerás, morrerei, verás, acharás* são algumas das expressões mais usadas, juntamente com as interjeições *ama-me, olha, não fujas, vive*, etc. Significativamente, enquanto que as cartas finais de Teresa (à excepção da última, que é um caso diferente) mantêm esta tendência, nas de Simão praticamente desaparece o uso do futuro e, a par dos vocativos (não *esperes, esquece-te, adormece, morre*), quase todos eles negativos, torna-se dominante o recurso a expressões pretéritas, juntamente com o uso de um presente que está cheio da certeza de uma finitude e de uma desesperança totais: *é inútil, não posso, não temos, vou, quero morrer*.

A ausência do acontecimento objectivo coincide com a ausência de um tempo “real” (em rigor, deveremos falar de “tempo apresentado” no sentido que lhe dá Ingarden, isto é, um análogo do tempo concreto, sempre distinto do tempo objectivo), a experiência subjectiviza-se completamente e coloca-se aos amantes a alternativa entre a passagem ao não-tempo, que é também a passagem à não-existência (é a posição de Simão), ou o salto para uma intemporalidade, que pode manter com o tempo objectivo a continuidade de uma relação. Para Teresa é claramente esta segunda alternativa que se coloca, e que a sua última carta tão nitidamente exprime: «É já o meu espírito que te fala, Simão. A tua amiga morreu. A tua pobre Teresa, à hora em que leres esta carta, se me Deus não engana, está em descanso»⁴³⁵.

Assim, o aspecto cronológico perde, na correspondência, a sua relevância, e não faz sentido procurar verificar a manutenção de uma ordem temporal linear – ainda que tanto a sequência com que as cartas são apresentadas como o seu conteúdo sejam cronológicos –, porque o valor das cartas não é narrativo, mas antes poético, sentimental e, por vezes, lírico. De facto, os acontecimentos nelas referidos são os mesmos que a acção principal testemunha e pouca ou nenhuma informação nova é veiculada. Por esta razão não podemos, em rigor, dizer que essas cartas instaurem, no que diz respeito à categoria da **frequência** narrativa, um discurso repetitivo. Com excepção do já referido caso da carta da tia Rita, no geral a narração da novela é essencialmente sin-

⁴³⁵ Note-se que Teresa usa o tempo verbal do presente sempre que se situa nesse espaço da eternidade: «A infeliz espera-te noutra mundo, e pede ao Senhor que te resgate.» Cf. pp. 623-625.

gulativa. O que importa, pois, é a expressão dos sentimentos, atitudes e tomadas de decisão dos dois amantes, que se reportam sempre a acontecimentos passados ou a projectos futuros. Como diz Jacinto do Prado Coelho, aqui a novela torna-se num «poema em prosa», impregnado também da «atmosfera espiritual do autor, dando-lhe unidade e força inconfundível»⁴³⁶.

As cartas contribuem, de modo decisivo, para a revelação das personagens na sua dimensão significativa mais profunda, uma vez que preenchem algumas das lacunas psicológicas quanto às figuras de Teresa e Simão. Como diz Ricoeur, os protagonistas contam com o tempo, e é por essa razão que o tempo é contado: «...os heróis das histórias contam *com* o tempo. Eles têm ou não têm tempo para isto ou *para* aquilo. O seu tempo pode ser ganho ou gasto. É verdade dizer-se que medimos este tempo da história porque o contamos e é verdade que o contamos porque contamos com ele.»⁴³⁷ Nestas palavras se sintetiza a importância da datação e das indicações temporais na prosa camiliana.

Como vimos, através da posição que Teresa revela nas cartas que vai escrevendo a Simão pode compreender-se melhor aquilo que os seus actos testemunham: uma confiança no tempo como hipótese de resolução dos seus problemas, primeiro na terra (espera que o Pai morra para casar com Simão; pede a Simão que espere dez anos por ela) e depois na eternidade («Adeus, até ao Céu, Simão»). Teresa é uma personagem que vive um presente que não se desliga do futuro. Simão, por seu turno, conta com o tempo de outro modo. Para ele só o presente tem valor, mas é um presente desligado do passado e do futuro: «Foi um atroz engano o nosso encontro. Não temos nada neste mundo. Caminhemos ao encontro da morte... Há um segredo que só no sepulcro se sabe. Ver-nos-emos?» Isto é, o passado é negativo e o presente torna-se desesperado, pois se no hoje nada se pode realizar, não há razões para confiar no futuro.

Quanto a Mariana, que não escreve cartas (a única coisa que escreve é a palavra «Simão», repetidas vezes, quando este está doente em sua casa), é pertinente notar que se trata de uma personagem que parece não contar com o tempo. Não há datas nem indicações tempo-

⁴³⁶ Coelho, 1983b: 271.

⁴³⁷ Ricoeur, «Narrative Time» in Mitchell, 1984: 171.

rais a associar a Mariana, apesar da importância que o seu papel tem na narrativa. Tudo nela acontece por referência a Simão, portanto Mariana surge desprovida de uma vida própria (ao contrário de Teresa, que aliás toma uma atitude diferente da de Simão) e, símbolo do desespero menos humano de todos, a sua posição é toda ela plena de tensão em direcção a um futuro que adivinha negro. Para a filha do ferrador o passado não existe e o presente só tem o valor do instante, que sabe passageiro e finito. Quando Simão morre, o futuro que aguardava (numa espera sem esperança) coincide com um presente sem sentido e portanto o suicídio é a resposta “lógica” à sua vida.

Vejamos agora o aspecto das relações entre a **duração** do tempo da diegese e do tempo do discurso. É habitual frisar-se a velocidade da narrativa camiliana, particularmente neste caso, o que aponta para um tempo do discurso claramente inferior ao tempo diegético, em consequência do uso de sumários e elipses – principais causadores da existência de lacunas temporais na narrativa. É o próprio Camilo quem sublinha a «rapidez das peripécias, a derivação concisa do diálogo para os pontos essenciais do enredo, ausência de divagações filosóficas».

De facto, tal fenómeno é facilmente constatável através de uma primeira leitura do *Amor de Perdição*, verificando-se que a velocidade começa por ser muito acentuada, até chegar ao ponto em que se dá início à intriga propriamente dita, verificando-se depois uma desaceleração, (relativamente à velocidade que fora imprimida nessa acção secundária), embora caracterizada por momentos de aceleração interna, a fim de transportar o enredo para os seus «pontos essenciais». Numa terceira fase da narrativa, coincidente com o desenlace, a velocidade reduz-se drasticamente e chega-se a um ponto em que o tempo quase pára, quando a consumação da tragédia tem início. É a fase do excesso de indicações temporais, como vimos, processo que ganha, assim, também um significado irónico, na medida em que a passagem a um não-tempo pede mais referências temporais do que a existência do tempo propriamente dito. De lugar do acontecimento e, portanto, possibilidade de bem, o tempo passa a lugar do não-acontecimento; de projecção e abertura à eternidade passa a fechamento, portanto de algum modo é negada a sua natureza intrínseca, pelo que esta passagem final é o culminar lógico de um processo existencial que leva necessariamente à morte, a essa morte que é quase tornada personagem simbólica deste *Amor de Perdição*.

Antes de tirarmos algumas conclusões finais sobre a dimensão significativa deste tratamento da temporalidade, queremos sublinhar dois aspectos de grande importância na técnica narrativa de Camilo e referir ainda o tratamento do espaço na obra. Embora ao comparar-se, em termos gerais, a narrativa literária com a fílmica se verifique que o filme manifesta, normalmente, maior tendência para a isocronia do que o livro, em consequência da natureza de representação do cinema – que instaura situações do tipo *showing*, fazendo coincidir quase perfeitamente a duração de um determinado momento da história com a do respectivo discurso –, a verdade é que é inevitável constatar que, no *Amor de Perdição*, a abundância de diálogos leva à existência de numerosos segmentos narrativos praticamente isocrónicos. Tal facto liga-se intimamente, como já vimos, ao gosto camiliano de seleccionar as **cen**as para a representação dos momentos emocionalmente mais ricos, nos quais se manifesta como «Camilo foi um mestre inultrapassável no diálogo»⁴³⁸, preferindo colocar o leitor “diante” do acontecimento, em vez de transmiti-lo por palavras “suas”. Mais uma vez se sublinha, portanto, a vocação “imagética” e “concreta” (que, até certo ponto, também achamos poder chamar “cinematográfica”) da novela, que faz depender da composição de quadros vivos e dinâmicos grande parte do seu significado e valor. Não é por acaso que um estudioso e apaixonado do cinema como Luís de Pina diz, embora a propósito de uma página de Eça de Queirós: «O cinema ainda não existia, mas no fundo do artista, como de todos os narrativos, está sempre aquele conhecimento íntimo da *sequência de imagens* que é, no final de contas, a essência do cinema»⁴³⁹.

Não podemos, porém, deixar de observar que Luís de Pina não considerava que Camilo fosse um «escritor visual». Na sua opinião, as «considerações, narrações íntimas, diálogos fugidios e sem continuidade, com numerosas lacunas para preencher»⁴⁴⁰ tornavam a adaptação da obra *AP* de difícil transposição cinematográfica. Este é, de facto, o desafio (mais do que o problema intransponível) colocado ao cineasta: o de arriscar uma leitura onde a dimensão subjectiva é tão determinante como a objectiva, isto é, onde as numerosas lacunas

⁴³⁸ Castro, 1995: 87.

⁴³⁹ Pina, 1980: 9.

⁴⁴⁰ *Idem*, 1986: 93,94.

pedem uma opção no preenchimento e onde os diálogos e as «narrações íntimas» exigem uma capacidade de interligação que, afinal de contas, embora respeitando uma eventual ordem cronológica, não pode ser definida como linear. No fundo, a esse esforço corresponde o trabalho da montagem, na sua vocação de continuidade através da segmentação. De qualquer modo, não devemos cair na tentação de analisar a novela como se de um guião se tratasse. Não é razoável confundir aquilo que não pode ser confundido, pelo que a sugestão – em vez da apresentação ou indicação – do dado concreto e do pormenor, a par da preferência pelo valor sintético sobre o valor analítico da narração, não deve ser considerado um “menos” numa narrativa que pede um olhar activo e dinâmico.

Por outro lado, é curioso notar o modo como o novelista constrói a relação entre as células cénicas constituídas por diálogos ou monólogos e a restante narrativa. De facto, os seus diálogos são «fugidios», na medida em que não constituem um fim em si mesmos, mas antes funcionam como momentos expressivos do significado da narrativa e da sua força emotiva, sendo constantemente ligados ao fio narrativo que lhes dá sentido e os faz avançar em direcção a um necessário desenlace através dos elos de ligação estabelecidos pelo narrador. Assim como muitos realizadores de cinema compõem os planos de modo a obter deles a máxima possibilidade expressiva, também Camilo selecciona deliberadamente os episódios mais significativos, resumindo-se a sua narrativa quase unicamente à justaposição dos momentos críticos, razão pela qual, quando se vê forçado a dar indicações sobre um aspecto menos relevante ou mais “quotidiano”, se apressa nessa narração e chega mesmo a pedir desculpa aos leitores por ter perdido tempo com esse pormenor. As ligações que estabelece entre as cenas são, regra geral, curtas, o que resultou numa estrutura aproximável ao processo fílmico da montagem enquanto sucessão significativa de fragmentos da acção total. O seu estilo narrativo não procura, pois, a acção pela acção, mas sim aquela que é mais rica de significado, valor emocional e tensão dramática, de modo que pouco mais seja necessário acrescentar àquilo que se «vê» acontecer.

Na medida em que essa acção é subordinada ao esquema “clássico” que coloca o(s) oponente(s) do protagonista em conflito aberto contra ele, através de uma sucessão de acontecimentos onde o risco e o *suspense* assumem valor determinante na progressão dos eventos, ao

mesmo tempo que a problemática amorosa constitui factor essencial do conteúdo da história, podem estabelecer-se paralelos com o modelo narrativo do *western*. Pensamos, porém, que tal comparação será mais evidente noutras obras do mesmo autor (sendo este, de facto, um desafio que vale a pena considerar)⁴⁴¹, e se a referimos aqui é porque ela aponta no sentido do estabelecimento de uma relação entre a literatura e o cinema que a nós nos importa sublinhar, por implicar uma particular relação com o fluxo temporal transmitido através da sucessão de acontecimentos sintéticos e decisivos, onde a transformação é visível.

Introduzimos agora uma observação para sublinhar que não é indiferente a esta forma quase ininterrupta de fazer suceder os acontecimentos a intuição camiliana quanto àquilo de que o seu público-leitor mais gostava, e que, portanto, mais vendia... Mas mesmo esta característica da sua literatura, particularmente evidente no *AP*, é significativa, pois baseia-se no manusear de uma técnica, para captar e manter a atenção do leitor, comparável àquela que o cinema utiliza, por ter clara consciência de não tolerar a paragem total, a quebra de ritmo – pelo menos para além de um certo limite máximo. É como se Camilo esperasse dos seus receptores o mesmo comportamento que um cineasta espera dos espectadores: uma relação contínua, ininterrupta, com a obra, sem paragens nem distrações. A força do fluxo temporal tem, nesta obra, um peso que se aproxima (com todas as inevitáveis diferenças, está claro) do impacto que a iconicidade temporal provoca no espectador da obra cinematográfica – e este aspecto acaba por ser decisivo na adaptação da novela ao cinema. Em parte, tal força exerce-se pela semelhança que este estilo narrativo apresenta com a própria experiência da memória humana, que – para aproveitar a terminologia ingardeniana –, funciona por «fulgurações momentâneas» que se encadeiam causal e sucessivamente, constituindo um

⁴⁴¹ Entre outros aspectos, a aproximação referida revela as suas contradições no facto de Simão se tornar uma espécie de anti-herói e de o desenlace ser o oposto do *happy end*. Mas é verdade que a profusão de episódios com sabor a “aventura”, a natureza violenta e emocionante de alguns dos eventos – por vezes segundo o modelo da “perseguição”, como na cena do confronto nocturno entre Simão e Baltasar –, assim como a estreita “dependência” do leitor em relação ao que vai acontecer colocam esta novela a par de uma certa estética narrativa semelhante à de muitos filmes de *cowboys*.

todo temporal e elíptico que só no seu conjunto permite a identificação de uma ordem e de uma finalidade.

Finalmente, há que referir o tratamento do **espaço** nesta obra de Camilo. O espaço está sem dúvida ao serviço do tempo (ou, como diz Prado Coelho, é um acessório do tempo⁴⁴²), comprovando a teoria de que a literatura parte do tempo para chegar ao espaço, ao contrário do cinema. No caso de Camilo, que não simpatizava com a paragem na acção a fim de se descrever um ambiente, esta característica é ainda mais visível. Assim, quando aumentam as indicações temporais, que como vimos correspondem a reduções na velocidade narrativa, aumentam também as referências espaciais, tanto umas como outras servindo o dramatismo da situação. Exemplo claríssimo deste facto é a narração da viagem de Simão para o degredo e da sua morte a bordo: vamos sendo informados, à medida que o tempo lentamente passa, dos locais geográficos correspondentes – Cais da Ribeira, Barra do Douro, Cascais, Gibraltar... -, indicações que colaboram também com o aumento da tensão, através da ideia implícita de que o herói se aproxima do lugar da sua morte. É a sua última viagem, símbolo de uma vida atribulada em direcção a um destino que não tem o conforto de um porto de chegada⁴⁴³. Enquanto que Teresa morre em terra, confortada pela fé – de que as freiras que a acompanham nos últimos momentos são o testemunho –, Simão morre à deriva, num lugar que não é uma morada fixa e permanente, como que indiciando que nem nessa sepultura terrível do fundo do mar terá o descanso total. Homem que renega a sua pátria e a sua família e, no fundo, a bem-amada, não lhe é dado o privilégio de uma tumba identificável, até porque, como ele próprio diz, não ficou ninguém para o chorar.

A desaceleração que traz consigo o aumento das referências espaciais coincide com o desejo do narrador de parar para fazer ver melhor. Toda a acção se desenvolve em direcção a este desenlace, e nele está contido todo o significado da novela, já implicado nos diversos

⁴⁴² Cf. Coelho, 1983b): 234.

⁴⁴³ Note-se o pormenor de que até o navio perde o rumo, como que partilhando o drama de Simão, envolvido numa terrível tempestade: «Ao quarto dia, quando a nau se movia ronqueira defronte de Cascais, sobreveio tormenta súbita. O navio fez-se ao largo muitas milhas, e, perdido o rumo de Lisboa, navegou desnortado». (p. 637)

momentos da narrativa, mas agora plenamente revelado. O estilo de Camilo proporciona o avançar na acção através de quadros (ou cenas) sintéticos que, embora fornecendo sempre poucos dados físicos, pedem a sua visualização imaginativa, porque colocam o leitor diante do acontecimento concreto. Neste sentido pode dizer-se que é aqui que as lacunas da novela mais se fazem sentir, exigindo da parte do leitor e, sobretudo, do adaptador (porque, em princípio, como diz Ingarden, só este é que tomará verdadeira consciência delas⁴⁴⁴) o trabalho da completação – mas ao mesmo tempo permitindo ao cineasta a liberdade da sua própria imaginação. Os indícios espaciais estão lá, e funcionam pragmaticamente de modo efectivo, apesar de pouco explícito. Uma das razões pelas quais a narrativa é sentida como angustiante e sufocante é o facto de as personagens principais se movimentarem quase sempre em espaços fechados (e é esse dado, mais do que a descrição minuciosa dos mesmos, que tem valor funcional): prisões, conventos, a casinha pequena de João da Cruz onde Simão passa dias e dias em convalescença, e no final o exíguo camarote do navio.

Não sendo possível, na literatura, a coexistência de tempo e espaço, a alternativa do romancista só pode ser entre a instituição da lacuna ou o aumento do tempo do discurso a fim de fornecer as informações consideradas necessárias. Camilo escolheu a primeira hipótese, sem deixar, porém, de fornecer aqueles dados mínimos que permitissem a concretização da narrativa, através da localização dos acontecimentos em lugares precisos. Prova disso é que é perfeitamente possível delinear o percurso espacial dos protagonistas (entre Viseu e Coimbra, no início, e depois no Porto, até terminar tudo no alto mar), que vai no sentido de uma dispersão inicial, como salienta Luís Amaro de Oliveira⁴⁴⁵, até à concentração máxima no pequeno beliche onde Simão morre. Camilo tinha, portanto, a clara consciência da ligação inalienável entre a dimensão concreta do espaço e do tempo ao acontecimento, e deste, enquanto lugar da transformação, à sua expressão na

⁴⁴⁴ Diz Ingarden (1979: 274-275): «em geral não tomamos consciência dos pontos de indeterminação». Só a «reflexão posterior» ou a «vida» da obra literária (nas suas múltiplas concretizações, em que se incluem a representação teatral e o filme) é que “obrigarão” à tomada dessa consciência e ao trabalho da determinação.

⁴⁴⁵ Cf. Castelo Branco, s.d., p.86.

estrutura narrativa. É no espaço e, sobretudo, no tempo que o facto acontece, por isso o tempo retira a narrativa de uma condição de abstracção, remetendo-a para um universo que é físico, mensurável, descritível.

O *Amor de Perdição* exprime-se como objecto que vacila entre o drama e a tragédia (e, estilisticamente, entre o romantismo e o realismo, como diversos críticos se têm preocupado em provar), na medida em que aos protagonistas não é dada a possibilidade da vivência desse tempo como lugar da realização do amor, embora nem toda a liberdade lhes seja negada – só que é como se o peso da fatalidade atingisse as personagens nesse ponto decisivo que é precisamente o do uso da capacidade livre de realização própria. Neste sentido, julgamos mais adequada, para esta obra, a consideração de um modelo narrativo segundo a concepção aberta proposta por Bremond (que baseia a sua proposta na própria realidade, enquanto sucessão de alternativas) do que segundo a perspectiva de Propp, cujo modelo fechado se caracteriza pela sucessão pré-determinada de funções⁴⁴⁶. O modelo *quase-trágico* desta *novela passionnal* de amor frustrado, se é que assim lhe podemos chamar, evidencia a funcionalidade das acções e das personagens segundo um quadro complexo, onde o aspecto *dramático* da existência (no sentido etimológico, enquanto luta entre pólos opostos) não deixa de estar presente como factor constituinte da significação geral da obra, conferindo-lhe, assim, uma densidade e uma intimidade de relação com o universo do seu autor que é, em grande medida, responsável pelo interesse que a obra suscita no público⁴⁴⁷. Daí a frase (algo provocadora) de Agustina Bessa-Luís – «as paixões são o húmus da obra de Camilo. Não as que ele conta, mas as que ele viveu, ou desejou viver»⁴⁴⁸.

⁴⁴⁶ Adoptamos aqui a síntese proposta por Cesare Segre para a definição de modelos narrativos (1974).

⁴⁴⁷ Note-se que Maria Alzira Seixo, ao analisar os «Modelos Passionais da Narrativa Camiliana» (no congresso, já referido, sobre Camilo Castelo Branco, decorrido na universidade da Califórnia em 1991), distingue o modelo da «paixão inocente», o da «paixão indestrutível» e o da «paixão insana», atribuindo ao *Amor de Perdição* o segundo modelo, em cuja designação está implícita a dimensão de alguma liberdade e/ou determinação pessoal. (Cf. Santos, 1995: 76).

⁴⁴⁸ Bessa-Luís, 1994: 11.

Ao mesmo tempo, a anulação do concreto, visível nas cartas, onde se exprime a subjectivização radical da experiência (os lugares são sonhados e os tempos, como vimos, vão-se tornando cada vez mais o sinal da frustração do desejo do que se esperava poder vir a ser ou do que se lamenta não ter sido), configura a anulação do “eu” do herói, roubado à possibilidade (ou auto-impossibilitado) de um espaço e de um tempo que lhe permitam cumprir-se. Desprovido da ordem que a temporalidade revela (uma ordem que não é a imposição artificial ao caos, mas sim o resultado de uma experiência que a manifesta), Simão confronta-se com o sem-sentido da existência terrena. Sem a condição da aceitação da temporalidade como contingência (no sentido que Pouillon lhe dá, como expressão da liberdade humana), mais nada há a desejar – morto o desejo, morre também a pessoa, porque desaparece o significado⁴⁴⁹. Permanece, porém, invencível, nas últimas palavras de delírio – e aqui se instala, habilmente, a ambiguidade acerca da plena consciência do protagonista – que Simão diz antes de morrer, a ténue lembrança de uma possibilidade última de realização do irrealizável: «Tu virás ter conosco; ser-te-emos irmãos no Céu... O mais puro anjo serás tu... se és deste mundo, irmã; se és deste mundo, Mariana...».

Narrativa por excelência, tanto nos seus aspectos estruturais como nas implicações significativas, esta obra camiliana exhibe, também, através da morte “evitável” do seu herói (uma morte que é a consequência de uma desistência existencial, ao mesmo tempo que proclama, implicitamente, o possível valor do sofrimento como redenção pessoal), o símbolo dessa “anti-narrativa” (no sentido em que a recusa da narrativa coincide com a recusa do próprio significado) de que as cartas de Simão eram testemunho. À medida que se consuma a tragédia da não-transformação, do sem-sentido, com um Simão em agonia desesperada e uma Mariana cujo presente já não tem valor, passa-se do dinamismo da acção para o estatismo onde já nada acontece de novo, embora «esta fatalidade não constitu[a] um atributo da sucessão temporal que, em si mesma, é apenas contingente; esta neces-

⁴⁴⁹ É de notar que a não opção de Simão pelo suicídio também é indício de uma estética não plenamente romântica, onde o realismo sabe impor as suas razões com alguma eficácia. Ou, como diria Maria Lúcia Lepecki, mais justo será reconhecer que o génio de Camilo superou todas as escolas.

sidade não é uma lei do tempo».⁴⁵⁰ Se o conteúdo narrativo, em tantos aspectos auto-biográfico, acaba por desrespeitar esta lei do tempo, não é de estranhar que escrever fosse, para Camilo, a hipótese de escapar à “perdição”, confiando na capacidade salvífica da narrativa (que opera a passagem da busca individual para o plano comunitário que constantemente se transmite) de se projectar nesse tempo público, de que fala Ricoeur, que ultrapassa as fronteiras da morte, assim permitindo, através da repetição na tradição, o estabelecimento da comunicação entre contemporâneos, antecessores e sucessores – e daí, também, o emergir final da correspondência dos amantes, última cena da obra. À maneira de George Steiner, diríamos, pois, que a novela de Camilo manifesta a universalidade do elemento trágico sem se constituir exactamente como tragédia, pois que esta – tal como é visível tanto na literatura grega como na obra shakespeariana, (os) dois grandes lugares da sua expressão – postula o insolúvel, a total e radical ausência de esperança. Adiante veremos de que modo cada um dos realizadores atenuou ou agudizou este conteúdo significativo e pleno de tensões da obra camiliana⁴⁵¹, segundo a sua própria leitura e cosmovisão, quer através da dimensão sintagmática e **funcional** da cadeia de acontecimentos, quer através da concretização dos **índices**, plasmados no sistema de valores a que as personagens dão corpo.

⁴⁵⁰ Pouillon, 1974: 113.

⁴⁵¹ Joanna Corteau refere-se, noutro contexto (Cf. «O Discurso em *Amor de Perdição*» in Santos, 1995: 248) à «desestabilização do discurso unitivo» na obra de Camilo Castelo Branco, que «inaugura a abertura de um espaço livre para o desenvolvimento de um novo discurso narrativo, que será preenchido não só pela ficção realista, mas também pela ficção modernista e pós-modernista que se lhe segue». Esta é uma reflexão audaz, que merece atenção profunda e adequada, que aqui não é possível dar, embora se possa reconhecer, desde já, a pertinência de um juízo que aponta para a recusa de qualquer simplificação na classificação da obra camiliana.

CAPÍTULO II

GEORGES PALLU E O LIRISMO NO CINEMA

«[...] Embora todos estivessem de acordo em ver nele [cinema mudo] uma arte nova, [...] ninguém hesitava em reconhecer-lhe afinidades com todas as outras artes, particularmente a pintura. [...] Fernand Léger escrevia: “O novo lirismo do objecto transformado vem ao mundo, uma plástica irá fundar-se sobre estes factos novos, sobre esta nova verdade”. E Germaine Dulac [...]: “poema sinfónico onde o sentimento explode – não em factos, não em actos, mas em sonoridades visuais”.»

Jeanne-Marie Clerc⁴⁵²

1 – Enquadramento epocal de Pallu e do cinema português

Depois de resolvidos os problemas levantados pelos herdeiros de Camilo Castelo Branco – do que resultou o pagamento de doze contos de direitos de autor pela produtora Invicta Film –, o filme *Amor de Perdição*, realizado pelo francês Georges Pallu, estreou-se no Porto, no cinema Olympia (rua Passos Manuel), em 9 de Novembro de 1921.

Estava-se na época em que o cinema americano tinha definido os princípios básicos da continuidade narrativa, que iriam levar ao

⁴⁵² Clerc, 1993: 11.

desenvolvimento do cinema clássico de Hollywood entre 1908 a 1927, de que D. W. Griffith foi o expoente máximo e Chaplin um caso muito particular, enquanto que a Alemanha vivia o início do Expressionismo (1919-1926), fascinado pelo poder da imaginação e da *mise-en-scène*, com realizadores como Robert Wiene, Fritz Lang e F. W. Murnau. Em França tomava corpo a tendência impressionista (1918-1928), por vezes radicalizada em algumas obras de cunho surrealista, destacando-se os nomes de Gance, Delluc, Dulac, l'Herbier, Feyder e, pouco depois, R. Clair (que abordou o excesso Dadaísta) e J. Epstein, ao mesmo tempo que, na Rússia, Sergei Eisenstein partia dos princípios de Griffith para teorizar, mais tarde, acerca do valor estético e ideológico da montagem e da força dialéctica da imagem como veículo expressivo do colectivo. Noutros pontos da Europa desabrochavam diversas tendências, como a da inglesa Escola de Brighton, o divismo italiano e a sensibilidade nórdica de suecos e dinamarqueses como Sjöström e Stiller, no primeiro caso, e Carl Dreyer, no segundo.

Se Portugal tinha sabido acompanhar os sinais dos tempos, respondendo ao acontecimento cinematográfico parisiense de 1895, assinado pelos irmãos Lumière, com a estreia, em 1896, no Porto, do "Kinetographo Português" (primeiro espectáculo de cinema português), da autoria de Aurélio da Paz dos Reis⁴⁵³, e com a posterior construção da primeira sala para a exibição cinematográfica em 1904 (o Salão Ideal, na Rua do Loreto), a verdade é que os anos seguintes se revelaram de grande dificuldade na implantação de uma indústria cinematográfica com razoável capacidade de produção e distribuição. Vários homens aventureiros e empreendedores procuraram,

⁴⁵³ Paz dos Reis, que era um fotógrafo talentoso, assistira, no dia 18 de Junho desse mesmo ano, ao espectáculo promovido em Lisboa, no Coliseu da Rua da Palma, pelo «electricista de Budapeste» Ervin Rousby, cujo anúncio saíra nos jornais nos seguintes termos, como narra Félix Ribeiro (1968: 1-3): «Hoje! Estreia do animatógrafo apresentado por Mr. Rousby. Representa-se ainda a opereta em três actos "O Comendador Ventoíinha"». Entusiasmado com o que vira (5 filmes de cerca de 1 minuto de duração cada um), Aurélio da Paz dos Reis decide partir para Paris. É no seu regresso que, fazendo sociedade com António da Silva Cunha, proprietário da conhecida Camisaria Confiança, e Francisco Fernandes Magalhães Bastos Júnior, fotógrafo profissional, produz o primeiro filme português, com o título «Saída do Pessoal Operário da Fábrica Confiança».

sucessivamente, no início do século XX, a rentabilização dos seus esforços técnicos e financeiros, à frente de produtoras lisboetas como a Portugal Filme (Costa Veiga), a Portugália Film (João Correia), a Empresa Cinematográfica Ideal (Júlio Costa), a Pratas Filme (Emídio Ribeiro Pratas) e a Luzitania Film (Celestino Soares e Luís Reis Santos). Só de 1918 a 1924, com uma segunda Invicta Film (a primeira, surgida no Porto em 1910 com Alfredo Nunes de Matos, «dedicava-se sobretudo à realização de documentários, reportagens e filmes de actualidades»)⁴⁵⁴ é que se assiste ao nascimento de uma empresa de maior fôlego e ambição, dirigida pelo mesmo Nunes de Matos e constituída por uma equipa especializada, quase na totalidade vinda de França, da casa Pathé de Paris: o realizador Georges Pallu, o chefe de laboratório F. Trobat⁴⁵⁵, o arquitecto decorador André Lacoïnte e o operador Albert Durot.

Georges Pallu era formado em Direito pela Faculdade de Paris e iniciara-se no cinema na primeira década do século XX, na Film d'Art. Realizou, nos estúdios da Pathé Frères, oito filmes, até 1917, sendo contratado, no ano seguinte, pela Invicta Film. De 1918 a 1925 fixou-se no Porto, onde realizou 14 filmes portugueses e colaborou, como montador e actor, em outros dois, respectivamente, *Mulheres da Beira* (de Rino Lupo) e *Tinoco em Bolandas* (de António Pinheiro). Em 1925 regressou a França, onde viria a realizar mais uma quinzena de obras. É descrito por Félix Ribeiro como «um homem de segura competência técnica e uma figura de grande aprumo e de fino trato, o qual, nos seis anos que permaneceu na Invicta, soube merecer o respeito, a admiração e a estima de todos os que, sob as suas ordens, trabalharam, tanto artistas como técnicos»⁴⁵⁶.

Amor de Perdição é a oitava obra de Pallu em Portugal, estreada um ano depois do sucesso de *Os Fidalgos da Casa Mourisca* e imediatamente precedida de dois fracassos, *Amor Fatal* e *Barbanegra*. Seguiu o propósito da Invicta Film de adaptar clássicos da literatura portuguesa ao ecrã e foi preparada com todo o cuidado e o respeito que a obra camiliana exigia, de modo a transformá-la numa verdadeira super-

⁴⁵⁴ Cf. Pina, 1986: 25.

⁴⁵⁵ É Félix Ribeiro quem dá a referência deste nome. Luís de Pina refere-se a Georges Coutable.

⁴⁵⁶ Ribeiro, 1968: 14.

produção. Custou a avultada quantia, para a época, de 95 contos, aos quais acresceram os 12 exigidos pela família de Camilo, e exibiu um aparato de meios técnicos fora do habitual. O trabalho de adaptação do texto literário foi levado a cabo pelo jornalista Guedes de Oliveira, a fotografia ficou a cargo do experiente Maurice Laumann e Armando Leça compôs a partitura. Henrique Alegria (proprietário do cinema Olympia e director artístico da Invicta Film) foi o responsável pela Direcção Artística e André Lecointe pelos *décors*. Para a representação foi escolhido um grupo de artistas já conhecidos e com provas dadas – se não no cinema, pelo menos no teatro: Alfredo Ruas (Simão), Irene Grave (Teresa), Brunilde Júdice (Mariana), António Pinheiro (João da Cruz), Pato Moniz (Tadeu de Albuquerque), Samuel Dinis (Baltasar Coutinho), Luís Leitão (Domingos Botelho), Maria Júdice da Costa (D. Rita Preciosa), entre outros.

Tanto o público como a crítica receberam a obra com assinalável agrado⁴⁵⁷, embora sem chegar ao vibrante entusiasmo que a esmerada preparação da mesma faria supor. Se não houve inesperadas reacções de antipatia pelo filme, também nunca se procurou apelidá-lo de obra-prima, já que algumas das suas deficiências eram relativamente evidentes, ainda que não fossem claramente conscientes para o público comum. A prestação excessivamente melodramática dos protagonistas, uma relativa pobreza a nível cénico e o estatismo dos “quadros teatrais” são algumas das características às quais se atribui um valor negativo, apesar de o filme exibir muitos outros atributos positivos e, aqui e ali, até alguma novidade e capacidade de arrastar e emocionar o público⁴⁵⁸.

⁴⁵⁷ Alves Costa diz, sinteticamente: «[...] o filme estreia-se, com êxito e muitas lágrimas do público, [...]». Costa, 1978: 34.

⁴⁵⁸ No comentário ao filme, a propósito da Sessão Inaugural das Comemorações do Centenário do Cinema, organizada pela Cinemateca Portuguesa e realizada no Cinema Tivoli no dia 19 de Março de 1995, Filipe Boavida enumera algumas das maiores qualidades do filme (o uso da profundidade de campo, o recurso frequente à montagem paralela, o uso criativo das tintagens e a beleza poética de algumas cenas) e refere um excerto da citação de *O Comércio do Porto* de 1921, feita por Félix Ribeiro (1983: 99), sobre a estreia do filme: «[...] com um arrepio de sentida comoção numerosas pessoas viram *Amor de Perdição* animado pela projecção cinematográfica, confrangendo-se ante a visão realista do cinema [...]».

A oito décadas de distância, e tendo em conta a evolução do cinema português e o papel determinante da figura – particularíssima, é certo – de Manoel de Oliveira, não deixa de ser interessante verificar como a observação acerca da teatralidade e do estatismo do filme de Pallu e, até, a sua natureza demasiadamente “literária”, é idêntica à que se faz a propósito do posterior filme de 1978. A abordagem destas características, tanto num caso como noutra, terá a vantagem de trazer alguma luz sobre as possíveis relações entre as três versões fílmicas e sobre o modo como evoluiu o olhar sobre o nosso próprio cinema.

Analisemos, portanto, os diversos aspectos constitutivos da obra em questão, tomada como texto significativo, tanto no plano diegético como no plano discursivo e nas relações que entre eles se estabelecem, a fim de procedermos ao confronto, que esperamos profícuo, entre a novela e esta sua primeira adaptação cinematográfica.

2 – A fala do cinema mudo

O filme – cujo restauro foi essencialmente realizado entre 1992 e 1995, com a colaboração dos arquivos de Londres e de Bolonha – dura cerca de 184 minutos (a 20 imagens por segundo⁴⁵⁹) e é constituído por 10 partes, divididas em **Duas Jornadas**, sendo que a segunda começa no momento da acção correspondente ao capítulo VII do livro, que narra a entrada de Teresa para o convento de Viseu, portanto a divisão da intriga não coincide com o clímax da acção da novela (narrado no capítulo X, que relata o assassinato de Baltasar Coutinho por Simão Botelho, como vimos). Quanto à Primeira Jornada, tem início no ano de 1801, quando Domingos Botelho era Corregedor em Viseu, apresentando simultaneamente Simão no meio dos colegas de Coimbra. Em termos diegético-discursivos, é, pois, ignorada toda a informação relativa aos antepassados de Simão, entrando-se quase directamente na linha de acção principal da história. Os **índices** narrativos que tra-

⁴⁵⁹ No cinema mudo a velocidade habitual era de 16 imagens por segundo, enquanto que no sonoro é de 24 imagens por segundo, o que provoca a ilusão do movimento normal. Neste sentido, o *AP* de Pallu está num ponto intermédio, aproximando-se mais do que o normal da técnica do sonoro.

duzem a atmosfera e os valores implicados no tipo de família e de educação que Simão tem, e que clarificam o contexto social em que ele se insere, justificando, em parte, o seu perfil psicológico, são radicalmente encurtados, quase totalmente eliminados (há apenas uma brevíssima apresentação dos seus pais e irmãos), através de uma **selecção** que transporta o início da intriga para as cenas ilustrativas do seu comportamento académico, rebelde e politizado. Este processo de **sintetização** é uma característica particularmente evidente no cinema mudo, onde a palavra não é simultânea à imagem, mas antes com ela alterna, através do uso dos chamados **intertítulos** (que necessariamente estendem a duração discursiva do filme), a fim de orientar o espectador acerca do sentido da narrativa apresentada.

Pallu não procura iludir o público acerca da natureza de espectáculo da obra fílmica, pelo que faz uma apresentação formal de cada uma das personagens, indicando o nome dos respectivos actores. O espectador é, assim, introduzido num universo que é declaradamente ficcional, mas que não se assume como independente de qualquer outra ficção, uma vez que afirma claramente a sua filiação literária. É a essa “verdade” que importa ser fiel, e não a uma suposta adequação à realidade empírica enquanto tal, preocupação presente em Camilo (através da fundamentação “histórica”), mas aqui substituída pelo desejo de fidelidade à novela⁴⁶⁰. Este processo escolhido por Pallu é significativo, sob dois pontos de vista: por um lado, testemunha a fase histórica do nosso cinema (e até do cinema a nível mundial), ainda muito preso a códigos de representação mais teatrais⁴⁶¹ do que “realistas”, os quais, aliás, são visíveis de muitas outras formas ao longo do filme; por outro lado, é expressão da natureza intrínseca do cinema mudo, que, se descobria o fascínio da reprodução visual do mundo,

⁴⁶⁰ O mesmo articulista de *O Comércio do Porto*, acima referido, valoriza, aliás, esta característica: «A adaptação é tanto quanto possível fiel, assistindo-se com grande interesse ao desenrolar das peripécias dramáticas e dos lances sentimentais em que é fértil a obra de Camilo na sua trama romanesca e apaixonada que tem feito chorar tantas gerações e que ainda hoje faz verter lágrimas de sentido pranto às almas sensíveis e delicadas». Ribeiro, 1983: 99.

⁴⁶¹ É de não esquecer o facto de o cinema ter evoluído de uma estética essencialmente dramática (onde a pintura era uma referência importante) para uma estética mais claramente narrativa.

não tinha ainda a pretensão que posteriormente viria a exhibir de ser o espelho transparente e fiel dessa realidade. O cinema primitivo nascera associado, por um lado, à fantasia e ao entretenimento, como as obras de Méliès e dos irmãos Pathé testemunham, e, por outro, em estreito convívio com a consciência crescente da capacidade analógica e de registo factual da imagem em movimento, de que fazem eco os filmes dos irmãos Lumière. Foi a passagem do tempo que fez desenvolver a consciência da potencialidade narrativa do cinema.

Após a apresentação das personagens, a **acção** desenvolve-se de acordo com uma estrutura e um critério claramente identificáveis: a estrutura segue a via formal que alterna o intertítulo com o aparecimento e desaparecimento das imagens através do uso da chamada «íris», processo alternativo ao uso do *raccord*, que Pallu ainda não utiliza (embora o seu contemporâneo Rino Lupo já o fizesse). O critério é o da sistemática selecção dos episódios principais e das frases-chave. Assim, verifica-se a omissão de grandes excertos diegéticos, particularmente no que diz respeito aos elementos de valor indicial: tanto a Introdução como parte do capítulo I, referentes aos antecedentes familiares de Simão, são ignorados, bem como alguns episódios considerados irrelevantes – é o caso das cenas passadas no convento de Viseu, do excerto correspondente à longa carta da tia Rita e da história dos amores ilícitos entre Manuel Botelho e a açoriana. Além disso, a narrativa dos acontecimentos principais é muito sintetizada, não só porque estes são reduzidos ao mínimo de cenas que tornem perceptível o seu encadeamento, a sua lógica causal e o seu significado, como devido à exclusão de grandes pedaços dos diálogos e à omissão total das intrusões do narrador. Mas é interessante notar, em termos de **funções** narrativas, que se verifica a permanência de praticamente todas⁴⁶² as que identificámos na novela, o que permite manter a linha fundamental da narrativa, isto é, a **fábula** não sofre alterações radicais a nível da acção principal, embora a **intriga** seja reformulada segundo um fundamental critério de síntese (que reduz cada função ao seu traço fundamental, seleccionando as cenas mais importantes e encurtando-as

⁴⁶² Há um ou outro elemento funcional que é escamoteado nesta versão, como por exemplo as eficazes diligências feitas por António da Veiga, tio-avô de Simão, para que este seja salvo da forca, mas não se podem considerar omissões graves, que afectem significativamente o encadeamento da acção.

temporalmente), como acabámos de apontar, e segundo novos critérios de ordenação, tal como adiante evidenciaremos, na alínea acerca do tratamento da temporalidade.

A função dos **intertítulos** revela-se dupla, tanto linguística como narrativa: por um lado, eles permitem a verbalização dos diálogos, portanto são veículo do discurso directo⁴⁶³ que, de outro modo, só poderia ser sugerido através da mímica e da representação gestual (como, aliás, acontece em muitas cenas, onde a palavra escrita serve apenas para “ancorar” o sentido da imagem, complementando-a e esclarecendo-a); por outro lado, ajudam à construção espacio-temporal da diegese, através da narração sintética dos acontecimentos e da sua localização geográfica. Nesta segunda vertente, o intertítulo corresponde à função da voz *over* extra-diegética, embora assumindo uma importância mais decisiva na economia da obra, uma vez que a unidade e sentido da mesma resultam da permanente alternância entre essa narrativa escrita e a narrativa visual. Enquanto que no cinema falado a voz *over* complementa, aprofunda, subjectiviza, orienta, mas não surge habitualmente como dimensão equivalente à imagem, (embora possa contribuir, por vezes, para a formação de um nível narrativo importante), no cinema mudo o intertítulo constitui um estrato significativo estruturante e basilar do filme, sem o qual o processo de recepção da obra estaria dependente de um trabalho muito mais complexo por parte do espectador e, conseqüentemente, de uma multiplicidade de interpretações mais vasta e variada, o que teria importantes reflexos ao nível do estabelecimento dos significados. Se o intertítulo pode funcionar como uma espécie de mecanismo “despertador” do estado quase hipnótico que a visão silenciosa da imagem em movimento cria no espectador, por outro lado implica a quebra de um

⁴⁶³ Vale a pena notar o que diz Deleuze (1985: 292) sobre o facto de o discurso directo que é lido ganhar uma dimensão indirecta: «A imagem muda é composta pela imagem que é vista e pelo intertítulo que é lido [...]. O intertítulo compreende, entre outros elementos, os actos de fala. Estes, sendo escritos, passavam ao estilo indirecto [...], ganhando uma universalidade abstracta e exprimindo de algum modo uma lei». Admitimos este fenómeno, que tem, aliás, na sua base, quanto a nós, o problema do desfasamento temporal entre o acto de fala e a acção vista, o que permite esse distanciamento que transforma o valor do discurso directo em indirecto, contribuindo, igualmente, para facilitar o teor abstractizante da narrativa do cinema mudo.

ritmo narrativo que só não terá implicações “negativas” se o realizador a souber aproveitar da melhor maneira, como alternância (ritmada, precisamente) em relação à acção apresentada. No caso do filme que tratamos, é claramente esta a intenção de Pallu, embora a sua eficácia seja discutível, pois o efeito é mais, quase sempre, o das imagens como ilustração das palavras, do que destas como complemento da acção. De qualquer modo, Pallu revela, no modo de alternar o intertítulo com a imagem que se “dissolve” na “íris”, uma certa consciência da importância da **pontuação** fílmica – uma pontuação que, na época do mudo, usava processos deste tipo para o discurso fílmico, em vez do “corte”, por exemplo, que viria a ser mais característico da montagem do cinema sonoro.

Devido a esta sua dimensão mais declaradamente funcional, a **palavra** escrita do filme mudo perde, portanto, grande parte do valor estético que tem na novela, sendo transformada num código essencialmente cinematográfico, isto é, que entra em correlação equivalente com os outros códigos do filme (visual, cinésico, musical, mimético), subordinando-se à sua unidade e significação global. Grande parte dos intertítulos manifesta, assim, o resultado de uma utilização da narrativa camiliana segundo propósitos de síntese e de clareza, o que tem como consequência a manutenção de apenas algumas expressões do texto, colocadas a par da construção de novas frases. A função metalinguística do texto novelístico – presente em muitas das intrusões do narrador, que orientam o leitor no sentido desejado, através de comentários, reflexões, etc. – é praticamente excluída do texto fílmico, perdendo-se, entre outras dimensões, a da velada ironia que na novela se manifestava, como vimos, numa ligeira mas significativa «*unreliability*» por parte do narrador. No caso deste filme, não se procuram, sequer, alternativas especificamente cinematográficas para a manutenção desse nível implícito no texto, o que se afigura “esperável” numa obra desta época em que o cinema se inicia na busca da sua própria linguagem. É a este fenómeno que se refere McFarlane nas seguintes palavras: «A necessária perda, em praticamente todas as adaptações fílmicas, da prosa discursiva do romance, pelo menos no seu sentido mais óbvio, é intensificada na adaptação do filme mudo. Porém, o meio fílmico pode, na sua manipulação do espaço, através do uso do ângulo da câmara, da focagem, da distância do objecto, através da qualidade da iluminação, e através dos procedimentos da montagem, fornecer um equivalente cinematográfico para a capacidade novelística

de comentar a acção. [...] O filme mudo, se quiser reflectir sobre estados íntimos ou conceitos abstractos, pode fazê-lo essencialmente através de meios visuais»⁴⁶⁴.

No caso dos **diálogos** (que perdem a sua dinâmica bipolar de fala/contra-fala, como que sendo atenuada a sua dimensão “directa”⁴⁶⁵), o processo utilizado é sobretudo o de omissão de muitas frases e de selecção das que surgem como mais significativas, em vez de substituição por expressões diferentes mas equivalentes. Daqui resulta a constatação de que a linguagem do discurso directo acaba por ser mais correspondente à que é usada por Camilo, embora tenha sofrido cortes, do que a do discurso indirecto, que se vê essencialmente alterada para se adaptar às exigências de síntese e clareza que o filme evidencia.

Comparemos um desses excertos, a fim de verificar como para Pallu o desejo de fidelidade à obra literária não pressupunha a preocupação de transpor para a tela o estilo e valor estético da linguagem camiliana na sua função narrativa ou descritiva. Como exemplo escolhemos o momento em que a narração revela a brusca mudança no comportamento de Simão, devido ao enamoramento por Teresa. É de sublinhar que, como atrás referimos, este facto decisivo é descrito pelo novelista de modo inesperadamente sintético, o que teria permitido, por parte do realizador, um maior aproveitamento da expressão originária do que aquele que realmente se verifica. Relembremos o texto camiliano:

«No espaço de três meses fez-se maravilhosa mudança nos costumes de Simão. As companhias da ralé desprezou-as. Saía de casa raras vezes, ou só, ou com a irmã mais nova, sua predilecta. O campo,

⁴⁶⁴ McFarlane, 1996: 61. Ingarden (1979: 355) sublinha também que é o estrato dos *aspectos visuais* aquele que estabelece a diferença essencial entre o espectáculo cinematográfico (mudo) e a obra literária, já que «as coisas e as gentes são-nos dadas nos seus acontecimentos, por assim dizer, “de fora”, quase em percepção».

⁴⁶⁵ Deleuze (1985: 292) chega mesmo ao ponto de dizer que a presença de um intertítulo com a frase, por exemplo, «Vou matar-te», é lida de modo indirecto como «Ele diz que o vai matar». Cremos, porém, que o espectador “aceita” a norma ficcional que o faz admitir tratar-se de um diálogo “directo” e “audível”, e que o problema é mais o do atenuar-se dessa força do que o de uma radical eliminação da função de discurso directo.

as árvores e os sítios mais sombrios e ermos eram o seu recreio. Nas doces noites de Estio demorava-se por fora até ao repontar da alva. Aqueles que assim o viam admiravam-lhe o ar cismador e o recolhimento que o sequestrava da vida vulgar. Em casa encerrava-se no seu quarto, e saía quando o chamavam para a mesa.

D. Rita pasmava da transfiguração, e o marido, bem convencido dela, ao fim de cinco meses, consentiu que seu filho lhe dirigisse a palavra.

Simão Botelho amava. Aí está uma palavra única, explicando o que parecia absurda reforma aos dezassete anos.

Amava Simão uma sua vizinha, menina de quinze anos, rica herdeira, regularmente bonita e bem-nascida. Da janela de seu quarto é que ele a vira a primeira vez, para amá-la sempre. Não ficara ela incólume da ferida que fizera no coração do vizinho: amou-o também, e com mais seriedade que a usual nos seus anos.»⁴⁶⁶

Assim resume Pallu o mesmo acontecimento, através de três intertítulos sucessivos:

«Repentinamente, porém, dá-se uma brusca mudança no proceder de Simão. Passa a fazer companhia às irmãs e a todos surpreende agradavelmente.

Numa palavra única se resumem os sentimentos que tanta influência tiveram no seu espírito:

Simão Botelho amava; a escolhida fora Teresa, filha única da família de Tadeu de Albuquerque».

Como se pode verificar, à parte a expressão «Simão Botelho amava», nenhuma frase do filme é transposta directamente do livro. Outras vezes há, porém, que o texto literário é melhor “aproveitado”⁴⁶⁷,

⁴⁶⁶ Castelo Branco, 1983: 63-65.

⁴⁶⁷ Um pouco adiante, na cena em que Teresa e Ritinha, já tornadas amigas e confidentes, são apanhadas “em flagrante delito” pelo pai desta, o realizador utiliza algumas expressões da novela (p. 77): «Estes rápidos instantes de se verem repetiram-se sucessivos dias. Teresa falava de Simão, contava à menina de 15 anos [sic] o segredo do seu amor, [até que ...]». Embora Camilo dê a Ritinha a idade de 11 anos, Pallu fá-la crescer até aos 15, não sabemos se por lapso ou se, o que é mais provável, por não ter nenhuma actriz que pudesse encarnar, com relativa verosimilhança, tão tenra idade. Na verdade,

embora sendo sempre intercalado com palavras mais sintéticas e informativas, em expressões onde a preocupação estética está francamente reduzida, quando não totalmente ausente. Os intertítulos deste *AP* caracterizam-se por uma certa sobriedade (sem dúvida reflexo da personalidade do seu realizador), se tomarmos em consideração o tom folhetinesco que era habitual em muitos filmes mudos.

É de sublinhar, no entanto, o valor mais literal das palavras escritas nas **cartas**, onde é óbvio o cuidado do realizador em não alterar as expressões originais, embora não deixe de seleccionar apenas os excertos que considera essenciais. A fidelidade a este tipo de expressão subjectiva e o facto de Pallu ter optado por transcrever grande parte da correspondência trocada entre os amantes não só testemunha a consciência que teve da importância das cartas na economia da obra literária, como permite a transmissão, para o filme, de um dos vectores essenciais da novela, ou seja, o carácter poético e intimista desta história de amor de perdição. De certo modo, é esta dimensão que salva o filme de se tornar numa mera equivalência, por imagens, de uma versão simplificada e simplista da novela camiliana. Boa parte da emoção da narrativa reside, de facto, no diálogo escrito que Simão e Teresa mantêm à medida que se desenrola a tragédia e que as suas (vagas) esperanças de realização se vão esfumando e cedendo lugar ao desespero de um e à transferência de expectativa (do presente para o futuro) do outro(a), como anteriormente vimos.

Gaudreault e Jost sublinham o valor técnico-formal das cartas no cinema mudo, na medida em que, constituindo elas uma narrativa intradieética, contribuem para o apagamento da figura do narrador: «Cartas, diários íntimos, artigos de imprensa: nos filmes mudos abunda este tipo de procedimentos. Enquanto que os intertítulos sublinham a presença de um narrador fora da diegese que conduz a narrativa visual, estas menções escritas permitem fornecer informações a partir do próprio *interior* da diegese e, deste modo, contribuem para ocultar a presença da instância narradora»⁴⁶⁸. Concordamos com a função do testemunho intradieético, sublinhada pelos autores citados, o qual abre a porta para a interioridade da personagem sem revelar a

este é um dos pontos fracos do filme: o desfasamento entre as idades referidas na novela e a aparência, muito mais pesada, dos actores.

⁴⁶⁸ Gaudreault; Jost, 1990: 69.

presença toda-poderosa do *grand image maker*, mas não podemos deixar de sublinhar que no caso da obra de que tratamos o uso das cartas não tem essencialmente, como vimos, uma função narrativa, mas antes contribui para a formação do nível acentuadamente lírico e emotivo da obra, ao mesmo tempo que estabelece a ponte mais directa com o texto original, pelo que acrescenta, se assim se pode dizer, um novo valor ao que habitualmente este tipo de procedimentos apresenta no cinema mudo. Por outro lado, parece-nos importante referir desde já um ponto que adiante aprofundaremos: o carácter simultaneamente poético e introspectivo desta correspondência amorosa tem a particularidade de se inserir num contexto que não é o da temporalidade objectiva, facto que o torna especialmente apto para a construção do universo estabelecido pelo cinema mudo, onde as personagens mantêm com o tempo uma relação acentuadamente diferente da que acontece normalmente no cinema sonoro.

Quer através da palavra narrativa ou descritiva que perdeu o seu valor estético, quer na expressão poética das cartas, o filme revela aquilo que é possível testemunhar em todo o cinema mudo – o facto de, como atrás sublinhámos, a arte cinematográfica ter nascido, desde o primeiro instante, da unidade entre imagem e palavra, primeiro simultâneas (quando se fazia ouvir oralmente a voz “ao vivo” do *bonimenteur* que comentava a acção visível no ecrã), depois, a partir de cerca de 1903, através da sucessão imagem/intertítulo (o qual introduziu uma mudança social significativa, pois pressupunha que o público soubesse ler) e, a partir de 1928, com o advento do cinema sonoro, passando a ser utilizada a bel-prazer do realizador (tanto nos diálogos entre as personagens como nas vozes *over* e *off* ou mesmo através da sua reprodução escrita), mas, neste caso, fazendo sempre parte da gravação sonora impressa na fita, de modo a constituir, com a gravação da imagem, uma unidade indestrinçável.

O cinema mudo, segundo Michel Chion, era – para dizer com maior rigor –, apenas «surdo» (ou «silencioso», na opinião de Mitry⁴⁶⁹), ou seja, era possível entender a sua “fala” abdicando do som, tanto através da observação da mímica labial das personagens (que, de facto, falavam, embora não se ouvisse) como recorrendo à alternativa extra-

⁴⁶⁹ Deleuze (1985: 292) é um dos muitos que gostam de citar estas asserções.

diegética dos comentadores orais ou, mais tarde, lendo-a nos intertítulos. Sempre se constituiu, pois, como linguagem – uma linguagem complexa, em que se cruzam diversos estratos significativos e códigos de vária ordem, nomeadamente linguísticos –, em que a comunicação estabelecida obedece às regras que configuram os sistemas semióticos e na qual a função barthesiana de “ancoragem” linguística nunca deixou de exercer um papel decisivo, fossem quais fossem os modos (mais tácitos e tradicionais ou mais subversivos e anti-canónicos) de a aproveitar.

A imagem do cinema mudo continha já, neste sentido, o apelo ao cinema sonoro, através daquilo a que Deleuze chama «a segunda função do olho»⁴⁷⁰ – por primeira função entende o filósofo aquilo que é «visto» e por segunda função aquilo que é «lido». Esta natureza duplamente visual do cinema mudo manifestava, segundo Deleuze, uma «universalidade» (no sentido de língua universal) e uma «naturalidade» (estava «carregada do aspecto natural das coisas e dos seres») que, de certo modo, o cinema sonoro irá romper e modificar, ao introduzir um acto de fala que já não reenvia ao olho mas sim ao ouvido, o que não só pressupõe o domínio de um código linguístico específico como «desnaturaliza» a imagem visual, atribuindo-lhe uma nova dimensão, uma maior ambiguidade, o peso das «interacções humanas», que exigem do espectador uma nova capacidade de leitura. Daqui, em parte, muita da resistência que a introdução do som, sentida como “artificial”, provocou no universo cinematográfico.

Creemos, porém, como dizemos acima, que o som estava “implícado” no cinema mudo desde o seu início e que o seu advento na técnica cinematográfica, apesar das profundas implicações estéticas, estruturais e significativas que acarretou (algumas das quais abordamos, directa ou indirectamente), era inevitável.

Vejamos, em seguida, qual o desenho das **personagens** na obra de Pallu, uma vez que, sendo a personagem «o eixo em torno do qual gira a acção e em função do qual se organiza a economia da narrativa»⁴⁷¹, a partir da sua análise muito se poderá concluir quanto à unidade da obra e quanto à sua relação com o texto literário.

⁴⁷⁰ *Idem, Ibidem*: 292.

⁴⁷¹ Reis; Lopes, 1991: 306.

3 – Personagens, focalização e narrador: evidência de uma simplificação

Alfredo Ruas dá corpo a um **Simão** robusto, moreno, de cabelo impecavelmente penteado para trás, olhos grandes e escuros, com a pose do fidalgo de província, mais dado a participar numa boa escaramuça do que a passear punhos de renda pelos salões de baile, exercitando o charme da retórica social da classe alta citadina. Compreende-se que Pallu tenha, por isso, preenchido os vazios literários acerca do aspecto físico do protagonista evitando a figura estilizada do nobre requintado e pálido, pouco dado aos ares do campo, e preferindo este Simão mais entroncado e espontâneo nas suas demonstrações de raiva, amor, zelo político e paixão, como, aliás, o autor literário o descreve, referindo-lhe o génio e a corpulência⁴⁷². Mas teria sido necessário encontrar um actor de figura mais juvenil, que permitisse ao espectador associar os seus excessos não meramente a um temperamento, mas também à força de uma idade ainda muito determinada pela capacidade de um entusiasmo que não mede, nem quer medir, as consequências. Alfredo Ruas parece rondar mais os 30 do que os 20 anos, embora essa talvez tenha sido a condição que permitiu dar ao seu desempenho a credibilidade mínima que a personagem exige. De facto, dentro do estilo melodramático que caracteriza grande parte do cinema mudo em geral e do nosso cinema desta época em particular, Ruas consegue, com a sua experiência, não cair no ridículo de um desempenho demasiadamente gestual e exageradamente mimético.

Eduardo Geada sublinha que «o corpo sem voz no filme mudo é um corpo em excesso, como se ele procurasse representar algo mais do que aquilo que dá a ver». E recorda a comparação feita por Béla Balázs entre o actor do mudo e o actor do sonoro: «O actor do cinema mudo falava de maneira directa para o olhar e não para o ouvido, enquanto que a palavra do actor do cinema sonoro, ao dirigir-se expressamente ao ouvido, torna-se quase despercebida ao olhar»⁴⁷³. Pallu não conhece, ainda, a alternativa do sonoro, mas demonstra conhecer bem as regras de representação do cinema do seu tempo, embora as utilize sem grande capacidade criativa, revelando uma grande “colagem” aos critérios teatrais.

⁴⁷² Cf. Castelo Branco, 1983: 49-51.

⁴⁷³ Geada, 1987: 87.

O Simão de Pallu é uma personagem que nada acrescenta à que Camilo desenhara, pelo contrário: perdido o acesso ao mundo interior de Simão e aos dilemas com que se confronta – que o realizador não se preocupa em transmitir –, o espectador identifica-o apenas como o típico apaixonado romântico, que leva às últimas consequências a tentativa de consumir o seu grande amor, contrariado pelo preconceito violento das duas famílias. Sobre este Simão, **figura plana** onde a única mudança visível, e breve, é a que resulta do enamoramento, não é possível tecer considerações diversas, pondo as hipóteses levantadas por Lawton ou António Sérgio, pois o vector significativo que o define permanece transparente e inalterável ao longo de todo o filme, mostrando sempre o seu temperamento lutador, corajoso, apaixonado e fiel⁴⁷⁴, mas ao mesmo tempo impotente perante um destino implacável que sobre ele se abate, arrastando Teresa e Mariana.

O desempenho de Irene Grave como **Teresa de Albuquerque** padece das mesmas limitações do anterior, mas agravadas: o porte senhoril da atriz, acentuado por um penteado totalmente inapropriado numa rapariga entre os 15 e os 18 anos (mesmo no século XVIII!), e as feições vincadas, de onde se salienta um queixo proeminente – talvez deliberadamente indiciador da personalidade forte da protagonista – retiram ao seu papel toda e qualquer expressão de juventude e delicadeza, em nada correspondendo à fragilidade física que o autor literário descreve. A maquilhagem, que no cinema mudo desempenha um papel fundamental, procura evidenciar a

⁴⁷⁴ Embora Pallu nunca desenvolva a possível ambiguidade nos sentimentos de Simão, permite ao espectador assistir a dois momentos onde a ligação afectiva a Mariana é visível: após a cena no tribunal, em que a filha do ferrador enlouquece ao ouvir a sentença, o realizador alterna uma imagem de Simão pensativo com a imagem de Teresa e depois de Mariana, dando a entender que ele tem a visão das duas mulheres; e depois da morte de João da Cruz, vemos Simão e Mariana na prisão, de mão dada. Aqui, porém, não só é significativa a posição das personagens – já que Simão está sentado num banco, enquanto que Mariana se senta no chão – como o diálogo seguinte procura retirar qualquer hipótese de segundas leituras, pondo na boca de Mariana a frase em que sublinha que Simão nada tem que lhe agradecer, pois que ela é uma sua humilde criada. O espectador pode sempre tirar as conclusões que quiser, mas se forem no sentido da triangulação amorosa, sentirá como sua essa ilação, pois que a discrição do realizador é total.

expressão romântica, através da ênfase na profundidade e grandeza dos olhos, mas contribui para o tom geral que confere ao par amoroso um aspecto de paixão quase serôdia. É bem possível que, por um lado, Pallu não tivesse feito questão no ponto da juventude dos amantes, preferindo-lhe a densidade do drama e a experiência dos actores⁴⁷⁵; e, por outro, não podemos deixar de contextualizar a aparência das personagens numa época onde o vestuário ligeiro e o *prêt-à-porter* não tinham, ainda, feito a sua aparição, o que não tornava o público da altura tão susceptível às reservas que hoje surgem como inevitáveis.

Mas o que não se pode negar, e que mesmo algumas críticas da época chegaram a admitir discretamente, é que a actriz abusa do registo melodramático, fazendo consistir o drama da protagonista numa questão essencialmente sentimental, de onde não sobressai a tónica de um amor precocemente consciente de si próprio, autocontrolado e corajoso, que a heroína camiliana manifestava, mau grado a extrema juventude. Se aos olhos da época tal registo surtia, apesar de tudo, os seus efeitos, provocando as lágrimas de muitos espectadores, o passar do tempo torna inevitavelmente datada essa prestação, fazendo surgir, aqui e ali, os laivos de um excesso a tocar as raias do ridículo. Escusado será dizer, portanto, que em termos de composição, a personagem é não apenas planificada como até tornada pouco credível enquanto protagonista do drama amoroso.

O mesmo não acontece, porém, com a **Mariana** deste *Amor de Perdição*. Brunilde Júdice, estreante no cinema, consegue ultrapassar as limitações do tom melodramático da obra através de uma inata capacidade de representação muito mais contida e intensa, o que valoriza muito o seu papel no contexto geral do filme. Manuel Cintra Ferreira não hesita em compará-la a Greta Garbo: «[...] com um rosto e uma silhueta que a teriam destinado a grandes papéis de romântica se trabalhasse num grande estúdio norte-americano. Há nela um sentido de tragédia e fatalismo que a aproxima duma Greta Garbo»⁴⁷⁶.

⁴⁷⁵ Note-se que, como acima referimos em nota, foi à Ritinha que ele atribuiu a idade de 15 anos, e não a Teresa!

⁴⁷⁶ São palavras que o crítico reproduz na folha informativa editada pela Cinemateca Portuguesa aquando dos 70 Anos de Filmes Castello Lopes, no dia 9 de Setembro de 1986.

De facto, embora Pallu não explore a ambiguidade da relação entre Mariana e Simão, como já referimos, a eficácia da sua «beleza atormentada»⁴⁷⁷ deixa entrever o sofrimento interior da personagem, contribuindo em grande medida para a emoção que arrasta o espectador atento às *nuances* expressivas do seu rosto e dos gestos plenos de significado. A esta capacidade da actriz fica, pois, entregue toda a dimensão fatalista e trágica da figura de Mariana, sendo omitidas dos intertítulos todas as passagens da novela onde o seu amor – e a vaga esperança de concretização – são expressos de forma mais explícita.

Mas o actor em que o código de representação mais se afasta do excesso melodramático, em direcção a um naturalismo menos “teatral”, é, sem dúvida, António Pinheiro, que dá corpo a um vigoroso e credível **João da Cruz**. Pinheiro teve o cuidado e o perfeccionismo de ir mesmo aprender o ofício de ferrador e de carpinteiro, a fim de melhor representar a sua personagem, assim revelando um desejo de realismo que contrasta com o estilo encarnado pelos protagonistas, demasiadamente ocupados em transmitir a força dramática e emotiva da obra.

Das restantes personagens, nada há de particularmente positivo a frisar – para além do facto de todas elas acompanharem o processo de simplificação e tipificação observado nas personagens principais, levando-o quase ao ponto da caricatura – valendo a pena acrescentar que, para lá da apresentação inicial, a sua caracterização é por vezes feita de modo indirecto, mas sempre bastante explícito: Baltasar Coutinho surge com um chapéu colocado “à banda”, que lhe dá um aspecto vagamente ridículo (assim traindo a leitura que dele fez o próprio realizador, bem como o desejo que demonstra de convencer o público da sua “versão”) e Domingos Botelho é mostrado como tendo que conter alguma admiração pelas bravatas do filho, enquanto estas não interferem com os seus próprios interesses (vemo-lo sorrir, no início, quando lê a carta do filho mais velho, que se queixa das algazarras e motins provocados por Simão).

Uma primeira observação se pode, pois, fazer desde já: há substancial alteração dos **índices** narrativos do texto literário, na direcção de uma acentuada tipificação das personagens segundo critérios que simplificam as funções (no sentido que Propp dá ao termo): o herói

⁴⁷⁷ Matos-Cruz in *Panorama do Cinema Português*, Julho 1980.

fogoso, a heroína romântica, o vilão, a amante platónica, o criado fiel, etc.

Vale a pena notar, agora, algumas particularidades estruturais no que diz respeito à questão da **focalização** e da figura do **narrador**, elementos que ainda com maior clareza configuram a «perspectivação» (como lhe chama Ingarden) adoptada pelo realizador.

Como atrás referimos, o filme tem início com a apresentação das várias personagens, facto que revela a presença de um autor textual que não esconde o seu trabalho de organização e direcção da narrativa, apresentada por escrito através das palavras de um **narrador heterodiegético**, voz presente nos intertítulos ao longo de toda a obra, embora abstendo-se sempre dos comentários e interpelações aos receptores que o narrador camiliano fazia. Este narrador fílmico é, pois, reduzido ao estatuto funcional que representa e, ao contrário do narrador literário, não se assume explicitamente como ser humano capaz de omitir opiniões e juízos próprios. A ressonância biográfica que a voz narrativa assumia no livro (identificando-se com o Camilo empírico e estabelecendo claramente a ligação de parentesco com o Simão da história) perde-se aqui totalmente, o que manifesta também a posição do realizador, não preocupado em fundamentar “historicamente” a narrativa que apresenta, mas apenas em seguir com fidelidade o fio da acção principal, centrada no amor infeliz entre Teresa e Simão. Daí o facto de omitir a Introdução e a parte inicial do Capítulo I, onde são fornecidos os dados acerca da ligação pessoal do autor à história narrada, bem como acerca das idiossincrasias da sua família e do contexto social e cultural em que esta se insere.

À parte a voz constante deste **narrador “impessoal” heterodiegético** (voz narrativa criada pelo *grand image maker*), apenas outras duas se irão instaurar, na função de **narradores secundários intradieгéticos**: as dos dois protagonistas, através da correspondência que entre si trocam, onde sobretudo exprimem emoções, propósitos e desejos, mas onde fornecem também um ao outro pequenas informações, por vezes essenciais para a boa compreensão e progressão dos acontecimentos⁴⁷⁸.

⁴⁷⁸ Por exemplo, refira-se a carta que Simão escreve a Teresa antes do seu aniversário, informando-a de que se encontra em Viseu e manifestando o desejo de a encontrar: «Estou próximo de Viseu, em casa de amigos. Como

Estas cartas manifestam uma **focalização interna** de tipo literário, uma vez que é através da palavra escrita que acedemos ao universo íntimo das personagens, sendo esta perspectiva integrada nos processos de focalização cinematográficos que a obra paralelamente evidencia.

A **focalização** que, em termos estritamente cinematográficos, domina o filme é, sem dúvida, a **externa**, se bem que permitindo um ou outro momento de clara **omnisciência**, como o da cena em que Simão pensa alternadamente em Teresa e Mariana ou, mais tarde, quando, já a caminho do desterro, tem a visão de Teresa, dizendo-lhe as últimas palavras de despedida. O realizador evita a perspectiva interna, eliminando sistematicamente os pensamentos das personagens, ou transformando-os em monólogo ou diálogo “ouvido” por todos. É o caso, por exemplo, do momento atrás referido, em que Domingos Botelho se sente orgulhoso do carácter corajoso e brigão do filho Simão, comentando alto, ao acabar de ler a carta: «O rapaz é a figura e o génio de Paulo Botelho Corrêa, o mais valente fidalgo de Trás-os Montes, seu bisavô.»⁴⁷⁹

A mímica facial e gestual dos actores permite a dedução acerca dos seus sentimentos e reacções, mas, neste caso, não chega ao apuramento daquilo a que «Balázs chama o jogo da microfisionomia polifónica, que só os grandes actores de cinema conseguem alcançar»⁴⁸⁰, através do qual seria possível transmitir uma infinidade de sentidos, por vezes exprimindo com o olhar um conteúdo diferente, ou mesmo oposto, ao das palavras. Assente numa estética claramente teatral, segundo certos cânones da época que concebiam o cinema como teatro filmado, o filme de Pallu evidencia o rigor na escolha do enquadramento enquanto fundamental critério de bom gosto. Mas, ao contrário de outros realizadores seus contemporâneos, como por exemplo Rino Lupo, Pallu não utiliza o grande plano como forma de subjectivar o comportamento da personagem, preferindo usar abundantemente o

poderei, querida Teresa, matar a saudade da ausência, vendo-te por momentos?».

⁴⁷⁹ A passagem corresponde à que é descrita no I capítulo do livro, na página 49. Trata-se da narração, em discurso indirecto, do diálogo tido entre Domingos Botelho e sua mulher, que Pallu resolve tornar monólogo, forma mais simples e sintética para traduzir o pensamento e o sentir do fidalgo.

⁴⁸⁰ Balázs *apud* Geada, 1987: 87.

plano de conjunto e, nos momentos de maior tensão dramática, o chamado plano americano. O espectador deste *Amor de Perdição* permanece a uma distância convencional, não sendo chamado a participar “directamente” nas cenas a que assiste, mas antes tendo como função interpretar o jogo dramático da fisionomia e do gesto, complementado pela palavra escrita.

Tanto no que diz respeito ao retrato das personagens como ao papel do narrador e às focalizações instauradas verifica-se, pois, que o filme aproveita o nível mais superficial e óbvio da novela, retirando aos índices ou funções integracionais a espessura que apresentavam no texto literário e eliminando a dimensão ambígua ou complexa de certos procedimentos literários que, como vimos, implicavam uma leitura mais aprofundada, capaz de detectar significações não imediatas, conflitos interiores subtis, certa ironia narrativa, etc. Os princípios adoptados são, portanto, os da subtracção e da condensação, que por consequência implicam uma transformação e uma simplificação de conteúdos.

4 – O duplo valor (dramático e estrutural) da música

Papel importante na criação da atmosfera tem, porém, um outro elemento da composição do filme – a **música**. No caso desta obra, devido ao desaparecimento, durante largos anos, da partitura original, só em 1995, aquando do primeiro centenário do cinema, é que foi possível recuperar uma parte da música, mas, devido à escassez de tempo e de elementos, teve de optar-se exclusivamente pelo acompanhamento ao piano que, embora parcialmente baseado nos excertos da partitura original, consistiu essencialmente na improvisação feita pelo pianista Nicholas McNair⁴⁸¹. Deste modo, como diz Filipe Boavida, através desta prestação só «ficaremos com alguma ideia, forçosamente pálida, do que os espectadores da época ouviram»⁴⁸², pelo que é difícil

⁴⁸¹ Todas as informações relacionadas com as diversas etapas de recuperação e restauro da partitura de Armando Leça foram-me gentilmente cedidas, via correio electrónico, pelo próprio Nicholas McNair.

⁴⁸² Veja-se a publicação feita conjuntamente pela Cinemateca e pela Comissão para as Comemorações do Centenário do Cinema, em Março de 1995, sobre o *Amor de Perdição* de Pallu.

avaliar o tipo de impacto e de harmonia que a peça musical deste filme exibía. Sabemos, porém, que na época o talento de Armando Leça era amplamente reconhecido e que a música deste filme foi considerada «uma obra inspirada»⁴⁸³.

O trabalho de restauro da partitura foi levado a cabo pela maestra e musicóloga Gillian Anderson, especialista na música do cinema mudo⁴⁸⁴, e o intérprete ao piano, por ocasião das comemorações dos cem anos do cinema, em 1995, foi, como referimos, Nicholas McNair, que «colabora regularmente com a Cinemateca Portuguesa no acompanhamento de filmes mudos»⁴⁸⁵.

No entanto, mais tarde, no Verão de 1996, Gillian Anderson voltou a pegar na música do filme e, com o auxílio de outro compositor americano, elaborou uma nova versão, que incluía necessariamente muito material novo, introduzido de modo a suprir as faltas existentes, versão essa que foi tocada no Porto em Outubro de 1996. Desta vez o público pôde ouvir algo mais semelhante ao que terão escutado os espectadores dos anos vinte, uma vez que metade do filme exibiu acompanhamento de orquestra e outra metade de piano, como acontecera originalmente. Os músicos consideraram, porém, que o trabalho ainda não era satisfatório, pelo que Nicholas McNair resolveu aceitar novamente o encargo de colaborar com a maestra e ambos recompu-
seram todas as partes que faltavam da partitura original, tendo executado esta terceira e última versão na National Gallery of Art de

⁴⁸³ Cf. *Cinéfilo*, Mar. 1929, 18-19. Também um artigo publicado no *Eco Musical* em 10 de Novembro de 1921 prestava a «devida homenagem ao distinto compositor», elogiando a «característica e deliciosa música» do *film Amor de Perdição*, na qual se «estilizam cantos transmontanos, beirões, que coincidem com a localização das cenas a passar, tendo também alguns temas originais».

⁴⁸⁴ Diz a mesma publicação referida acima, acerca de G. Anderson (p.27): «Participou no restauro e reconstituição das partituras de diversos filmes importantes, que regeu, na América do Norte, América do Sul e na Europa: *La Passion de Jeanne d'Arc* (Carl Dreyer), *Way Down East* (David W. Griffith), *The Thief of Bagdad* (Raoul Walsh), *The Wind* (Victor Sjöström). Em Outubro de 1989, em Nova Iorque, regeu a música da primeira apresentação da versão reconstituída de *Intolerance*, de Griffith, que apresentou pela primeira vez na Europa, no ano seguinte, nas Giornate del Cinema Muto, em Pordenone.» Através da Cinemateca, a maestra teve também a colaboração de Floriana Oliveira Rebelo, para o trabalho de investigação e cópia.

⁴⁸⁵ *Idem*, p. 27.

Washington em Julho de 1997, com maior número de instrumentos de orquestra (exactamente 7, como em 1921) e com o piano. Esta *performance* foi acolhida com grande entusiasmo, tendo recebido excelentes críticas, nomeadamente no *Washington Post*, mas infelizmente nunca foi tocada em Portugal até à data da finalização deste trabalho.

É visível, tanto na partitura restaurada em 1995 – que pudemos ouvir – como nos restauros posteriores, a procura de recuperar o valor expressivo original, que se enquadra numa fase tardia do Romantismo, onde se vislumbra um gosto pelo folclore popular e, obviamente, um tom predominantemente sentimental⁴⁸⁶. O estudo da partitura original ajudou à identificação das 10 diferentes secções que compõem o filme e, inclusivamente, revelou-se útil no estabelecimento do intervalo. Embora a Cinemateca tenha apresentado o filme com o intervalo depois da cena do primeiro tiroteio, a continuação do trabalho de McNair levou-o à conclusão de que este se terá verificado, em 1921, após a entrada de Teresa no primeiro convento, tal como já referimos.

Armando Leça compôs diversos temas que se associam a diferentes momentos da acção, contribuindo para a instauração das respectivas atmosferas. É interessante notar como Leça contrapõe os temas ligados a Simão e a Teresa, que descrevem as situações por eles vividas (dominados pelo Destino, apaixonados ou sujeitos à tirania paterna) à figura de Mariana, que tem direito a três diferentes temas musicais⁴⁸⁷ (um pastoral, que descreve a sua condição de camponesa, e outros dois, que sublinham o seu sofrimento).

Através das opções temáticas do compositor é possível deduzir aqueles que foram considerados os momentos fortes da acção, bem como os seus conteúdos principais, que, como se pode verificar na descrição que seguidamente fazemos, valorizam determinados vectores: a força do **Destino** (perceptível no tema lento com que o filme tem

⁴⁸⁶ O artigo do *Eco Musical* acima referido sintetiza do seguinte modo o estilo, força e ligação da música ao filme: «... notámos que se amoldava perfeitamente às situações que o *film* nos ia apresentando, sempre cheia de um encanto verdadeiramente nacional e regional, sendo ela que dava a todos os quadros a verdadeira sentimentalidade, e tão verdadeira foi essa impressão, quando da morte de *Thereza Albuquerque*, que a música, em conjunto com a scena, arrancou lagrimas de toda a assistência, impressão essa, a que nem os próprios professores de orquestra puderam fugir».

⁴⁸⁷ Um deles foi publicado no jornal *Cinéfilo* de 23 de Março de 1922.

início e que é recuperado no fim); a transformação de **Simão**, que vive primeiro descontraidamente em Coimbra (quando se ouve um «Tema Beirão») e que, pouco depois, se apaixona – quando tem início a segunda secção do filme, dominada por uma valsa romântica que exprime o **enamoramento** –; a feroz **oposição paterna** (enfetizada na terceira secção pelo «Tema Transmontano» que exprime a fúria do pai de Teresa), só atenuada por um tema pastoral que se ouve no momento em que **Mariana** surge pela primeira vez; a cena do dia de anos de Teresa (que inclui o tema «Gavotte» para o **baile** e depois um solo ao piano dedicado a **Mariana**); o «Tema Embalo» da quinta secção do filme, que exprime a **recuperação de Simão** em casa do ferrador (a primeira parte musical correspondente a esta secção foi irrecuperável), seguido de um tema forte que sublinha novamente a **inflexibilidade do pai** de Teresa, ao levá-la para o convento; na segunda parte do filme, que tem grandes lacunas, ressurgem **Mariana** associada a uma valsa triste; e, finalmente, as últimas cenas do filme, a partir do momento em que Teresa, da janela do convento, acena a Simão, são marcadas por um dramatismo que é enfatizado pelo tema do **Destino**, aqui numa variante ainda mais comovente.

Desta análise é possível concluir acerca do valor dramático e estrutural da música, que serve para distinguir as várias etapas da obra e que, embora nunca chegue a ultrapassar uma função complementar, ajuda a instaurar o clima de angústia, arrebatamento amoroso ou tristeza mais ou menos desesperada.

De facto, embora a importância da música no cinema mudo, tanto a improvisada como aquela que era interpretada por grandes pianistas, cantores de ópera ou orquestras inteiras, tenha chegado a ser determinante – ao ponto de Gillian Anderson dizer: «Em 1915 Hollywood olhava um grande cantor de ópera do mesmo modo que hoje olha uma estrela de cinema»⁴⁸⁸ – a verdade é que o critério era sempre o de submetê-la ao filme, adaptando-lhe o ritmo, o tom ou a intensidade, se necessário⁴⁸⁹. Sem a componente

⁴⁸⁸ Anderson, 1988: xiv

⁴⁸⁹ A este propósito, Anderson conta um episódio acontecido entre D.W.Griffith, que sabia imenso de música, e o compositor que fazia o acompanhamento musical dos seus filmes, Josph Carl Breil. Griffith queria alterar algumas notas de uma peça de Wagner, contra o que Breil se insurgiu: «"Não

representacional⁴⁹⁰ da imagem – o que, de certo modo, as coloca numa dinâmica de contraste ou de oposição dialéctica e desejavelmente complementar – a música apresenta, porém, uma natureza idêntica ao do cinema no que se refere à sua dimensão temporal. Daqui, certamente, o facto de muitos realizadores, como Manoel de Oliveira, afirmarem que o seu casamento com o filme só pode ser feliz. Parte importante dos atributos desse casamento é a função rítmica que a música introduz, favorecendo (ou não...) o próprio ritmo narrativo. Deleuze propõe a alternância entre dois ritmos essenciais (*ritornello* e galope) como modelo explicativo do papel da música nos filmes⁴⁹¹. Neste sentido, é a versão *ritornello* que domina a maior parte do filme de Pallu (onde as excepções serão unicamente os momentos associados à figura implacável do pai de Teresa), instaurando um clima de melancolia e de lirismo, de acordo com o vector essencial da concretização desta leitura literária.

A utilização da componente musical no cinema mudo tinha também o valor funcional de ajudar a criar a ilusão de continuidade que a permanente alternância imagem/palavra dificultava. Por outro lado, o facto de a música ser tocada ao vivo favorecia o envolvimento emocional do público, contribuindo para produzir o sentimento de vida e imediatez que o cinema mudo mais dificilmente transmitia. Aliás, a capacidade de a música fazer aderir as pessoas aos sentimentos expressos era igualmente aproveitada por muitos realizadores durante a própria rotação dos filmes, sobretudo nos primórdios do cinema. Não esqueçamos que a maior parte dos actores provinha de uma experiência teatral, facto causador da grande estranheza que muitos sentiam quando se viam “forçados” a representar sem a presença do público e no meio da frieza e do ruído dos dispositivos técnicos. A música ajudava, assim, à concentração do actor, através da criação das atmosferas necessárias e do abafamento

se pode brincar com o Wagner!” protestou ele. “Nunca ninguém o fez!”. “Esta música não é *antes de mais* música, explicou o senhor Griffith. É música para filmes”.» Anderson, 1988: xxxiv.

⁴⁹⁰ Sobre este aspecto opina Tarkovsky (1989: 60): «Podíamos retorquir que o tempo também é fundamental na arte musical. Com efeito, assim o é. Mas o seu princípio é outro: a materialidade da vida não figura nela, a não ser no limite do seu completo desaparecimento».

⁴⁹¹ Deleuze, 1985: 123.

dos sons do estúdio. Esta constatação chegou ao ponto de alguns actores escolherem diversos excertos musicais a seu gosto para a interpretação de diferentes estados emocionais⁴⁹².

No caso deste filme, não há dúvida de que a música complementa e sublinha o valor funcional das personagens (dando claro ênfase à figura de Mariana), ao mesmo tempo que exerce um papel fundamental na construção da atmosfera dominante, ao ponto de atribuir à força do Destino a dimensão de personagem omnipresente, contra a qual os protagonistas nada podem fazer, força essa que provoca mais a exacerbação do sentimento amoroso e a tristeza da constatação da sua impossibilidade de realização do que a luta, o sentimento dramático, a revolta que na obra literária também se detecta. Falta, pois, densidade temática a este filme “sentimental” para que possamos chegar a falar de tragédia...

Mas sem dúvida que outra das funções da música era a de colaborar, indirectamente, para a instauração do tempo e do espaço diegéticos. A uma variação musical correspondia, normalmente, uma variação do local ou do momento da acção, associados frequentemente a uma personagem. Vejamos agora, a este propósito, quais eram as relações e os códigos espaço-temporais no cinema mudo em geral e no *Amor de Perdição* de Pallu em particular, e quais as suas implicações na capacidade expressiva da obra e na sua ligação à novela.

5 – Uma temporalidade *sui generis*

Uma das principais características do cinema mudo tem que ver directamente com as consequências do uso do intertítulo: manipu-

⁴⁹² Charles Berg, no artigo «Music on the silent set» (*in Literature-Film Quarterly*, vol. 23, 1995: 132) explica o valor da música durante a rotação dos filmes mudos e dá exemplos de diversos procedimentos: «Na filmagem do filme de King Vidor *La Bohème* (1926), por exemplo, diversos planos foram precedidos de trechos de ópera. Quando a Lillian Gish e o resto da companhia estavam prontos para a "acção!" a música continuava enquanto durava o plano. [...] As melodias mais eficazes eram normalmente as que estavam associadas a uma experiência anterior do actor, quer pessoal quer profissional. A Pola Negri, por exemplo, descobriu que a canção popular polaca "O Último Suspiro" se revelava muito útil para transmitir "dôr sincera" porque ela lembrava-se da música como parte da sua penosa partida da pátria».

lando a temporalidade essencialmente a partir do uso da palavra (que apresenta, organiza, situa) e não da imagem (ou da sequência de imagens) por si só, este aproxima o cinema de um tratamento do tempo semelhante ao da literatura, isto é, não directamente dependente do fluxo temporal que a imagem em movimento, por si mesma, capta e transmite. Durante a leitura do intertítulo verifica-se como que uma suspensão do tempo cinematográfico (que é, como já frisámos, tendencialmente isocrónico), em favor de uma temporalidade fortemente anisocrónica (a não ser no caso dos diálogos). Não se dá uma verdadeira pausa diegética, porque a palavra continua a narração, mas o tratamento visual da diegese sofre a interrupção que a coloca, alternadamente, em dois modos expressivos distintos, determinados pela confluência de dois radicais de apresentação, um verbal e outro audiovisual. Este jogo entre duas temporalidades de natureza diversa provoca um efeito de estranheza (mais ou menos consciente), que afecta inevitavelmente a impressão de realidade desejada. No entanto, é necessário considerar que para o público da época, desconhecedor de outros modos de fazer e ver cinema, tal característica tinha um peso muito menor do que aquele que sentimos hoje em dia, depois de uma história cinematográfica predominantemente guiada pelo desejo de “realismo”, particularmente no que diz respeito à sua dimensão espaço-temporal.

O intertítulo evitava também a necessidade de recorrer a outro tipo de atributos visuais com o fim de transmitir a noção da passagem do tempo. É o caso da utilização dos **fundidos** que, usados no cinema mudo, tinham uma função equivalente ao corte normal entre uma cena e outra e de um modo geral não serviam como recurso técnico para efeitos temporais como por exemplo *flash-backs*, como veio a ser mais tarde uma das suas funções principais. Neste AP a permanente alternância entre o intertítulo e a imagem, que surge e desaparece através do uso da **íris**, produz o efeito de uma descontinuidade permanente, que dificilmente transmite uma impressão de linearidade temporal. Com o advento do som a noção de tempo passa a estar inevitavelmente mais ligada a esse fluxo linear, que irá primeiramente ser aproveitado e depois contestado, ao longo da evolução do cinema. É a isso que se refere Michel Chion, e que João Mário Grilo sublinha: «O cinema mudo permitia, como a literatura, as descrições dos seres e dos lugares fora do tempo, fora da acção, antes de os inscrever numa

história. Quando chegou o som realista, tudo isso acabou. A intervenção deste som tende a fixar a temporalidade a um desenvolvimento linear e ao sentido de uma progressão»⁴⁹³.

A temporalidade do cinema mudo, visível no filme de que nos ocupamos, salta permanentemente do âmbito fluido e onírico da imagem silenciosa para o domínio mais “consciencializável” da palavra escrita (e lida). Mas, no caso deste filme de Pallu, que procura captar, através do uso das cartas e de uma estética de representação segundo códigos nitidamente românticos, o elemento mais claramente poético da obra de Camilo, essa fluidez temporal ganha contornos ainda mais agudos e determinantes. De facto, Pallu não mostra qualquer preocupação em transmitir o sentimento de irreversibilidade temporal que a novela exprime, embora mantenha a **ordem** cronológica da acção principal do texto literário⁴⁹⁴, nem centra o drama na luta contra um tempo que parece exercer a força violenta de arrastar os amantes para a tragédia final. Há momentos em que a **velocidade** sofre acelerações (através do uso de expressões hiper-sintéticas, que provocam elipses de amplitudes significativas), mas essa alteração de velocidade tem mais que ver com necessidades de economia narrativa do que com o desejo de uma intensificação dramática através da manipulação temporal. Este aspecto verifica-se claramente através das frases escolhidas para síntese, como por exemplo as seguintes: «A débil condição de Teresa depercia rapidamente» e depois: «Um dia, sabe que Simão foi condenado à morte. Pede que a deixem escrever». Na novela, o sofrimento de Teresa é descrito com pormenor, em quatro páginas plenas de um dramatismo que invoca deliberadamente a

⁴⁹³ Chion *apud* Grilo, 1997: 162.

⁴⁹⁴ Notámos uma única excepção, que, aliás, irá existir também no filme de 43, como veremos: o filme salta a acção correspondente ao capítulo XIV do livro (centrado nas diligências que Tadeu de Albuquerque faz, em vão, para retirar a filha do convento e, depois, para convencer a justiça a não poupar Simão Botelho da força) e passa ao episódio da ida de João da Cruz à cadeia, acompanhado de Mariana, para visitar o preso. Só depois presenciamos as cenas do capítulo XIV, a que se segue o assassinato de João da Cruz. Deste modo, o realizador introduz maior alternância no fluir dos acontecimentos, através da criação de acções paralelas que passam de Teresa para Simão, deste novamente para ela, depois para João da Cruz e seguidamente de novo para Simão.

compaixão do leitor⁴⁹⁵. Pallu prefere, porém, passar rapidamente para as palavras escritas que os amantes trocam entre si, dando ao espectador a possibilidade de as ler no ecrã.

Não deixa de ser significativo e meritório, no âmbito deste tratamento algo “primitivo” da temporalidade, o empenho de Pallu na construção do efeito de simultaneidade, através do uso da chamada **montagem paralela**, que informa o espectador acerca do peso dos acontecimentos nas várias personagens, particularmente nos protagonistas, contribuindo por vezes para a instauração de climas de tensão e *suspense*. É o caso, por exemplo, da festa de anos de Teresa, em que se alternam as imagens do interior da casa, onde decorre o baile, com as imagens exteriores do jardim, onde Simão se esconde à espera de Teresa, sendo descoberto pelo rival. Pallu revela, assim, já dominar determinados códigos narrativos cinematográficos, de modo a transpor fielmente o ambiente de certos momentos mais emotivos da novela.

Mas, de um modo geral, quer devido às características inerentes à estrutura do cinema mudo, quer devido à opção do realizador de dar lugar de destaque à correspondência amorosa, o resultado é um filme onde o tempo apresentado não assume uma relação directa com o tempo real, mas antes busca a condição da intemporalidade lírica, onde a expressão do eu e a representação do sentimento revelam a sua prioridade sobre os outros elementos da obra. A temporalidade subjectiva impõe-se plenamente sobre a linearidade cronológica, afastando o leitor do tempo existencial e estabelecendo uma fronteira estilística muito próxima dos códigos do melodrama, que assentam na condensação da acção nos seus momentos de maior intensidade dramática, segundo a fórmula de «*too much too soon*»⁴⁹⁶. O objectivo não é tanto o da expressão de um drama “verosímil”, humano, quanto o da construção de um forte efeito sentimental e emotivo, que sintetize simbolicamente a condição trágica dos amantes.

Neste contexto, o valor do **espaço** obedece, sobretudo, aos imperativos da necessidade (apesar de tudo, é necessário situar as cenas) e de um valor essencialmente decorativo ou, quando muito, de ilustração (mais do que funcional – por isso não se nota a preocupação de distinguir ao pormenor os ambientes, tais como as diversas cadeias ou

⁴⁹⁵ Trata-se da primeira parte do capítulo XIII.

⁴⁹⁶ Cf. Doane, 1990: 69.

os dois distintos conventos). Assim, não se verifica grande originalidade ou riqueza na procura de soluções cénicas, tendo os *décors* de interior, produzidos no estúdio do Carvalhido, obedecido a uma decoração que Bénard da Costa apelida de «modesta e convencional»⁴⁹⁷, enquanto que as cenas de exteriores se revelam também relativamente pobres. Em contrapartida, o filme evidencia a tendência geral do cinema mudo para deixar que a narração penetre dentro do espaço dramático, através da recorrência a procedimentos como a **profundidade de campo** (a cena do encontro e enamoramento dos protagonistas à janela das suas respectivas casas ficou conhecida pela beleza e audácia da profundidade de campo que instaurou) e a variação de **ângulos**.

Dois aspectos convém, no entanto, sublinhar, antes de encerrarmos este capítulo. Por um lado, é de referir o uso das **tintagens** – recurso técnico utilizado no cinema mudo para colorir as imagens, através do uso de corantes que se aplicavam nas cópias a preto e branco tiradas do negativo –, que contribuía para um aumento de informações de ordem espacio-temporal⁴⁹⁸. Assim, podemos hoje apreciar algumas sequências tintadas, que correspondem às seguintes situações: a tintagem azul é usada para cenas nocturnas no exterior (é o caso, entre outros, da primeira vez que Teresa e Simão se vêem à janela, assim como do encontro dos amantes na noite do aniversário de Teresa, em que Simão e Baltasar Coutinho também se confrontam; é o caso de todas as vezes que Simão tem de sair secretamente de um lugar para outro e quando Teresa, já muito doente, olha as estrelas do céu). A tintagem verde aplica-se normalmente a cenas de interior

⁴⁹⁷ Veja-se o comentário incluído na folha avulso da Cinemateca Portuguesa no dia 11 de Novembro de 1996, no Porto. Aí explica também o seu Director que «para os exteriores filmou-se em Viseu e em Paços de Brandão, na Casa do Engenho Novo e no Solar da Portela, ou em Coimbra, na Universidade, com autorização especial, “desde que os trajes escolhidos para a indumentária dos estudantes correspondessem à verdade histórica da época”».

⁴⁹⁸ Como refere a publicação da Cinemateca Portuguesa sobre este *Amor de Perdição*, editada em Março de 1995 pela Comissão para as Comemorações do Centenário do Cinema (p. 16), o laboratório italiano L'Immagine Ritrovata conseguiu reproduzir com fidelidade, por meios fotográficos, os tons das tintagens da versão original do filme.

(na apresentação de Mariana, junto à lareira; quando Teresa, ao romper da alba, é chamada pelo pai para ir à Missa; quando tem início o seu baile de aniversário; quando Baltasar Coutinho e Tadeu de Albuquerque conversam em casa deste; quando Teresa, deitada na cama do convento, recebe uma carta de Simão). Quanto à tintagem vermelha, o seu uso é mais ambíguo, pois começa por ser aplicado à figura de João da Cruz (no momento inicial da sua apresentação, enquanto trabalha o ferro) para reaparecer mais tarde (quando Simão, sabendo do plano de Baltasar Coutinho para o eliminar, se dirige, furioso, a casa do ferrador, ao qual pedirá que lhe ceda um cavalo) e, finalmente, na última cena, depois do suicídio de Mariana, vendo-se ao fundo o navio. Todos estes casos se referem a momentos “fortes”, em que a cor ajuda a chamar a atenção do espectador.

Por outro lado, vale a pena notar as soluções encontradas por Pallu para preencher algumas das **lacunas espaciais** do texto literário. Por exemplo, a cena da conversa entre Teresa e Baltasar Coutinho, em que este se lhe declara, não tem indicação de lugar (sabemos apenas que os dois se encontram sentados), e Pallu resolve colocá-la ao ar livre, no jardim, num ambiente quase bucólico e propício a uma conversa amorosa⁴⁹⁹. É curioso notar que a cena, muito sintetizada, quase dispensa os intertítulos, sendo o discurso entre os dois jovens interpretado pelos espectadores sobretudo através dos gestos e expressões, por si mesmos suficientemente elucidativos⁵⁰⁰. Um outro exemplo que nos parece interessante referir, em termos de *mise-en-scène*, é o do posicionamento de Mariana no navio nos momentos que antecedem o seu suicídio, pois é significativa a diferença (ou semelhança) entre os três filmes, como veremos. De facto, Pallu situa-a na amurada do navio, numa posição de destaque e, ao mesmo tempo, lógica, tendo em conta o salto que dá Mariana para se atirar ao mar⁵⁰¹. Em ambos os

⁴⁹⁹ Como veremos adiante, Lopes Ribeiro escolherá o interior para esta cena decisiva, enquanto que Oliveira preferirá, como Pallu, o exterior.

⁵⁰⁰ Idêntica estratégia vemos ter sido adoptada na cena-chave em que Baltasar Coutinho e Simão Botelho se confrontam, em que se depreende o tom violento e insultuoso das palavras que trocam antes do fatídico tiro. São dois exemplos de momentos de grande tensão dramática, em que a representação pode dispensar a palavra escrita, devido à evidência do significado.

⁵⁰¹ Será idêntica a opção de Oliveira, ao contrário de Lopes Ribeiro, que coloca Mariana numa posição mais baixa, menos conspícua na cena.

casos, as posições e lugares escolhidos favorecem a criação da atmosfera considerada apropriada à situação em causa, o que, se não chega para fazer do tratamento do espaço neste filme um vector de importância comparável aos outros elementos, prova, no mínimo, a sua adequação, ainda que subalterna, aos propósitos da obra.

Em conclusão – nesta versão de cinema mudo do *Amor de Perdição* é claro o propósito e o nível de leitura do realizador, como atestam as palavras que colocou no intertítulo final, e que não são retiradas da novela, mas antes exprimem a sua própria visão sintética da obra: «Pobres cartas de amor, tornadas juguetes das ondas, triste símbolo das existências tão dolorosamente agitadas de Teresa e Simão».

O registo adoptado por Pallu é o da representação de uma história triste, que tem na correspondência amorosa o seu testemunho mais fiel. A narração dos acontecimentos serve a expressão da subjectividade e dos sentimentos, razão pela qual o tempo e o espaço são remetidos para a esfera da quase total indefinição. A fixação temporal dada pela imagem em movimento é quase constantemente interrompida por um texto que só fragmentariamente é narrativo e que revela maioritariamente a sua função de veículo do discurso directo. Por outro lado, o tempo “visível” da imagem só a um nível mínimo coincide com a dimensão perceptual da matéria da realidade, uma vez que os indícios físicos e espaciais são, como dissemos, francamente reduzidos, o que tem como efeito o sentimento, já referido, de uma temporalidade abstractizante ou onírica, mais do que “real”.

Pela natureza e estética do cinema mudo, onde tanto os cenários (espaço) como as sequências de planos (tempo e movimento) são remetidos para esse mínimo indispensável, é indirectamente transmitida aos seus objectos a força de uma universalidade geral (já que os acontecimentos são tornados mais símbolos do que eventos concretos e específicos, ao mesmo tempo que a enunciação fílmica, muito dependente dos intertítulos, atenua o valor específico do discurso directo em favor do aumento da dimensão mais “geral” ou “abstracta” do discurso indirecto, como vimos), o que se verifica a par de uma depuração e de uma necessária **condensação** dramática. Neste caso, tal síntese acaba por enfatizar o que há de mais **melodramático** na obra de Camilo – em detrimento da sua dimensão mais profunda, expressão de um específico drama humano que toca as raias da tragédia do absurdo –, resultando daqui uma acentuada alteração dos **índices**

barthesianos (uma vez que tanto as personagens como as atmosferas, o tempo e o espaço foram sujeitos a uma simplificação óbvia). Apesar da manutenção das **funções** cardinais, que não viram radicalmente modificados os seus conteúdos, os cortes substanciais a que foram sujeitas acabaram por reduzir significativamente a sua densidade informativa, bem como o peso e a pluralidade dos níveis de significado contidos nas funções da novela.

Como objecto estético, o filme tem assistido a uma interessante flutuação de juízos: começou por ser valorizado na sua época, como vimos no trecho reproduzido no *Comércio do Porto* de 1921, que referia a emoção do público, passando, algumas décadas depois, a ser objecto de um olhar que, não deixando de lhe reconhecer o mérito, manifestava já a consciência mais clara dos seus limites e atribuía-lhe uma posição secundária em relação a obras suas contemporâneas (como, por exemplo, a do mesmo realizador, *Os Fidalgos da Casa Mourisca*⁵⁰²). Esta foi a tendência geralmente verificada nos meados do século XX, tendo-se acentuado até aos anos oitenta, quando um crítico como Manuel Cintra Ferreira chegou mesmo a dizer que «este *Amor de Perdição* é, sem dúvida, uma simples curiosidade histórica, exemplo de um cinema literário, no sentido negativo da palavra, ilustrando de forma quase pleonástica o texto escrito. O cinema então, estava algures, não passava por estes quartos fechados acumulados de estuque e de sombras⁵⁰³». A partir do momento, porém, em que a versão de Oliveira (saída em 1978 mas só plenamente “reabilitada” vários anos depois) começa a ganhar um olhar cada vez mais atento e interessado por grande parte da comunidade de críticos estrangeiros e nacionais, há como que um efeito retroactivo em relação à obra de Pallu, que permite vê-la sob uma perspectiva nova e mais positiva. É aquilo a que Ingarden chama «fenómenos de ocultação que estão em conexão com as mutações já indiciadas da atmosfera cultural». Ou, dito mais clara-

⁵⁰² É o caso, ilustrativo, da opinião de Félix Ribeiro, que em 1968 afirmava: «Todavia, e em nossa opinião, não foi uma obra completamente lograda, apesar de tudo isso. Não possuía a fluência narrativa, aquela impressão de resultado plenamente alcançado que *Os Fidalgos* [1919] ostentavam. No entanto, estava feito com dignidade, tendo alcançado um assinalável êxito».

⁵⁰³ Referimo-nos ao comentário publicado em 1986 na folha informativa da Cinemateca Portuguesa, a propósito dos «70 anos de filmes Castello Lopes».

mente: «É um facto conhecido que cada época, na evolução geral da cultura humana, possui os seus tipos especiais de compreensão, de valores estéticos e extra-estéticos, as suas predisposições determinadas para precisamente tais e não outros modos de apreensão do mundo em geral e também das obras de arte. Em certas épocas somos especialmente receptíveis a determinadas qualidades de valor estético, enquanto para outras somos cegos»⁵⁰⁴. Bénard da Costa sintetiza bem este fenómeno, admitindo ter verificado em si próprio essa variação de sentimentos: «E quando o voltei a ver [ao filme de Pallu], na histórica versão de Março de 95 no Tivoli, fiquei surpreendidíssimo. Não só o filme me pareceu bastante melhor do que a ideia com que ficara, como me pareceu – e isso foi o mais curioso – que nalgumas passagens se aproximava bastante da versão de Oliveira. Hoje, tenho a dúvida: é a versão de Oliveira que me faz ver a de Pallu com outros olhos ou a origem do diferente olhar está apenas na beleza da cópia restaurada e na possibilidade de a ver na íntegra? Claro é que não há comparação possível entre os dois filmes e que a versão de Oliveira está a anos-luz da versão de Pallu. Mas também me é claro – ou obscuro – que a versão de Pallu parece ser um esboço para a de Oliveira, como que anunciando – a cinquenta anos de distância – o filme que havia de vir»⁵⁰⁵.

Apetece-nos responder que é precisamente de um juízo como este que se deduz do valor intertextual do fenómeno da adaptação, cuja dinâmica não apenas se verifica na passagem da obra literária para a cinematográfica, como na relação entre as várias versões que o cinema produz, que entre si estabelecem um permanente e criativo diálogo, gerador (ou completador?) de novas leituras. Não só o restauro bem feito de uma cópia antiga é condição *sine qua non* para a sua devida apreciação, como também a passagem do tempo – com o correspondente alargamento da capacidade crítica, por um lado, mas também com toda a inevitável interferência histórica, cultural e, portanto, também textual – é factor de importância indiscutível e preciosa ajuda ao discernimento e ao juízo sobre as obras que se desejam arte. Adiante avaliaremos, igualmente, até que ponto uma “semelhança” deste tipo

⁵⁰⁴ Ingarden, 1979: 381-382.

⁵⁰⁵ Comentário publicado a propósito da celebração dos Cem Anos do Cinema, no Porto, na folha informativa da Cinemateca Portuguesa – Auditório Nacional Carlos Alberto, em 11 de Novembro de 1996.

se pode considerar significativa, não só de um nítido vector estético no panorama do cinema português, como também de uma linha ininterrupta que, nas suas inúmeras evoluções e variantes, tem transportado a história do nosso cinema – e, dentro dela, a sua relação dinâmica com a literatura – desde o seu nascimento até aos dias de hoje.

CAPÍTULO III

ANTÓNIO LOPES RIBEIRO: A EQUIVALÊNCIA DRAMÁTICA

«Lopes Ribeiro, de facto, não se limitou a copiar. Entregou-se ao trabalho de arranjar uma nova expressão – a cinematográfica – para uma novela que havia sido desenvolvida literariamente. E está aí na ideia mais forte que o filme sugere: “a de que é um filme”».

Fernando Pampulha⁵⁰⁶

1 – Uma adaptação declaradamente “submissa”

O filme de António Lopes Ribeiro, estreado em 12 de Outubro de 1943, obteve desde o primeiro dia assinalável êxito junto do público e tornou-se sinónimo de um certo tipo de cinema que, sem negar a sua vocação específica, através do uso dos códigos visuais e teatrais da época, afirmou claramente o seu propósito de fidelidade e mesmo de “subordinação” à obra literária, como logo nas primeiras imagens é possível testemunhar, ao ouvir-se a voz *over*⁵⁰⁷ que declama, apropriando-se de algumas palavras do prefácio camiliano: «Seria vaidade estulta registar aqui outro nome de autor que não fosse o de Camilo Castelo Branco, tal como “seria desacerto e ingratidão demudar sensi-

⁵⁰⁶ *In* «República», 1943.

⁵⁰⁷ É, aliás, a voz do próprio Lopes Ribeiro.

velmente, quer na essência, quer na compostura” a história triste de Simão Botelho».

Reclamando-se sempre fervoroso camilianista e afirmando, desde o primeiro instante, a sua identificação com a obra literária escolhida, António Lopes Ribeiro sublinhou-lhe o potencial «cinematográfico», frisando, na monografia que elaborou sobre o filme, a sua excelente «teatralidade» e concordando com o juízo de Afonso Lopes Vieira, que argumentava: «O livro é já, em si, uma planificação cinematográfica»⁵⁰⁸. Acima de tudo, Lopes Ribeiro admirava incondicionalmente a prosa camiliana, sendo sensível sobretudo à mestria de Camilo no uso da língua e à sua qualidade estética, que o fazia definir o novelista como «Poeta! Poeta enorme. E poeta “dramático”»⁵⁰⁹. O desejo do realizador de evidenciar, acima de tudo, o talento de Camilo e a grandeza da sua obra levou-o ao extremo de não desejar sequer que o filme ostentasse legendas de entrada, nem título, nem a habitual palavra FIM, para que em tudo fosse visível essa teatralidade da obra de origem («pois no teatro também não se desce previamente um pano talão com o título da peça»⁵¹⁰) e nunca fosse ensombrecida a sua autoria. A complexificação da autoria, que é um fenómeno tipicamente cinematográfico, como já referimos (já que na elaboração de um filme intervêm diversos “autores”, de entre os quais se destacam o guionista e o realizador), parece ter sido, neste caso, resolvida pela clareza com que Lopes Ribeiro chamou a si a responsabilidade da opção tomada – visível até no facto de ser sua a voz do narrador que introduz a acção –, com vista a uma “transparência” que vai no sentido de “secundarizar” os “autores” fílmicos em favor do autor literário.

António Lopes Ribeiro, que nasceu em Lisboa em 1908, dedicou toda a sua vida ao cinema, não tendo sequer terminado, por isso, o curso de engenharia que frequentava no Instituto Superior Técnico. Tendo estado ligado, desde 1928 (ano em que fundou, juntamente com Chianca de Garcia e João Botto de Carvalho, a revista «Imagem») a diversas publicações cinematográficas, foi realizador a partir de 1933, destacando-se, na sua obra, o filme de que tratamos, bem como o célebre e sempre popular *O Pai Tirano* (1941). Como director de produção

⁵⁰⁸ Ribeiro, 1943: 19.

⁵⁰⁹ *Idem, Ibidem*: 10.

⁵¹⁰ *Idem, Ibidem*: 24.

teve também responsabilidade em mais duas obras de grande sucesso, *O Pátio das Cantigas*, realizado por Francisco Ribeiro e *Aniki-Bóbó*, de Manuel de Oliveira⁵¹¹, ambos estreados em 1942. O seu nome ficou, pois, estreitamente ligado a um certo cinema dos anos quarenta, que, tanto na vertente da comédia como numa linha tendencialmente mais (melo)dramática, obteve quase sempre grande e durador sucesso junto do público, ao mesmo tempo que não escondia uma consciente e voluntária identificação com o regime político da época, quer indirecta quer directamente, através da realização de obras como *Feitiço do Império*, sobre a acção portuguesa em África.

O cinema português dos anos quarenta é marcado, de facto, pelo aproveitamento das bem-sucedidas comédias de Lopes Ribeiro, de Francisco Ribeiro e de Artur Duarte (realizador de *O Costa do Castelo* e *O leão da Estrela*), mas verá igualmente surgir filmes de cariz mais social ou literário, pela mão de Adolfo Coelho (*Porto de Abrigo*), Armando Miranda (*Pão Nosso*, *Ave de Arribação*, *José do Telhado*, *Capas Negras*), Henrique Campos (*Um homem do Ribatejo*, *Cantiga da Rua*) e Leitão de Barros (*Ala-Arriba*, *Inês de Castro*, *Camões*, *Vendaval Maravilhoso*), vindo a assistir, em 1948, ao conturbado nascimento do **movimento dos cineclubes** e a uma tentativa de concepção do cinema segundo novos modelos artísticos e ideológicos, que pretendiam despertar o público para a importância e força dessa arte. Brum do Canto (*Lobos da Serra*, *Fátima*, *Terra de Fé*, *Um Homem às direitas*, *Ladrão precisa-se*) e Perdigão Queiroga (*Fado, história de uma cantadeira*) são também nomes a citar⁵¹² numa época em que, apostando-se ainda em códigos declaradamente teatrais para a realização cinematográfica, despontavam timidamente os primeiros sinais de um neo-realismo de que Manuel de Oliveira foi o precursor e Manuel Guimarães (com *Saltimbancos*, *Nazaré*, *Vidas sem rumo*, *A costureirinha*) um acérrimo – mas pouco sucedido – defensor.

Facto incontestável é o da fama que, neste contexto, *Amor de Perdição* rapidamente granjeou, sempre associada ao juízo da estreita fidelidade à novela, o que provou, como Luís de Pina soube sintetizar

⁵¹¹ Nesta altura o realizador ainda permitia que a grafia do seu nome fosse actualizada para Manuel, facto que deixou de autorizar após o sucesso obtido no estrangeiro, com *Amor de Perdição*.

⁵¹² Não procuramos, obviamente, fazer um elenco exaustivo dos realizadores e filmes da época, mas apenas destacar aqueles que permitem lembrar o panorama e as tendências principais da cinematografia nacional.

quarenta e oito anos mais tarde, a «capacidade do cinema português em adaptar à tela, com equilíbrio assinalável entre as exigências do cinema e o respeito pela sua textura literária, um romance tão singular, tão verdadeiro e tão sentido pelo autor como *Amor de Perdição*»⁵¹³. Luís de Pina explica em seguida que a obra de Lopes Ribeiro teve a qualidade de saber procurar o ponto de equilíbrio e a inovação estética que lhe possibilitaram o encontro de um caminho possível entre os raros exemplos de filmes que se permitiam “filmar a palavra” e aqueles que proclamavam a livre adaptação da obra literária. Importa verificar agora se de facto, e como, esse propósito foi cumprido.

Embora o realizador afirme que «O Livro foi adaptado ao cinema na sua íntegra, desde a Introdução até ao Epílogo, sem desprezar sequer o texto dos Prefácios», há que observar atentamente aquilo que, na prática, significam estas palavras. De facto, o filme começa com a entrada de Camilo na cadeia, em 1 de Outubro de 1860, constituindo as imagens seguintes um acentuado *flash-back* até 1805, ano da entrada de Simão na mesma prisão, de modo a que, desde o início, a identificação tio/sobrinho, visível no texto, seja perceptível no filme (diferentemente do que acontecia no filme de Pallu, como vimos), ao mesmo tempo que a presença deste narrador secundário que dá voz a Camilo é tornada intradieética. Não constam, porém, na obra fílmica, os comentários que o narrador literário tece na Introdução do livro, tendentes a captar a atenção do leitor para a dramaticidade da história que se vai seguir. Quanto ao Prefácio, todo ele orientado para a explicação do como e porquê da escrita desse “romance” na prisão, nos «quinze mais atormentados dias de [sua] vida», o qual veio a ter «uma recepção de primazia sobre todos os seus irmãos», só as linhas iniciais em que Camilo diz que desde menino ouviu contar esta triste história do seu tio paterno, e as finais, já citadas, em que o autor explica que não vai alterar o que escreveu (por respeito àqueles que o receberam com agrado)⁵¹⁴, é que têm reflexo nesta versão cinematográfica.

⁵¹³ São as palavras de Luís de Pina publicadas na folha informativa distribuída na Cinemateca Nacional em 20 de Março de 1995, aquando da exibição do filme de Lopes Ribeiro, ao dar-se início às celebrações do Centenário do Cinema.

⁵¹⁴ Note-se que este é o argumento que o realizador, através do narrador *over* do filme, utiliza para explicar a “colagem” ao texto original.

No que diz respeito à restante **acção** do livro, verifica-se o seguinte: no essencial, o filme mantém o mesmo conteúdo diegético, reproduzindo as **funções** sintagmáticas do texto literário, apesar de algumas omissões informativas, sobre as quais nos pronunciaremos adiante. O guião revela, de qualquer modo, a forma como a planificação do filme procurou seguir de perto o texto camiliano, ainda que com inversões de ordem, que explicitaremos na alínea 4, onde analisamos as relações espacio-temporais. A nível dos **índices**, porém, as transformações verificadas são muito pertinentes, como procuraremos demonstrar. Começamos por destacar quatro casos de episódios cujo valor essencialmente indicial (e não incluído na linha de acção principal da história) é pura e simplesmente eliminado.

Em primeiro lugar, verifica-se que o I capítulo, onde se conta a história dos antecessores de Simão e alguns episódios significativos da sua família (e, portanto, expressivos também quanto à sua educação, carácter, ambiente familiar, etc.), é quase totalmente ignorado⁵¹⁵. Só quando a narração atinge o presente da acção principal, com o momento em que Manuel se queixa aos Pais do seu irmão Simão, e sobretudo com a cena emblemática da quebra dos cântaros no chafariz, é que o realizador se preocupa em reproduzir a acção, transformando o discurso indirecto do narrador no discurso directo da representação cénica. Em segundo lugar, toda a parte do capítulo VII que, através dos diálogos maliciosos das freiras, retrata o mau ambiente que se vive no convento de Viseu, é hiper-sintetizada pelo realizador, que claramente a considera excrescente à economia da narrativa, deixando apenas ficar a nota acerca do tom caricatural empregue por Camilo através de uma breve mímica que pinta as freiras como «cinco vassourinhas negras»⁵¹⁶ curiosas e alcoviteiras. Quase toda a carta da

⁵¹⁵ Se tomarmos em consideração as palavras do realizador sobre a integralidade da adaptação, deveremos pôr a hipótese de que ele não tivesse considerado esses episódios iniciais como constituindo material diegético, mas antes lhes tivesse atribuído um valor meramente simbólico e “paradigmático”, na linha da definição barthesiana dos **índices**, aos quais Lopes Ribeiro tenha preferido dar diverso tratamento, ao longo de outros momentos da acção do filme.

⁵¹⁶ Lopes Ribeiro, ao citar os nomes das cinco actrizes que lhes deram corpo, afirma claramente que foram «obrigadas a suprir com mímica, num

tia de Camilo, D. Rita Emília da Veiga Castelo Branco, que é transcrita no livro no capítulo XII, é omitida no filme, com exceção de duas informações nela constantes: o facto de Simão não receber, na prisão, cartas da sua mãe, porque o pai as interceptava, e o episódio em que o tio-avô do herói, António da Veiga, intercede drasticamente junto de Domingos Botelho a fim de que este salve o filho da forca. Tanto uma informação como outra são tornadas cenas dialogadas e representadas pelos actores. Finalmente, um quarto longo excerto do livro (coincidente com o capítulo XVI) é omitido no filme, e desta vez na totalidade: a história dos amores de Manuel Botelho pela açoriana, que o narrador literário justifica, como vimos, vir «a propósito para demonstrar uma face da índole do ex-corregedor de Viseu», apesar de não ser «muito concertado com o seguimento da história». Essa falta de concerto com a sequência lógica da narrativa, juntamente com o teor imoral do episódio, terão estado na origem da sua exclusão da obra fílmica. Porventura terá achado o realizador que se tratava de uma narrativa demasiadamente dependente de um “gosto de época” menos recomendável, que em nada contribuía para a valorização e dignificação da obra, quer literária, quer cinematográfica.

Foram, de facto, estas as suas palavras, justificativas da **subtracção** de alguns elementos literários: «Suprimiu-se, principalmente, na acção e nos diálogos, aquilo em que o gosto da época se sobrepunha ao génio do escritor, dando por vezes ao romance aquele “rapozinho que lhe deixou o ranço das velhas histórias do Trancoso e do Padre Teodoro de Almeida”, como escreve o próprio Camilo no prefácio da 5ª edição. Mas manteve-se, através de tudo, aquela “seriedade antiga”, que Camilo, injustamente, supunha que fazia rir. Camilo enganava-se: o que é verdadeiramente sério, seja antigo ou moderno, nunca faz rir. Nem sequer enfada.»⁵¹⁷

A afirmação do realizador sobre a integralidade da adaptação tem que ver, portanto, com o desejo de respeitar o estilo camiliano, ou, para dizê-lo com maior rigor, o próprio “espírito”⁵¹⁸ da obra, na sua

ritmo de pantomima, os diálogos inapresentáveis daquele passo do livro». Ribeiro, 1943: 52.

⁵¹⁷ Ribeiro, 1943: 23.

⁵¹⁸ O realizador di-lo claramente: «Todos os intérpretes, do primeiro ao último, trabalharam com a plena consciência da tarefa que lhes era exigida, imbuídos do próprio espírito camiliano que palpita no romance. À emoção

dimensão dramática e romântica e no seu propósito de comover e convencer. Dentro deste postulado, a preocupação foi a de **condensar** a acção ao seu corpo essencial, constituída por duas células narrativas – o amor entre Teresa e Simão, por um lado, e a relação de amizade deste com Mariana e João da Cruz, por outro, – o que implicou a quase total **subtracção** da história da família e das intrusões do narrador (com excepção de alguns excertos passados a discurso directo), assim como a **sintetização** do conteúdo de alguns pensamentos das personagens, transmitidos por diferentes processos que adiante analisaremos.

Lopes Ribeiro sublinha que ao **diálogo** foi dado lugar de destaque, uma vez que ele constitui precisamente o “prato forte” da obra camiliana, tendo sido colocado, no filme, acima dos outros dois elementos fundamentais, a música e as imagens: «Enumerando-os por ordem de importância, não é possível negar a primazia do diálogo. Êle e só êle deveria estabelecer a ponte de passagem entre a obra escrita e a obra filmada, e por isso se disse atrás o particular cuidado que mereceu»⁵¹⁹.

Não há dúvida de que o filme se caracteriza por longas sequências dialogadas idênticas ao livro, não só na exactidão das palavras, mas na fidelidade a um estilo que se desejava explicitamente “teatral”, de acordo com as exigências de sentimentalismo exacerbado típico do Romantismo, no caso da novela, e com a profissão estética do realizador quanto à natureza mais profunda do cinema, no caso do filme. Os tempos e pausas do discurso são deliberadamente construídos, no ecrã, para permitir a atenção às palavras e a valorização da linguagem como veículo privilegiado de emoção e beleza. Isto não significa, porém, que a **selecção** dos excertos de diálogo a reproduzir não se

que o próprio Camilo comunicou às suas páginas se deve, tanto ou mais que ao ensaiador, a correspondência notória entre as criaturas e os criadores». Ribeiro, 1943: 55.

⁵¹⁹ Ribeiro, 1943: 56. De facto, na página 22 da mesma obra, o leitor é informado de que «Para escrever êsses diálogos, A.L.R. serviu-se unicamente do texto do Livro, conforme a 5ª edição (última revista pelo Autor), e da 1ª Edição do Dicionário de Moraes, que é de 1798. Pode assim dizer-se que não há nos diálogos uma única frase que não seja escrita com palavras de Camilo, e palavras que se empregam no sentido que se lhes atribuíra na época em que decorre a acção do filme. O mesmo escrúpulo que presidiu à escrita dos diálogos, dominou a selecção, ordenação e composição das cenas.»

tivesse imposto constantemente ao realizador como indispensável, e é precisamente o critério dessa selecção que ilumina a presente análise.

Se frequentemente se verifica que as passagens eliminadas em nada alteram a sequência e o significado da narrativa e dos diálogos, tendo por único objectivo condensá-la, de acordo com as necessidades técnicas e comerciais do meio fílmico, também não se pode deixar de reconhecer que casos há em que aquilo que é excluído modifica, no tom ou mesmo no conteúdo, a cena a que no momento se assiste. Por vezes, é certo, podemos concordar com o realizador quando argumenta que excluiu o que resulta datado ou menos feliz em termos de gosto literário. Damos um breve exemplo, que serve de referência a muitas outras situações:

No diálogo tido entre Teresa e Baltasar Coutinho, em que este se declara e é confrontado com a decidida recusa da prima, Lopes Ribeiro pouco retira do conjunto, mantendo, no essencial, a fidelidade ao texto. Exclui, porém, algumas frases em que o estilo presunçoso e despeitado de Baltasar Coutinho toca as raíças do tal exagero quase cómico de que o próprio Camilo se veio a dar conta e a lamentar. Depois de procurar convencer Teresa do mau comportamento de Simão, frisando que enquanto viver tentará salvar Teresa das «garras de Simão Botelho», Baltasar acrescenta: «Se seu pai lhe faltar, fico eu. Se as leis a não defenderem dos ataques do seu demónio, eu farei ver ao valentão que a vitória sobre os aguadeiros não o poupa ao desgosto de ser levado a pontapés para fora da casa de meu tio Tadeu de Albuquerque». De algum modo, a compostura que Baltasar Coutinho se esforçara por manter ao longo da difícil conversa com Teresa é deitada a perder com este final algo violento e certamente pouco nobre. Lopes Ribeiro dispensa, por isso, este momento, embora não deixe de retratar o pedantismo e a prepotência do pretendente.

Mas, como referimos, muitas outras omissões tornam evidente uma opção por parte do realizador que já não tem por mero objectivo a sintetização da diegese ou a anulação das passagens com um estilo datado ou levemente desajustado em relação ao retrato da personagem, da circunstância ou da economia narrativa. A fim de compreendermos este ponto, que nos parece de grande pertinência, vale a pena atentarmos no desenho das **personagens** do filme, por confronto com as da novela, lembrando a noção proppiana acerca da importância do elemento unificador das **funções das personagens**, *i.e.*, do papel

que desempenham na intriga, ao mesmo tempo que prestaremos atenção ao valor dramático dos **diálogos** e ao modo como a estrutura geral da **intriga** fílmica organiza (ou re-organiza) os conteúdos da **história** ou da **fábula** propriamente dita.

O **Simão Botelho** do filme, desempenhado com competência pelo actor António Vilar é, à primeira vista, o retrato fiel do herói camiliano. Com uma presença física atraente e sólida, evidenciando um porte «desempenado», tal como o descrevem as palavras do próprio realizador, Simão começa por revelar o temperamento brigão e rebelde da novela, para corresponder posteriormente ao apaixonado corajoso, modificado pelo amor e disposto a tudo para salvar a sua dama e vingar a sua honra das acometidas do rival. Em termos de retrato exterior, pode considerar-se que esta interpretação não causa surpresas ao espectador que conhece a novela⁵²⁰, fora a questão da idade, que seria certamente superior no actor em relação à personagem representada. Porém, o desenho do perfil psicológico do Simão literário e o retrato do seu carácter, bem como a evolução a que a personagem literária é submetida não correspondem exactamente àquilo que é dado ver na obra de 1943.

Analizando com atenção os pedaços de diálogos e pensamentos que dizem respeito ao protagonista é possível detectar um propósito determinado: por um lado, eliminar toda a informação que possa “denegrir” a sua nobreza de carácter e capacidade de entrega à amada; por outro, atenuar o seu dilema interior e, sobretudo, apagar todo e qualquer traço de ambiguidade na sua relação com Mariana. Mais do que procurar preencher **lacunas** na representação da sua personalidade, o realizador preocupou-se em “purificar” os traços dela que não obedecessem exactamente ao perfil que considerou ter sido delineado

⁵²⁰ Não deixa de ser curioso notar, porém, que na época em que o filme foi realizado, os códigos populares românticos de beleza masculina apontavam para um padrão que Lopes Ribeiro recusa, pensando certamente na versão cinematográfica de Georges Pallu e talvez em algumas versões de teatro: «O biotipo comum do namorado português leva as imaginações facciosas a conceber Simão sobre o escuro, de olhos carvoeiros e cavernosos, e até atarracado, quando a verdade é que Castelo Branco o descreve com 18 anos "que pareciam 22" e da "corpulência da mãe", que era "muito alta". A um Simão negroide e tenebroso preferiu-se francamente o Simão desempenado e sonhador que Vilar impõe sem custo e de harmonia com o verdadeiro pensamento de Camilo». Ribeiro, 1943: 48-49.

pelo narrador camiliano. Tratou-se de uma opção clara e coerente ao longo de toda a obra.

Depois da carta que Teresa escreve ao apaixonado a contar as ameaças do Pai e de Baltasar, o narrador literário descreve a reacção emocional de Simão – «Tremia sezões e as artérias frontais arfavam-lhe entumecidas» – e acrescenta uma interpretação: «Não era sobressalto do coração apaixonado: era a índole arrogante que lhe escaldava o sangue». Ora o espectador não é informado desta *nuance* quanto à verdadeira razão que leva Simão a alugar um cavalo para ir a Viseu, nem assiste a uma reacção tão violenta da parte do herói. Um outro exemplo mais subtil, em que o realizador se limita a retirar uma ou duas palavras que lhe parecem excessivas, encontra-se na cena em que o criado da mãe de Simão lhe vem trazer o almoço à prisão, o qual é recusado pelo protagonista com as seguintes palavras: «Não quero absolutamente nada da casa de meus pais. Dize a minha mãe que eu estou sossegado, bem alojado, e feliz, e orgulhoso da minha sorte»⁵²¹. O filme reproduz este diálogo, mas retira a expressão «bem alojado e feliz», que veicula um sarcasmo que se pode qualificar de orgulhoso. Outro indício do temperamento e da condição interior do Simão literário é o facto de mais de uma vez ser referida a hipótese do suicídio, (que ele recusa, por achar tratar-se, no seu caso, de uma solução covarde), mas que nem de longe é a florada no filme.

No que diz respeito à relação com Mariana, pode afirmar-se que o espectador que não tenha lido o livro – ou que o tenha feito com menos atenção, devido a uma leitura apressada ou influenciada pelo filme – não tem condições para se aperceber da possibilidade de não se tratar de uma amizade tão sã e linear como à primeira vista parece. Na realidade podemos dizer que a “suspeita” que a novela levanta se confirma indirectamente através do cuidado que o realizador colocou em retirar todos os excertos que não são “transparentes” ou que são mesmo indiciadores do nascimento de uma certa confusão sentimental por parte de Simão. Assim, são eliminados todos os pensamentos do protagonista acerca do comportamento e características de Mariana⁵²²,

⁵²¹ Castelo Branco, 1983: 381.

⁵²² É o caso do longo excerto, já anteriormente referido, em que o narrador descreve a tomada de consciência de Simão quanto à intensidade do amor de Mariana por ele e ao facto de tal sentimento não lhe ser indiferente, mas antes agradável.

bem como os diálogos que podem suscitar alguma estranheza no espectador⁵²³ e até as reacções “significativas” por parte do herói⁵²⁴. Só há um momento em que o realizador permite uma atitude mais “livre” da parte de Simão⁵²⁵, mas dado o tom e o contexto geral da relação entre os dois, não chega nunca a instaurar-se uma ambiguidade comparável à da novela. Do mesmo modo, enquanto que no livro, como vimos, a mudança radical de Simão não pode ser totalmente atribuída à força do destino, mas também a uma clara decisão da sua vontade, no filme, devido à ausência de dados sobre o seu dilema interior, o espectador é colocado perante a “incapacidade” do protagonista em suportar a prisão por amor de Teresa como consequência inevitável de um percurso de dor e predestinação.

Um aspecto, porém, em que obra literária e fílmica são unânimes é na identificação entre Simão Botelho e Camilo Castelo Branco. As imagens iniciais são bem elucidativas deste facto, através do **paralelismo** estabelecido entre a entrada do novelista na prisão e a de seu tio paterno, sendo reforçadas pela voz *over*, que esclarece como Camilo desde menino ouvia contar a história do tio, «*também* preso por amor». A simplificação a que a personagem cinematográfica é sujeita tem, pois, repercussões na imagem que o público cria em relação ao romancista, o que não é de estranhar nem se pode considerar obra do acaso, conhecidas que eram as intenções de Lopes Ribeiro de valorizar e dignificar a memória do escritor por quem nutria tanto respeito e admiração.

⁵²³ O filme reproduz o importante diálogo tido entre Simão e Mariana na prisão, quando esta, depois da morte do pai, lhe diz que o seguirá para o degredo e morrerá com ele, se necessário. Porém, algumas das expressões mais “ousadas” são retiradas do discurso, como quando Simão pergunta: «Que espera de mim?» ou «Abre-me o seu coração, Mariana?». Embora o acontecimento do filme seja o mesmo, os níveis de leitura são ligeiramente simplificados em relação à obra literária.

⁵²⁴ Referimo-nos, por exemplo, ao momento em que Simão «chorou lágrimas que valiam bem as amarguras de Mariana», facto que não consta desta versão cinematográfica.

⁵²⁵ É perto do fim, já depois da morte de João da Cruz, quando Mariana diz que irá com Simão para o exílio e que morrerá se ele morrer, ao que o herói responde que a dedicação dela o deixa pesado e infeliz, por nunca poder fazê-la sua mulher.

Tal propósito é consonante com o tratamento dado às restantes personagens. No caso de **Teresa**, o registo foi sempre o da heroína cuja força é a da suavidade e da doçura, consistentemente expressas na certeza inabalável do caminho a seguir e na dedicação incondicional ao amado. A nota de astúcia feminina que a narrativa literária não deixa de incluir, só uma vez desponta, quase imperceptível, na cena fílmica do baile, quando Teresa finge ir à procura de Baltasar em vez de Simão. A escolha de Carmen Dolores, que se estreia no cinema com o desempenho deste papel, preenche os **vazios** literários da sua caracterização física com uma presença muito jovem (Lopes Ribeiro sublinhou o cuidado que teve em que tanto ela como Eunice Colbert tivessem exactamente as mesmas idades de Teresa e Mariana, respectivamente), uma beleza discreta e quase apagada, numa figura delicada, de voz quase excessivamente frágil e doce. Gestos e vestuário correspondem a este retrato de menina fidalga tímida e recatada, apesar de possuidora de grande força interior e inesgotável capacidade de amor e sacrifício. Fora estes dados, nenhum vazio é preenchido no que diz respeito ao quotidiano de Teresa, a pensamentos ou emoções que não sejam os patentes no livro, ou à sua relação com familiares ou amigos. O filme confirma, portanto, a dimensão de **personagem plana** que na novela era evidente, na medida em que não sente como exigível o aprofundamento das suas características, e é fiel ao vector essencial que a define, como havíamos já referido: o da mulher-anjo romântica, cuja presença se torna quase inefável e não necessita da composição de outros dados concretos sobre a sua existência, para lá da representação do seu comportamento suave mas seguro e da expressão do seu universo interior através das cartas.

Quanto a **Mariana**, é evidente e indisfarçável a preferência do realizador pela encarnação do protótipo literário da mulher romântica na sua versão “popular” (o que também diz da eficácia dessa personagem no contexto da versão literária): Eunice Colbert revela-se, também, uma escolha de *casting* acertada, com os seus grandes olhos escuros e tristes, olhar nostálgico, comedimento e discrição nos gestos do quotidiano (a limpar as mãos no avental, a preparar as refeições, a tratar o ferido), numa figura de características e formas mais generosas e maduras do que Teresa. A opinião de Lopes Ribeiro é visível no modo como a destaca através de dois ou três procedimentos importantes. Não só é Mariana quem primeiro aparece no filme – ainda que muito

brevemente, durante a cena dos cântaros partidos no chafariz, o que não acontece no texto literário e implica, portanto, uma alteração na funcionalidade sintagmática da acção –, como é ela quem tem direito a um dos três temas musicais subsidiários ao tema principal, o qual lhe confere um relevo a não menosprezar, como veremos. Uma das cenas mais emblemáticas é a do momento em que as duas mulheres dialogam junto às grades do convento onde Teresa se encontra, sendo interessante notar que, embora a câmara focalize ora uma ora outra, é Mariana quem sai a ganhar do confronto, não só por causa da maior capacidade de interpretação da actriz, mas sobretudo devido à dramaticidade que a música lhe confere, através de um tema de ressonâncias “sacras”, que a aproxima da figura de Nossa Senhora.

Assim, Mariana surge aos olhos do espectador como o retrato da mais pura e sincera abnegação, envolta numa carga dramática que supera a da suposta “heroína”. Não há nenhum momento em que a personagem do ecrã deixe escapar aquele leve sinal de esperança que vimos acontecer na personagem literária. Toda a complexidade e ambiguidade são submergidas pela imponência de uma posição humana totalmente gratuita e positiva, e de uma correspondente função de nobre e auto-sacrificada **adjuvante** do protagonista, visível numa disponibilidade sem quaisquer condicionalismos, que toma forma através da eliminação dos excertos que pudessem pôr em causa este retrato⁵²⁶. É o próprio Lopes Ribeiro quem compara as duas presenças femininas da novela, naquilo que ambas têm de determinação e coragem, assumindo claramente uma posição, no momento da adaptação ao cinema: «Tereza não é menos voluntariosa. Mas é-o “em expansão”, com o atrevimento fidalgo da revolta que lhe incita o seu coraçãozinho apaixonado, e os direitos latentes da doença que não perdoa⁵²⁷. Ao passo que Mariana constantemente se contém, e se concen-

⁵²⁶ Damos o exemplo do episódio em que Mariana e o pai descobrem um estratagema para emprestarem dinheiro a Simão sem que este se aperceba da origem. No livro, como já vimos, João da Cruz acena à filha com a hipótese da recompensa («lá virá o dia em que ele te dê bois a troco de bezerras»), ideia que é obviamente excluída da conversa entre pai e filha, no filme.

⁵²⁷ Não podemos deixar de perguntar-nos se este atrevimento e esta revolta são eficientemente veiculados pela personagem do filme, toda ela doçura e suavidade – doçura e suavidade firmes, sim, mas que nos parece nunca atingirem o tom da revolta altiva...

tra, e se contrai, “fechando-se” no convívio interior da sua paixão impossível. O que em Tereza é teimosia doente, é em Mariana saudável valentia»⁵²⁸.

Que se apelide a recusa em casar com o homem que não se ama «teimosia doente» e se considere «saudável valentia» o «fechar-se numa paixão impossível» é certamente muito discutível e torna bem claro como adaptar é, de facto, interpretar, ainda que a profissão feita seja a de seguir “à risca” a letra e o conteúdo do texto original. Este é, pois, um dos pontos que consideramos fundamental sublinhar, e que contradiz a versão tacitamente aceite de uma suposta fidelidade “literal” desta versão cinematográfica ao texto camiliano. Na verdade, Lopes Ribeiro desejou essa fidelidade acima de tudo, uma fidelidade às palavras e ao espírito. Mas não pôde escapar a uma tomada de posição sobre qual seria esse “espírito” nem a uma inevitável preferência sobre as personagens que melhor o encarnassem. Retirados os processos literários que fazem o leitor aceder ao universo interior de Mariana (isto é, os monólogos interiores e as intrusões do narrador), a personagem fílmica é reduzida à sua dimensão mais imediata, ainda que inegavelmente mais nobre, que o papel dos trechos musicais a ela atribuídos irão confirmar. A fim de podermos concluir com maior justiça acerca desta e doutras opções tomadas – que trazem indirectamente à superfície um contexto epocal, cultural e ideológico –, vale a pena debruçarmo-nos sobre mais dois ou três aspectos fundamentais desta adaptação.

2 – A procura de uma equivalência dramática

É fulcral observar mais de perto quais os **procedimentos narrativos** (narrador, focalização, selecção de planos e ângulos, utilização da sequência musical, etc.) de que Lopes Ribeiro se serviu para transmitir essa visão que o realizador supôs ser a da novela.

O filme inicia-se com um fenómeno narrativo curioso: diante das imagens de Camilo que se entrega à prisão, ouve-se uma **voz** que se refere ao escritor na terceira pessoa, descrevendo a paradoxal beleza do dia em que tal acontecimento terrível tem lugar, através do uso de

⁵²⁸ Ribeiro, 1943: 50.

algumas expressões que o narrador camiliano utiliza nas primeiras páginas da novela. Esta identificação entre o narrador fílmico e o narrador literário torna-se ainda mais ambígua quando as imagens, depois de um *travelling* da câmara pelos livros de assentamento da cadeia da Relação do Porto, iniciam o longo *flash-back* de toda a narrativa, situando o presente da narração na figura de Simão Botelho, que ouve ler, da boca do funcionário prisional (Filipe Moreira Dias, segundo o texto literário), os dados do seu assentamento. É então que se ouve a mesma voz anterior, que, através de palavras da Introdução do livro, comenta o drama da juventude de Simão («Dezoito anos! O arrebol dourado e escarlate da manhã da vida! [...]»), enquanto por breves momentos se verifica o *flash-forward* que nos mostra Camilo a escrever essas mesmas palavras, a fim de reintroduzir, agora definitivamente, a história de Simão Botelho.

Quem é este **narrador**, a quem pertence esta **voz**, que não é do Camilo visível no ecrã, mas se apropria das expressões do narrador camiliano? Parece-nos que se trata de um processo engenhoso de conseguir a identificação que o realizador tanto desejava entre a obra cinematográfica e a obra literária, “servindo” esta última com a máxima fidelidade, processo esse que manifesta assim com particular evidência o desdobramento ficcional que inevitavelmente acontece na criação da figura do narrador, essa entidade fictícia que produz o discurso narrativo e que não deve confundir-se com o autor ou realizador empíricos nem com o autor implícito enquanto princípio que rege a invenção do texto. Podemos, por isso, afirmar que é como se o *grand image maker* do filme transformasse a voz legível do narrador literário na voz audível do narrador cinematográfico, criando por vezes a sensação de perfeita homogeneidade, ao fazer suas as palavras alheias. Assim se estabelece um segundo nível de complexidade, na medida em que o autor implícito do filme não coincide, obviamente, com o do livro, mas pretende quase apagar-se nele, a fim de evidenciar o seu talento e o seu drama. Não se verifica, no entanto, qualquer utilização deste desdobramento com a finalidade de introduzir processos de ironia semelhantes ao do *unreliable narrator* que vagamente desponta na obra literária.

Esta voz narrativa irá, porém, desaparecer durante a quase totalidade da fita, deixando ao autor implícito a responsabilidade da apresentação e organização das imagens (embora permitindo que por vezes

tome a palavra um **narrador secundário intradieético**, visível tanto nos curtos relatos de algumas **cartas** de Teresa que podemos ler ao mesmo tempo que o seu receptor, como na pessoa de João da Cruz, que conta episódios da sua vida), para só voltar em duas outras ocasiões: no momento em que, depois de ouvir de Mariana o recado de Teresa sobre a sua mudança de convento, Simão lhe escreve uma carta – e aqui a voz do narrador *over* começa por enfatizar a tristeza da situação de Simão («Pobre Simão, como ele escreve!...») e continua, dizendo alto as palavras que o protagonista se encontra a redigir nesse momento – e pouco depois, quando Simão sai à noite, apesar de Mariana o tentar impedir, e vai ouvindo o seu próprio pensamento: «Simão, o teu anjo da Guarda fala pela boca daquela mulher...». Confirma-se, portanto, e intensifica-se, a identificação atrás citada, que faz quase coincidir o narrador do livro com o do filme, confundindo-os deliberada e aparentemente tanto com Camilo como com Simão, apesar de o rigor teórico exigir essa dissociação.

Tal procedimento revela, sem dúvida, o talento de Lopes Ribeiro na concepção do filme, o qual conseguiu, além disso, evitar a presença excessiva do narrador verbal no ecrã, ao transformar alguns comentários do narrador literário em cenas dialogadas, pondo na boca das personagens informações importantes na economia da obra. Dois claros exemplos, de entre muitos outros, são a cena em que é Baltasar Coutinho quem faz a Tadeu de Albuquerque o comentário acerca da inconstância feminina («Não se esqueça de que “em cada mulher, quatro mulheres incompreensíveis pensam alternadamente como se hão-de desmentir umas às outras”»⁵²⁹) e o momento em que é o próprio Tadeu que fala da sua honra, em vez de ser necessário ouvir uma voz que discursasse sobre a hipocrisia dessa concepção.

O uso da voz *over* é, portanto, comedido, mas serve diferentes propósitos – transmitir um pensamento, comentar uma situação ou um valor, sublinhar um estado de espírito, dar a conhecer o conteúdo de uma carta. Preferencialmente, porém, tais informações passam do processo de *telling* ao de *showing*, pelo que se verifica um grande cuidado do realizador em não abusar de procedimentos que pudessem ser con-

⁵²⁹ A frase é referida na página 81 do livro, dentro de um longo comentário do narrador acerca do carácter excepcional de Teresa e da natureza feminina em geral.

siderados “literários”, procurando antes a possível equivalência visual. É assim que, já perto do final da história, se verifica uma solução cinematográfica difícil mas bem sucedida, em que assistimos a uma espécie de diálogo mental entre Teresa e Simão. Acompanhando as imagens alternadas de um e outro ouvem-se as respectivas vozes (e não a do narrador), como se Teresa ouvisse Simão em pensamentos, lembrando-se das suas palavras escritas, e vice-versa, numa troca de ideias que indicia já a inevitável separação. O texto é retirado das cartas transcritas na novela, onde se torna claro que Teresa está disposta a tudo, mesmo a morrer, esperando de Simão a mesma atitude, enquanto que este quer acima de tudo viver. Desenha-se assim, através deste diálogo, a clivagem entre os dois amantes, que a novela explicita ao transmitir a decisão de Simão em favor da vida, enquanto que o filme só ao de leve a indicia.

Processo idêntico se repete pouco depois, mas agora só a figura de Teresa, deitada na cama, é “real”, enquanto que a imagem de Simão surge como se de uma visão se tratasse – o que ajuda a sublinhar a ideia do afastamento progressivo, uma vez que Simão se torna quase uma mera lembrança etérea para Teresa, em vez de uma presença de carne e osso. Ouvem-se de novo as vozes de ambos, como que concluindo o anterior diálogo, com as últimas palavras de Teresa «Adeus! Até ao Céu!». E, finalmente, depois da morte de Teresa, é Simão quem tem a visão da bem-amada a dizer-lhe que já morreu – informação que, no livro, é dada na última carta que Teresa escreve, fazendo a premonição sobre a sua própria morte.⁵³⁰

Não podemos deixar de constatar o seguinte: não há nenhum momento no filme em que sejam transmitidos **pensamentos** de uma personagem através do uso da sua própria voz e cujo conteúdo não seja o de um diálogo. Ou é a voz do narrador que “fala” à consciência

⁵³⁰ Note-se a ambiguidade do estatuto funcional deste tipo de “voz” que, embora correspondendo sempre a personagens fora de campo, portanto dizendo respeito ao tipo da chamada *voice over*, como já vimos, funciona, na prática, como se de *voice in* se tratasse, uma vez que a personagem não está objectivamente presente, mas é como que subjectivamente “convocada” para aquele momento e para aquele lugar da acção. Este facto tem, obviamente, consequências ao nível das características espácio-temporais da obra, como veremos.

da personagem ou que reproduz as palavras de uma carta, ou são as imagens mudas que ocorrem a Simão na escadaria do convento, ou são os diálogos mentais em que Teresa ouve a voz de Simão dizendo aquilo que lhe escrevera e vice-versa. Nunca se tem acesso a um pensamento puro e simples de uma personagem através do recurso à audição da sua própria voz, facto que é significativo das opções tomadas em termos de focalização. Os trechos que, na novela, correspondem a momentos de reflexão por parte de Teresa, Simão ou Mariana, são pura e simplesmente abolidos no filme, com a excepção de um ou outro caso em que, como já referimos, o realizador os transformou noutra tipo de elemento diegético.

Se é verdade que estes excertos constituem, apesar de tudo, uma minoria na novela camiliana, também não deixa de ser um facto que por vezes nela assumem papel de relevo, como nas situações já analisadas anteriormente sobre o conflito interior de Simão e sobre a posição de Mariana em relação ao fidalgo. A opção de Lopes Ribeiro em excluir quase totalmente este tipo de informações⁵³¹, teve obviamente as suas consequências – tanto positivas como negativas – no conteúdo final do filme, no seu estilo e no modo como a obra foi recebida pelo público. Mas o que importa sublinhar é o visível propósito do realizador de escapar àquilo que poderia ser considerado uma literarização do filme, manifestada no eventual comodismo de soluções como a de fazer ouvir sistematicamente, em *off* ou *over*, os pensamentos de uma personagem ou as reflexões do narrador literário. Isto significa também que foi possível encontrar alternativas – cujo maior ou menor sucesso dependeu mais da **leitura** de Lopes Ribeiro do que dos processos técnicos escolhidos – que, sem caírem no risco de uma identificação excessiva com a natureza “mental” da literatura (no sentido que lhe é dado por Kracauer), não deixassem perder a complexidade de sentimentos e a riqueza de conotações que a obra literária transmite.

⁵³¹ Em cerca de 25 pensamentos expressos no livro, só 5 são transferidos para o filme e desses só 2 em forma de pensamento. Do mesmo modo, quise-mos verificar como é que Lopes Ribeiro resolveu o problema das intrusões do narrador. Das cerca de 12 vezes em que o narrador discorre sobre um assunto ou se dirige aos leitores, só 3 foram aproveitadas no filme, duas delas sob a forma de diálogo entre as personagens e uma indiciada pela solução técnica adoptada. Adiante abordaremos estes casos.

A questão tem que ver, obviamente, com a possibilidade ou impossibilidade de o cinema transferir as diversas figuras literárias em processos audiovisuais eficazes. Não se trata apenas do problema da transmissão de pensamentos e sentimentos, mas sim das funções e índices a eles associados – no exemplo citado, o que era pertinente era enfatizar o **drama** sofrido pelos protagonistas, evidenciando, ao mesmo tempo, o **contraste** das suas reacções a ele. McFarlane⁵³² considera que certas figuras literárias (ou, no dizer de Metz, certos **tropos** literários) são de difícil ou mesmo impossível transferência, enquanto que para outras o cinema revela grande aptidão. Truffaut, pelo contrário, indignava-se contra essa suposta “impossibilidade” de estabelecer certas «equivalências» deste ou doutro tipo entre a obra literária e a obra cinematográfica: «O que me deixa perplexo neste famoso procedimento da equivalência é que não estou, de facto, seguro de que um romance comporte cenas que não se possam filmar, e estou ainda menos seguro de que estas cenas definidas como impossíveis de filmar o sejam para todos»⁵³³. Sem dúvida que no caso presente não foi uma impossibilidade que motivou os processos de equivalência adoptados, mas sim uma opção. Vejamos mais aspectos em que tal facto se revela, nomeadamente desenvolvendo a questão dos procedimentos que instauram os diversos **pontos de vista**.

É habitual definir-se o processo de reprodução cinematográfica das chamadas «imagens mentais» como constituindo um tipo de **focalização** interna. Porém, nos casos referidos, uma vez que ao espectador é dado ver “de fora” essa imagem (prova disso é que a personagem que pensa continua a estar presente em cena, sendo vista e ouvida pelo espectador ao mesmo tempo que este tem acesso ao pensamento dela), temos de definir esta situação como tratando-se de uma **focalização omnisciente**, em que a câmara “vê” mais do que a personagem e conhece o seu íntimo⁵³⁴. Vale a pena referir, porém, que enquanto que no primeiro caso acima referido o acesso ao pensamento da persona-

⁵³² McFarlane, 1996: 130

⁵³³ Truffaut, *apud* Cortellazzo; Tomasi, 1998: 25.

⁵³⁴ Recordemos as palavras de Genette, quando sublinha que para se falar rigorosamente de focalização interna, não se deve descrever exteriormente a personagem focal: «Com efeito, o próprio princípio deste modo narrativo implica, em rigor, que a personagem focal nunca seja descrita, nem mesmo designada do exterior [...]». Genette, 1972: 209.

gem é dado unicamente através da audição (enquanto se vê a figura de Teresa ouve-se a voz de Simão e vice-versa), nas outras duas situações o espectador vê simultaneamente a personagem que pensa, as palavras que ela ouve e a imagem daquilo que ela “vê”. O que nunca acontece é a instauração de um segundo nível narrativo através da total restrição do campo à visão e audição da personagem, naquilo a que se poderia chamar uma verdadeira focalização interna, ou, como alguns preferem dizer, uma «visão com»⁵³⁵.

Esta posição de onisciência pode ser detectada em mais alguns momentos do filme, mas é sempre usada com pudor e contenção. Por exemplo, pouco antes do assassinato de João da Cruz, há um brevíssimo momento de focalização onisciente, desta vez instaurada através do ângulo escolhido pelo realizador: quando João da Cruz se dirige para a porta de saída de casa, depois de desabafar quanto à inexplicável angústia que o oprime, a câmara é subitamente colocada em picado (*plongée*), dando a visão de alguém que estivesse no tecto da casa a observar a cena, partilhando o chamado *regard de Dieu*. É possível que a intenção tenha sido a de sublinhar a opressão sentida pela personagem, mas na nossa opinião o efeito produzido é o da posição onisciente (a de um *grand image maker* que nesse momento se assume quase como “divino”), que prevê o desfecho trágico da cena. João da Cruz é, assim, reduzido ao estatuto de “mero” homem, pecador e indefeso como todos os outros, e digno de compaixão, ao contrário da atitude de inabalável autoconfiança e frio esquematismo que sempre o caracterizaram. Aliás, não é indiferente ao nosso juízo o facto de o próprio Lopes Ribeiro ter descrito a cena literária imediatamente anterior, em que João da Cruz fala com a irmã, como «uma das mais humanas cenas de remorso descritas em qualquer

⁵³⁵ Há uma outra cena anterior que quase instaura esse novo nível narrativo: quando Simão, sentado nas escadas do convento de Monchique, aguarda a chegada de Teresa e de toda a comitiva, vindo-lhe à memória os rostos de Mariana a rezar, de Teresa a ser vergada pelo pai, e até umas gargalhadas trocistas do rival Baltasar Coutinho. Mas aqui o processo técnico usado é o da sobreimpressão, no rosto de Simão, das figuras nas quais ele pensa. Permanece, portanto, a focalização onisciente, porque não se verifica realmente a tal restrição de campo à visão da personagem. Mesmo as gargalhadas de Baltasar Coutinho não se podem considerar fruto de verdadeira auricularização interna, porque as ouvimos ao mesmo tempo que vemos Simão a ouvi-las.

literatura»⁵³⁶. Não concordamos, neste ponto, com a leitura feita pelo realizador, porque nos parece que João da Cruz descreve o seu estado de espírito «negro como aquela sertã» não porque esteja arrependido do que fez na vida, mas porque Camilo não resiste a fazê-lo pressentir a própria morte, assim criando um eficaz clima de *suspense* e tensão dramática, ao mesmo tempo que confere o sabor a fatalismo, tão do seu agrado. Mas a verdade é que foi provavelmente esta interpretação por parte do realizador que o levou à escolha do plano referido, o qual acaba por transmitir, de facto, um sentimento de vaga piedade em relação à personagem de João da Cruz, quase como se nós próprios, partilhando esse «olhar de Deus», lhe desejássemos perdoar os males que cometeu e pelos quais pagará com a própria vida.

Não é este, de qualquer forma, o ponto de vista mais frequente na obra de que tratamos. Também aqui Lopes Ribeiro procurou uma aproximação estilística à obra de origem, onde, como vimos, a **focalização** dominante é a **externa**. No filme predomina aquilo a que os americanos chamam o *nobody's shot*, isto é, o ponto de vista que não coincide com o de nenhuma instância intradieética, e que, segundo os cânones da época, adoptava frequentemente a perspectiva dos **planos de meio-conjunto** (ou planos americanos), em que a personagem é vista a meio-corpo. Trata-se do plano mais clássico, muito comum no cinema dito narrativo, em que o espectador é levado a esquecer-se de que entre ele e a cena a que assiste existe um aparelho que regista essa imagem, porque a perspectiva adoptada se identifica facilmente com a do olhar habitual. O tom de relato verídico que Camilo quis emprestar à sua narrativa encontrou neste processo cinematográfico a sua correspondência mais natural.

Mas o estilo camiliano é enfático, emotivo, mesmo sentimental e apaixonado, para não dizer excessivo, hiperbólico. Esta, podemos dizer, constituiu a principal dificuldade com que o realizador português dos anos 40 se debateu. De facto, Lopes Ribeiro apercebeu-se de que não podia manter consistentemente uma focalização «neutra», porque ela facilmente descomprometeria o espectador em relação à narrativa e revelava-se insuficiente para transmitir a emoção veiculada pelo texto literário. A sua opção pela fidelidade ao texto passou, assim, em primeiro lugar, pela informação dada nas primeiras imagens sobre

⁵³⁶ Ribeiro, 1943: 48.

o carácter de registo factual por parte de Camilo quanto aos acontecimentos veiculados e pelo uso predominante do plano americano, e, em segundo lugar, pela consciência da necessidade de fazer concessões a um estilo que ele procurava sobretudo comedido e sóbrio – apesar do registo algo teatralizado, como já referimos –, recorrendo, entre outros processos, ao uso de alguns planos médios e até de grandes planos.

Os **grandes planos** são usados em momentos de grande intensidade dramática, ou em fases decisivas da acção. Além disso, servem como forma de apresentação das personagens, como acontece logo no início, quando Camilo e Simão surgem pela primeira vez. Depois disso, tornamos a dar conta do uso do grande plano na cena em que Simão e Teresa se vêem pela primeira vez, o que significa que as imagens anteriores, que se referem à sintética narração da vida que Simão leva antes de conhecer Teresa, são consideradas menos importantes na economia da obra. Mais tarde, quando Baltasar Coutinho se declara a Teresa, vemos o recurso ao mesmo tipo de plano, assim como, entre outros casos⁵³⁷, no momento em que Simão, ferido, é tratado por João da Cruz, ou na cena em que Mariana, enlouquecida, ri (o grande plano é do pai, com uma expressão de intenso sofrimento), ou quando Teresa, no convento, pede a Nossa Senhora que a livre da morte, ou ainda, nas cenas finais, quando Simão, no navio, se despede de Teresa pela última vez, e quando Mariana, desesperada, se prepara para o salto definitivo. Verifica-se, assim, que o grande plano surge no início do filme, praticamente desaparece pouco depois, sendo retomado nos momentos de maior carga psicológica e emotiva e tornando-se mais frequente à medida que o desfecho trágico se aproxima. Embora não abuse nunca deste procedimento técnico-estilístico, Lopes Ribeiro não hesita em utilizá-lo a fim de imprimir à narrativa visual parte daquela capacidade persuasiva e dramática que tanto caracterizam a prosa de Camilo Castelo Branco.

O uso deste tipo de plano instaura aquilo a que alguns teóricos (como Percheron e Vanoye) chamam a «focalização sobre» uma determinada personagem. Mantém-se a perspectiva exterior, mas não se pode dizer

⁵³⁷ Outros exemplos estão, precisamente, ligados à morte de João da Cruz: o rosto do ferrador ao morrer, chamando pela filha, a imagem da carta enviada pela tia a avisar Mariana da morte do pai e a expressão de espanto e sofrimento desta, quando Simão lhe transmite a notícia.

que a focalização seja totalmente externa, porque de algum modo se acede ao universo interior da personagem através da observação próxima e atenta da sua fisionomia e expressões, o que, juntamente com outros indícios importantes (como, por exemplo, a música), nos permite tirar conclusões sobre o estado de espírito e até quase deduzir o pensamento. Mas a «focalização sobre» acontece também em outro tipo de situações, focalizadas em planos menos psicológicos e mais narrativos, como é o caso de uma cena passada em casa de João da Cruz em que, durante o relato que o ferrador faz a Simão da dívida de gratidão que tem a Domingos Botelho, a câmara se desloca subitamente para fora desse campo, até captar a figura de Mariana, que arruma a casa, enquanto se continua a ouvir, fora de campo, a voz dos dois homens que conversam ao seu lado. Deste modo, quando Mariana se aproxima da mesa onde os dois conversam, e se volta ao plano inicial, embora o ponto de vista adoptado seja o da focalização externa em relação a Simão e João da Cruz, a atenção do espectador está captada em relação a Mariana e ao desejo de interpretar os seus gestos, a fim de deduzir-lhe os pensamentos e/ou sentimentos. Este é um bom exemplo da capacidade cinematográfica de reproduzir simultaneamente um ponto de vista “formal” e aquele a que Chatman chama *interest-focus*.

Quanto à **focalização interna**, o único tipo de situação em que podemos, com razoável segurança, falar da instauração dessa perspectiva, é no que diz respeito às **cartas**. Lopes Ribeiro optou por filmar apenas algumas vezes, de modo a evitar uma repetição que lhe pareceu excessiva⁵³⁸, o próprio texto das cartas reproduzidas na novela. Nessas vezes, portanto, o espectador é informado dos acontecimentos

⁵³⁸ Vimos já a solução encontrada pelo realizador quanto à correspondência final trocada entre Simão e Teresa, mas assistimos também a outro tipo de alternativas. Uma vez, por exemplo, vemos Simão a ler a carta de Teresa, mas não nos é dado o acesso ao texto propriamente dito, porque é fácil depreender, dos acontecimentos anteriores (cena em que Tadeu de Albuquerque se enfurece com a intransigência da filha e diz que a vai meter num convento) e da reacção perturbada de Simão («E há-de tudo acabar assim?»), qual seja o conteúdo dessa carta. Noutras situações assistimos apenas à escrita da carta mas não chegamos a tomar conhecimento das palavras que nela constam, pelo que a correspondência se torna mais assinalada do que considerada como de pleno direito no filme.

segundo a perspectiva particular de uma personagem, à medida que acompanha a leitura que é feita pelo receptor da carta (e que coincide sempre, à excepção de uma vez⁵³⁹, com o protagonista, já que só numa ocasião vemos Teresa a receber uma carta de Simão, mas não temos acesso directo ao seu conteúdo), identificando-se, assim, com o seu ponto de vista. A filmagem pura e simples do texto escrito funciona aqui como um verdadeiro exemplo do uso da palavra como «ancoragem linguística», no sentido barthesiano, uma vez que esclarece e confirma a posição de Teresa, cuja motivação se pode deduzir a partir do seu comportamento, mas que as palavras complementam de modo inequívoco. Por outro lado, é mais uma forma de deixar vir aos olhos do espectador o próprio “corpo textual” do romance, sempre presente oralmente através dos diálogos, mas assim corporizado também na grafia da heroína. O receio de dar a este procedimento um peso demasiado no filme levou o realizador a saltar por cima das cartas que lhe pareceram menos importantes e a usar o conteúdo das decisivas, já perto do fim, como se de uma espécie de diálogo mental se tratasse, como vimos.

Fora estes casos⁵⁴⁰, a focalização interna obtida por um processo cinematográfico é apenas sugerida algumas vezes, mas nunca verdadeiramente efectivada. André Gaudreault e François Jost referem-se à «ocularização interna secundária» que é instaurada pelo procedimento cinematográfico do campo-contracampo, usado frequentemente em cenas de diálogos: «Ela define-se pelo facto de que a subjectividade da imagem é construída pelos *raccords* (como no campo-contracampo), por uma *contextualização*»⁵⁴¹. Depois de analisados alguns dos diálogos mais importantes do filme em questão⁵⁴²,

⁵³⁹ É o caso da carta de Teresa que é interceptada pelo pai.

⁵⁴⁰ Mesmo aí pode considerar-se não haver certeza absoluta sobre o ponto de vista interno, porque é admissível considerar a posição de um *grand image maker* que, a fim de poder dar a ler o texto, vem “colocar” a câmara sobre o ombro da personagem. É, de qualquer modo, a situação que mais se aproxima do procedimento da focalização interna, pois que a perspectiva coincide, mais ou menos perfeitamente, com a do leitor intradieético.

⁵⁴¹ Gaudreault; Jost, 1990: 133.

⁵⁴² É o caso do diálogo de olhares entre Teresa e Simão quando se vêem pela primeira vez; ou da conversa entre Teresa e Ritinha, que despoletará todo

podemos concluir o seguinte: há vários momentos de ambiguidade quanto à focalização adoptada, pois embora por vezes pareça que se verifica uma coincidência perfeita entre aquilo que a personagem vê (ou seja, a pessoa com quem fala) e aquilo que o espectador vê, analisando a cena com mais atenção é possível detectar uma discordância entre esses pontos de vista, criando-se antes a sensação de que ao espectador é dada, através da localização da câmara, uma posição privilegiada como observador da cena que decorre diante dos seus olhos, quer através da visão de uma das personagens, quer abarcando as duas. Devido à grande variabilidade dos planos, nem sempre é possível concluir se todos favorecem a tomada de posição do observador externo (cujo ponto de observação pode ser mais ou menos natural⁵⁴³) ou se alguns deles poderão ser considerados planos subjectivos⁵⁴⁴. Mas podemos, isso sim, admitir que alguns desses planos – ainda que, se aplicarmos o rigor matemático e técnico, vejamos não consistirem na

o drama; ou da declaração de Baltasar Coutinho; ou do aviso de João da Cruz a Simão para ter cuidado porque Baltasar quer matá-lo; ou de Mariana e Teresa, junto às grades do convento.

⁵⁴³ As posições da câmara mais frequentes no filme são de lado em relação às personagens, a uma distância que podia coincidir com a do olhar normal, ou detrás, vendo-se de costas uma das personagens e de frente a que fala com ela. Porém, por vezes, a distância revela uma posição "impossível", como por exemplo na cena passada à janela, quando Teresa e Simão se apaixonam, em que também acontece que o espectador observa a cena como se estivesse entre as duas janelas: nem tão perto como se estivesse junto da personagem, nem tão longe como se partilhasse o ponto de vista da outra, situada na janela oposta.

⁵⁴⁴ Neste caso, porém, devemos insistir que nunca se poderiam considerar focalizações "perfeitas", porque, além do mais, exigiriam que a personagem que fala e é olhada pela outra, dirigisse o olhar para o seu interlocutor, que, nesse caso, coincidiria com o da câmara. Devido aos códigos estéticos do cinema narrativo desta época, o olhar em direcção à câmara seria considerado condenável, por afectar gravemente essa espécie de acordo tácito entre o espectador e a obra, que pressupõe o conhecimento e a aceitação de ambos da dimensão ficcional da narrativa, a qual seria violada com a súbita infracção dos seus códigos de comunicação. Pelo mesmo motivo, tal processo haveria de ser usado posteriormente no cinema de vanguarda e em muito do cinema moderno, precisamente como símbolo de ruptura de normas vistas como espartilhantes da riqueza expressiva do cinema.

verdadeira focalização interna – pretendem pelo menos sugerir essa perspectiva, e portanto não lhes deve ser totalmente negado esse valor.

É de sublinhar, antes de passarmos ao ponto seguinte, a perspectiva adoptada num dos diálogos referidos, ou seja, aquele que se passa à janela das casas das famílias Albuquerque e Botelho, entre Teresa e Ritinha, no qual é possível constatar o uso de um tipo de perspectiva particular, que instaura a chamada «profundidade de campo» (que já referimos a propósito do filme de Pallu, onde assumiu um carácter audaz e inovador), em que ao espectador é dado ver com nitidez, a partir de um determinado ponto de vista (neste caso, anterior ao de uma personagem focalizada de trás), toda a cena que abarca o que se passa na janela e mesmo dentro da própria casa que está em frente⁵⁴⁵. Trata-se de um tipo de processo que normalmente o espectador sente como interessante⁵⁴⁶, não só pela qualidade estética que lhe é inerente quando é bem realizado, como é o caso, mas também porque satisfaz a curiosidade de quem olha, dando azo à concretização, ainda que subtil, da dimensão voyeurista do cinema.

3 – A música como principal veículo de emoção

Referimos acima, de passagem, o valor da **música** como colaboradora na instauração da chamada «focalização sobre». A música constitui, de facto, um dos códigos mais valiosos presentes no policódigo que conforma a linguagem cinematográfica. A sua função no cinema sonoro (onde a música constitui, a par das palavras e dos ruídos, uma das três dimensões da chamada «banda sonora») não é,

⁵⁴⁵ Susan Hayward define assim o conceito de profundidade de campo («*depth of field/deep focus*»): «A profundidade de campo refere-se ao comprimento focal que qualquer lente pode oferecer. A maior profundidade de campo é obtida por uma lente de ângulo maior e é este tipo de lente que obtém a focagem em profundidade. Com focagem em profundidade (*deep focus*), todas as superfícies focadas pela lente ficam em focagem nítida (*sharp focus*).» Hayward, 1996: 64.

⁵⁴⁶ Para Bazin o principal interesse deste tipo de perspectiva é a qualidade de realismo que ele empresta à imagem, o que lhe confere uma vantagem nítida sobre a própria montagem, cuja natureza é mais ideológica. Cf. Bazin, 1992.

porém, totalmente idêntica à que já abordámos em relação ao cinema mudo. Manoel de Oliveira não hesita em sublinhar a heterogeneidade do material cinematográfico, dizendo que o filme é composto, no seu todo, de três blocos independentes, música, som, imagem⁵⁴⁷. Também para Lopes Ribeiro esteve claro, desde o início, que a música deveria ser chamada a desempenhar um «importantíssimo papel» na adaptação da novela camiliana, juntamente com os outros dois elementos fundamentais do tríptico que constituía este filme: os diálogos e as imagens.

Tal importância foi levada quase ao seu ponto máximo, já que, como explica o realizador – que também compunha música –, «ao contrário do habitual, o filme foi concebido a partir da sequência sonora, ajustando-se-lhe depois as imagens convenientes, que resultavam, por assim dizer, implícitas». A razão dada é de grande interesse: «Desde que a fonte inspiradora era um texto literário, pareceu ser êste o método mais adequado⁵⁴⁸». Desta afirmação de António Lopes Ribeiro transparece a noção – determinante nesta obra – de que a natureza musical é, por si mesma, capaz de exprimir o mesmo tipo de significado e de emoção estética de um texto literário, podendo uni-los ao cinema de modo mais harmonioso do que o próprio texto o faria. Na verdade, a música, a cargo do Maestro Jaime Silva (filho), foi usada, no filme de Lopes Ribeiro, com uma função que vai muito para lá da de mero complemento. Ela serve para veicular informações que as imagens e as palavras não veiculam tão clara ou perfeitamente: transmite ou reforça sentimentos, salienta personagens e situações, preenche lacunas, estabelece ligação entre episódios e chega mesmo a “dizer” aquilo que as personagens não pronunciam⁵⁴⁹.

⁵⁴⁷ Entre outras ocasiões, Manoel de Oliveira referiu este aspecto na entrevista que nos concedeu em Coimbra, na Quinta das Lágrimas, e que já referimos.

⁵⁴⁸ Ribeiro, 1943: 57.

⁵⁴⁹ Damos alguns exemplos que consideramos expressivos: Na chegada de Teresa ao primeiro convento, a música exprime, melhor do que a própria Teresa, a tristeza que lhe vai na alma, acompanhada, simultaneamente, de um sentimento de alívio: «Estou mais livre que nunca. A liberdade do coração é tudo.» Se não fosse o trecho musical, seria de duvidar se esta expressão de Teresa era ditada pelo desespero ou pela rebeldia. Mas a suavidade melancólica da música dá à frase uma conotação de aceitação tranquila. Quanto à forma como salienta personagens e completa informações, veremos adiante como foi usada a música para sublinhar o valor de sacrifício gratuito de

Como é dito na monografia que o realizador editou, «A partitura do filme *Amor de Perdição* gira tóda ela em tórno de um tema principal e de sòmente três temas subsidiários: o tema de Amor e da Morte, que é comum a dezenas de situações, e os temas de João da Cruz, de Mariana e do Arreeiro»⁵⁵⁰.

O **arreeiro**, cunhado de João da Cruz e seu colaborador, tem um momento de destaque no filme de 1943, quando Simão entra numa estalagem, a fim de arranjar quem lhe alugue um cavalo, para se dirigir a Viseu. O momento anterior tinha instalado um clima de grande tensão, depois da leitura da carta de Teresa a contar as ameaças do pai, que ocasionara o comentário trágico de Simão: «E há-de tudo acabar assim?». Passando para a cena nessa espécie de taberna, onde se vive um ambiente de descontração, ao som da «Xácara de Dona Joana» (música e letra de António Lopes Ribeiro), entoada pelo arreeiro, o realizador permite ao público um interregno na emoção criada, cuja finalidade não é dissolver o peso do acontecimento anterior, mas antes potenciá-lo, através de um adiamento, que favorece o *suspense*⁵⁵¹ e con-

Mariana e para chamar a atenção para as premonições da filha de João da Cruz. Foi também utilizada no início, quando se assiste ao comportamento do Simão estudante em Coimbra, no momento em que vemos este a discursar e, em vez das suas palavras, ouvimos apenas um trecho musical bem elucidativo, inspirado na "Marselhesa". Em relação às lacunas que preenche, podemos citar o caso da emboscada, em que, perante a dificuldade visual de compreensão do que acontece, é dada à música a tarefa de colaborar na narração, fornecendo dados sobre os vários momentos dos acontecimentos; finalmente, no que diz respeito à ligação entre diferentes momentos diegéticos, é de citar tanto a unidade que a música estabelece entre o momento em que Simão se apaixona e a sua posterior transformação (como se, de facto, o amor lhe trouxesse a unidade que a sua vida nunca tinha tido) como a festa em casa de Teresa, durante a qual decorrem duas cenas paralelas (uma dentro e outra fora de casa) e em que a música foi utilizada para dar unidade ao episódio. Estes são, obviamente, apenas alguns de entre muitos outros exemplos que é possível referir.

⁵⁵⁰ Ribeiro, 1943: 57.

⁵⁵¹ O uso explícito e abusivo desta técnica chegou ao seu ponto máximo em certas séries americanas actuais (chamadas «soaps») ou em programas televisivos sobre concursos que exibem perigosas ou insólitas provas desportivas (ou outras), em que constantemente se interrompem as imagens por curtos segundos, a fim de criar no público a ânsia sobre o que se vai seguir.

tém em si mesmo um significado a não desprezar. De facto, a importância desta cena na taberna – caso único, no filme, do uso do princípio da **adição**, através da construção de um episódio inexistente no livro cujo valor é paradigmático – pode parecer à primeira vista despropositada e excessiva, mas permite, por um lado, o estabelecimento subtil de uma dimensão implícita na obra camiliana, que é a posição de certa **ironia** e **crítica social** (os rostos rudes e marcados pelos revezes da vida dos homens da taberna, que ouvem deliciados o arreeiro, falam da dureza de uma existência que também tem os seus prazeres, se bem que fugazes) e, por outro, caracteriza sinteticamente, ainda que só num traço rápido e incompleto, a camada rural do Portugal de então, por quem Camilo nutria tanta simpatia e a quem Lopes Ribeiro desejava também chegar, numa atitude que bebia certamente no ambiente político e ideológico da época. O complemento desta conotação verifica-se pouco depois quando as imagens mostram Simão e o arreeiro a cavalo, enquanto este canta a famosa canção popular «Indo eu, eu, eu a caminho de Viseu». Além deste duplo valor de **índice** – que aponta na direcção algo “didáctica” de uma obra que se pretende “popular” –, a inclusão destas cenas serve, em termos estruturais, «como um necessário *intermezzo*, para demarcar a transição entre a primeira e a segunda parte da tragédia, entre os “antecedentes” e as “consequências”»⁵⁵², portanto cumpre também uma função narrativa importante.

A **João da Cruz** é atribuída, tanto no livro como no filme, a missão de criar também breves momentos de catarse dentro do contexto pesado do drama, através da sua *performance* castiça, popular e folgazã, que permite ao espectador descontraír momentaneamente e saborear o talento de António Silva, por vezes através de breves e vivas narrativas secundárias, enquadradas dentro da grande narrativa principal. A música acompanha, por isso, esta mudança de registo.

Mas é no caso de **Mariana** que mais claramente nos apercebemos do papel decisivo dos trechos musicais deste filme. É, desde logo, significativo que Lopes Ribeiro não queira atribuir a Mariana o tema musical do Amor e da Morte, que acompanham sempre a presença de Simão e Teresa. A explicação que dá para tal facto resume-se nesta frase: «O tema de Mariana contém a suave resignação, a singeleza

⁵⁵² Ribeiro, 1943: 60.

campesina da grande amorosa»⁵⁵³. Se pensarmos na análise que anteriormente fizemos da figura literária de Mariana, comparando-a com a da Mariana desta versão no ecrã, torna-se claro como a música contribuiu grandemente para a definição de uma personagem cinematográfica cujos contornos se distinguem, pelo menos em boa parte, dos que desenham a Mariana camiliana e mesmo do vector mais intensamente dramático da personagem de Pallu.

De facto, se o tema musical é «suave» e «singelo», a figura a que ele se reporta perde seguramente a possibilidade de corporizar a posição trágica e, podemos mesmo dizer, violenta do ponto de vista psicológico, emotivo e existencial, que caracteriza a vocação fatalista da novela. Quem, mais do que Mariana, está certo desde o início da fatalidade dos acontecimentos? É ela que, através de uma intensa intuição premonitória, constantemente alerta Simão e João da Cruz para o inevitável desfecho. Ora o filme não deixa de incluir este dado, não só através de algumas frases e de expressões significativas, mas também pelo uso da música como veículo de informação subliminar (como quando Simão parte, respondendo ao convite de Teresa para que vá a sua casa às onze horas da noite), num registo melódico triste e melancólico, indiciador da premonição de Mariana (e neste caso, também de João da Cruz) quanto ao perigo dessa ida. Mas, apesar disso, o realizador não lhe atribui a componente musical que veicula a ideia de amor e morte, como a Teresa e Simão. Porquê? Não só por achar – pelo menos teoricamente – que devia colocá-la num plano inferior ao dos dois protagonistas, mas também por ter decidido desenhá-la segundo um vector diferente, que é o da aceitação pacífica e gratuita da tarefa de imolação pessoal por amor de Simão. Neste sentido, embora a sua presença no filme seja mais “próxima” do que a de Teresa, e até talvez mais capaz de produzir empatia no espectador, através da sua companhia a Simão e do preenchimento de alguns vazios sobre o seu quotidiano, que aparentemente a fazem mais humana e compreensível, a possibilidade de coerência interna desta personagem torna-se menos plausível do que a de Teresa, que tem, apesar de tudo, motivos mais humanos para aceitar sofrer. Não sendo atribuídos a Mariana o “excesso” e a grandeza da vocação trágica nem a batalha complexa e dramática da condição humana, a sua obstinação em sofrer sabendo

⁵⁵³ Ribeiro, 1943: 60.

que o fim é desesperado, tornam o seu comportamento, afinal de contas, mais inexplicável, menos verosímil.

Assim, embora o realizador traia a sua preferência pelo tipo que Mariana simboliza, procurando arrastar o espectador a essa preferência – ao evidenciá-la em diversas ocasiões, quer na já referida cena do convento, quer em momentos em que a câmara acompanha os seus gestos ou expressões apesar de não ser ela a protagonista desse momento da acção, quer no modo como utiliza a música que a acompanha –, a análise funcional da personagem revela que o filme a “plañificou” em relação à novela, roubando-lhe alguma consistência e possibilidade de referência “real”.

Queremos, no entanto, fazer plena justiça ao valor que a música tem neste filme de Lopes Ribeiro, como plano estético e significativo que muito contribui para a criação das atmosferas e das emoções, através da alternância entre o *ritornello* dos momentos tristes e o galope de cenas mais fortes e ritmadas (como a do discurso político de Simão na escadaria da universidade de Coimbra, em que se ouve a Marselhesa⁵⁵⁴). Neste sentido, estamos plenamente de acordo com o realizador quando afirma ser a música uma das linguagens fundamentais da obra cinematográfica, «o elemento que [torna] possível dispensar tôdas as palavras inúteis, preenchendo os “vazios” da seqüência sonora, ligando “plásticamente”, por assim dizer, essa outra espécie de música que é a linguagem camiliana⁵⁵⁵». António Lopes Ribeiro chega mesmo a dizer que se fez a experiência de ouvir a seqüência sonora do filme independentemente da projecção das imagens e que nada se perdeu da emoção. O que isto significa é que a música foi mais capaz de captar a emoção, o ritmo e a beleza do texto literário do que as imagens por si só. Vale a pena, por isso, transcrever as passagens que o realizador-compositor considera dignas de particular menção: «Citemos sòmente o admirável desenvolvimento do tema principal para exprimir a

⁵⁵⁴ Curiosamente, este é exactamente um dos exemplos musicais dados por Deleuze (1985: 123), durante a sua explanação acerca das «duas dimensões do tempo musical»: «para Renoir, a força da vida está do lado dos presentes que se lançam em direcção ao futuro, do lado do galope, tanto o do *can-can* francês como o da Marselhesa, enquanto que o *ritornello* tem a melancolia do que já recai no passado».

⁵⁵⁵ Ribeiro, 1943: 56.

Exaltação amorosa do primeiro encontro, nas janelas, quando Simão vê Tereza pela primeira vez, trecho que se repete sob a mesma forma na cena das estrêlas, quando Tereza se ergue do leito para ir implorar a Deus que lhe conserve a vida; o “divertimento” mozartiano que acompanha as cenas do baile, entre os dois minuetes (o de Boccherini e o de Bontempo); a impressionante “plegaria” que acompanha a oração de Mariana à Virgem, quando Simão sai de noite, antes do crime; a admirável “chacone” para flauta, que se ouve durante a primeira cena no cárcere de Vizeu, entre Simão e o Criado Velho; e, finalmente, tãda a cena da morte de Tereza, em que as variações sôbre o tema do Amor e da Morte encontram as acentuações mais impressionantemente trágicas»⁵⁵⁶. No filme de Lopes Ribeiro, a música corresponde, portanto, ao plasmar-se da dimensão fundamental da prosa poética de Camilo: a emoção e o ritmo, veículos de uma estética particular.

4 – Desejo de fidelidade “histórica”: uma estética, um compromisso ideológico

Veamos agora o que acontece em termos **espacio-temporais** na transposição do livro para o filme, vectores através dos quais se torna mais clara a posição estético-ideológica do realizador.

A natureza do radical de apresentação cinematográfico impõe, antes de mais, o preenchimento das lacunas espaciais. É o próprio realizador quem explica que foi necessário recorrer a larga imaginação, a fim de conseguir reproduzir diversos cenários que, na sua esmagadora maioria, se reportavam a conventos e prisões. «A acção decorre praticamente por detrás de grades, verdadeiro “leit-motiv” do filme»⁵⁵⁷. A dificuldade consistiu em conseguir evidenciar a diferença, dentro deste elemento comum, de modo a que os espaços não se confundissem nem se tornassem monótonos. A este nível, podemos dizer que o filme foi bem sucedido, não só na construção de diversos ambientes, como na selecção de planos, que contribuíram para a variedade de perspectivas, evitando, de facto, o risco de uma eventual uniformização dos espaços.

⁵⁵⁶ *Idem, Ibidem*: 60-62.

⁵⁵⁷ Ribeiro, 1943: 34.

A preocupação pelo rigor da reconstituição histórica levou o realizador e uma equipa de colaboradores a investigar seriamente o estilo arquitectónico da época e a moda do vestuário, a fim de recriarem fidedignamente tanto o guarda-roupa correspondente aos diversos estratos sociais e profissionais, como os interiores e os exteriores. Este rigor manifestou-se numa minuciosa escolha de móveis e adereços, enlencados na monografia que o realizador editou, baseada na convicção de que «Uma “atmosfera” cinematográfica é criada pelo somatório de mil pormenores, aparentemente insignificantes, mas fundamentais para o resultado final»⁵⁵⁸. O «resultado final» é na verdade convincente, na medida em que está em perfeita consonância com o tom geral da obra, procurando dar corpo ao desejo de verosimilhança de Camilo e ao carácter de registo factual da novela, e tem o mérito de ter sido obtido sem a colaboração do texto original, que, como vimos, é muito escasso neste tipo de informações. Para António Lopes Ribeiro tanto os *décors* (na sua esmagadora maioria produzidos em estúdio, mesmo em alguns casos de cenas exteriores, num total de 39) como o guarda-roupa deviam corresponder ao ambiente de sobriedade e austeridade que a época, a posição das personagens («homens de justiça, académicos, freiras, fidalgos orgulhosos, gente rude do povo, militares»⁵⁵⁹) e o próprio conteúdo da obra exigiam, e que no seu entender corresponderia ao propósito de Camilo Castelo Branco. Neste sentido, é de fazer justiça à capacidade que a obra revela de transmitir aquele tipo de unidade resultante do modo como forma e conteúdo se adequam mutuamente, através de um estilo depurado e clássico, em busca da expressão de uma grandeza que, sem deixar de respeitar alguns dos códigos românticos, se pretendeu deliberadamente sóbria e contida.

Apesar deste desejo de concretização minuciosa de todos os pormenores julgados necessários, o realizador não cai na tentação de os revelar explicitamente através de planos mais descritivos, aceitando a humildade de manter os *décors* numa posição sempre secundária em relação às personagens e à narração da acção. Há, porém, alguns casos de cenas em que o enquadramento e o cenário escolhido exercem uma influência maior nos acontecimentos. Exemplo disso é o diálogo entre Teresa e Baltasar Coutinho, que Lopes Ribeiro escolheu situar no inte-

⁵⁵⁸ Ribeiro, 1943: 43.

⁵⁵⁹ *Idem, Ibidem*: 34.

rior da casa dos Albuquerque, e que surge aos olhos do espectador depois da cena passada no escritório de Tadeu de Albuquerque, em que este incita o sobrinho a declarar-se à filha. Após um breve plano do faustoso salão nobre da casa (palco, igualmente, da festa de anos), por onde Teresa se desloca calmamente em direcção ao jardim, vemos Baltasar Coutinho chamar a prima, convidando-a a sentar-se na ante-câmara e a ouvir o que ele tem para dizer. O facto de esta cena, sobre a qual na novela não é dada qualquer indicação quanto ao local onde se desenrola, ter lugar numa zona da casa que é simultaneamente formal (com o vasto chão brilhante e as colunas neoclássicas de mármore) e zona de passagem sem o conforto e intimidade de uma sala de estar mais aconchegada, contribui para o sentimento de tensão, formalismo e frieza que lhe são inerentes. É pertinente sublinhar que dos três só este realizador optou pela solução do interior, o que é certamente significativo em termos da leitura feita e do estilo adoptado na adaptação.

Quanto ao modo como Lopes Ribeiro lidou com a **questão temporal**, vale a pena notar, antes de mais, que, de tantos aspectos mencionados na monografia editada pelo realizador, o tratamento da temporalidade não foi um deles, o que revela uma certa falta de consciência teórica do problema. Lopes Ribeiro referiu, sim, o tempo, mas unicamente na sua dimensão histórica e na perspectiva de um adaptador consciencioso e desejoso de respeitar essa verdade “objectiva”, aliás valorizada numa época em que, como bem analisa Irena Slawinska, «é o tempo que triunfa sem discussão» sobre o espaço⁵⁶⁰. Lopes Ribeiro não o fez, porém, de maneira “obsessiva”, pois preferiu manter um ou outro anacronismo encontrado na novela de

⁵⁶⁰ Ao iniciar o capítulo sobre «l'espace et le temps» (in *Le théâtre dans la pensée contemporaine*, pp. 178-179), diz a autora: «O que nos faz ousar abordar uma problemática em que a dificuldade é imensa é a sua omnipresença no pensamento contemporâneo, tanto filosófico como histórico, sociológico e estético. [...] É verdade que a tensão entre o tempo e o espaço, mais do que dinâmica, se verificou propriamente explosiva. Assistimos a uma luta pela dominação que pende nitidamente a favor do espaço (pelo menos [...] hoje em dia). Dissemos hoje em dia, porque nos primeiros anos (ou dezenas de anos) do século XX, é o tempo que triunfa sem discussão. Foram o bergsonismo (noção de *durée*), a fenomenologia (Husserl, Ingarden), assim como o existencialismo de Heidegger (*Sein und Zeit*) que sensibilizaram o público para esta problemática».

Camilo⁵⁶¹, salvaguardando, assim, em última instância, a verdade do texto, naqueles aspectos que lhe pareceram decisivos. As referências recorrentes às datas, momentos, horas e à angustiante passagem do tempo, que constituem um vector simbólico e significativo muito forte no texto camiliano, são quase totalmente ignoradas pelo realizador. Tal omissão, vista à luz da afirmação de Lopes Ribeiro sobre ter adaptado o texto «na íntegra», torna-se elucidativa da concepção que tinha quanto à natureza necessariamente mais sintética do texto fílmico, por um lado, e, por outro, revela também uma particular leitura da novela, onde o aspecto existencialmente mais dramático é francamente atenuado.

Assim, apenas são mantidas três referências temporais, aliás basilares: aquela com que a voz do narrador introduz a história, ou seja, o dia 1 de Outubro de 1860, dia em que Camilo se entrega à prisão; pouco depois, ouve-se dizer que também Simão ali estivera 53 anos antes; e, já quase no final, quando Simão parte para o degredo, vemos um punho que redige, na margem esquerda de um livro de assentamentos, «Foi para a Índia em 17 de Março de 1807». Fora estes casos, e a referência à idade de Simão – 18 anos⁵⁶² –, não encontramos mais nenhuma indicação que manifeste o desejo de reafirmar a veracidade do narrado, ao contrário do que Camilo sistematicamente faz. Tal facto, além de transmitir a posição do realizador, tem certamente a dúplice razão de remeter para a fonte literária a afirmação desse aspecto factual, ao mesmo tempo que confia no poder analógico da imagem (e de uma imagem que se pretendeu convincente do ponto de vista do rigor histórico, como vimos) como forma persuasiva junto do público. Assim, o fluir temporal é vivido, no filme, (quase) simulta-

⁵⁶¹ É o caso da audiência no tribunal, que condena Simão à pena capital. Justifica Lopes Ribeiro (1943: 32): «Na época em que decorre o romance, os processos não eram julgados em público, nem o fôro de Vizeu possuía qualidade para sentenciar sobre tão grave delito, ao contrário do que se descreve nas páginas do romance».

⁵⁶² Esta idade só pode ser aceite se tomada numa perspectiva simbólica, enquanto momento existencial particularmente significativo do acordar da pessoa para a grandiosidade da vida e para o amor, já que é o próprio narrador quem afirma posteriormente que Simão nascera em Abril de 1784, logo em Março de 1807, data da sua partida para o exílio, estava prestes a completar os 23 anos.

neamente pela personagem e pelo espectador e nunca deliberadamente sublinhado, talvez também devido à confiança (mais ou menos consciente), por parte do realizador, da forte impressão de realidade e contemporaneidade que a imagem em movimento produz. Mas vejamos se esse efeito se pode, de algum modo, aproximar do tic-tac de relógio que domina angustiantemente algumas páginas da novela.

Começemos por verificar o que se passa no que diz respeito à **ordem** temporal. É curioso verificar que, embora na sua generalidade a cronologia diegética seja mantida, ao nível das micro-unidades que a constituem (cenas e episódios), a narrativa sofreu bastantes alterações, sobretudo a partir do capítulo V.

Vale a pena enunciar, portanto, as **funções sintagmáticas**, tal como se encadeiam neste filme:

1. Camilo Castelo Branco entrega-se à prisão.
2. Simão Botelho dá entrada na mesma prisão, muitos anos antes.
3. Camilo escreve novela na prisão.
4. Simão brinca com a irmã Rita, em Viseu.
5. Simão envolve-se numa briga com os criados da aldeia, à qual assistem Mariana e João da Cruz.
6. O povo queixa-se de Simão a Domingos Botelho e este exige o castigo do filho, contra a vontade da mãe.
7. Em Coimbra, Simão tem um comportamento polémico e politizado, que lhe vale a cadeia académica e o leva a chumbar os exames.
8. Com o ano perdido, Simão regressa a Viseu.
9. Simão vê Teresa pela primeira vez e apaixona-se, tornando-se mais dócil e melancólico.
10. Teresa e Ritinha conversam à janela e são apanhadas por Domingos Botelho, que insulta Teresa.
11. Tadeu de Albuquerque fala com a filha, procurando convencê-la a casar com o primo. Perante a sua recusa, ameaça-a com a ida para o convento.
12. Simão parte para Coimbra, recebendo uma carta de Teresa das mãos de uma mendiga, cuja leitura o inquieta.
13. O pai de Teresa chama o primo Baltasar e este declara-se a Teresa, sendo por ela recusado.
14. Teresa escreve a Simão, esperançosa com a situação.
15. Em Coimbra Simão lê a carta de Teresa a contar-lhe o sucedido.

16. Simão vai à estalagem, onde se bebe e canta, pedir um cavalo ao arreeiro.

17. Simão vai com o arreeiro a casa do cunhado, João da Cruz, onde Mariana lhe é apresentada. Toma conhecimento da história da morte do almocreve, contada pelo ferrador.

18. Simão recebe carta de Teresa a sugerir que venha nessa mesma noite, em que se festeja o seu aniversário, e parte contente.

19. Teresa e Simão têm um breve encontro no jardim de casa dela, às onze horas da noite.

20. Simão e Baltasar também se cruzam no escuro, na mesma noite.

21. Simão vai dormir a casa de João da Cruz, onde ouve a premonição de desgraça por parte de Mariana e escuta o final da história sobre a gratidão do ferrador a seu pai.

22. Simão volta a casa de Teresa e é apanhado numa emboscada, durante a qual é ferido e um dos criados de Baltasar Coutinho é morto por João da Cruz.

23. Tadeu e Baltasar falam sobre o sucedido.

24. João da Cruz interroga o povo, no mercado, sobre o autor do assassinato.

25. Simão é recolhido e tratado por João da Cruz e Mariana, enquanto vai trocando correspondência com Teresa.

26. Teresa é enviada pelo pai para o convento do Bom Jesus, em Viseu.

27. Em casa de João da Cruz, Mariana desmaia ao tratar da ferida de Simão. Recomposta, insiste nos perigos iminentes e trata do ferido.

28. Teresa entra no convento, onde se sente mais livre que nunca. Escreve a Simão.

29. Mendiga leva carta de Simão a Teresa, que vive num ambiente de coscuvilhice, no convento.

30. Teresa responde à carta, mas a mendiga é apanhada pelo caminho por um criado de Tadeu, que lhe bate e rouba a carta.

31. João da Cruz e Mariana inventam estratagema para emprestarem dinheiro ao fidalgo.

32. Mariana vai ao convento falar com Teresa e leva-lhe carta de Simão, que soubera pela mendiga do sucedido.

33. Na noite seguinte, Simão escreve a Teresa e parte em direcção ao convento, apesar de Mariana o desaconselhar.

34. À porta do convento, de madrugada, Simão espera, reflectindo, e depois vê e assassina Baltasar Coutinho.

35. Na cadeia, Simão recebe visita de um criado com uma mensagem da mãe.

36. Mariana visita Simão na cadeia, e este reconhece que ela e João da Cruz são a sua verdadeira família.

37. Teresa, no convento de Monchique, fala com a Madre Superiora, que a apoia e conforta.

38. Na cadeia da Relação do Porto, Mariana acompanha Simão.

39. Simão é julgado e condenado à forca.

40. Na cadeia, João da Cruz diz que a filha enlouqueceu de dor e Simão mostra-se desesperado.

41. No convento, Teresa é informada da pena de Simão.

42. O tio-avô de Simão, António da Veiga, intercede junto de Domingos Botelho para que este salve o filho de ser enforcado.

43. João da Cruz visita Simão, dizendo que a filha está recuperada.

44. O pai de Teresa vai ao convento procurando, em vão, tirá-la de lá, ao mesmo tempo que ameaça mandar matar Simão.

45. João da Cruz é assassinado, por vingança de Baltasar Coutinho.

46. Teresa escreve a Simão pedindo-lhe que não vá para o degredo e espere por ela.

47. Mariana informa Simão, na cadeia, de que irá com ele.

48. Teresa comunga no convento e envia a última carta a Simão.

49. Simão embarca; no mesmo dia, ao despedir-se dele ao longe, Teresa morre.

50. Simão tem visão de Teresa, que lhe fala.

51. Simão adoce e morre, com remorsos sobre o sofrimento que causou.

52. Depois de uma curta cerimónia fúnebre, o corpo de Simão é lançado ao mar e Mariana suicida-se, atirando-se do navio para se agarrar ao cadáver.

Tal como o livro, a primeira informação do filme é acerca da vida dramática de Camilo Castelo Branco, centrando-se no momento em que este se entrega à prisão. Assim, o filme é imediatamente “forçado” a um primeiro *flash-back*, que traz a narração para o tempo de Simão, embora ainda por breves momentos volte a estabelecer um curto *flash-*

forward, a fim de, fazendo ver Camilo a redigir a novela, justificar o objectivo da obra cinematográfica: «Às páginas imortais do *Amor de Perdição* há quem se atreva agora a ir desencantar os motivos eternos do amor e da morte que nelas palpitam com tão viva chama». Nesta prolepse está incluída uma antecipação feita pelo narrador fílmico a propósito da biografia do Camilo histórico, aproveitando algumas das palavras do Prefácio e da Introdução da segunda edição da novela. Depois de repetir as frases da Introdução acerca do significado dos dezoito anos de Simão («O arrebol dourado e escarlate da manhã da vida! [...]»), a voz *over* do narrador acrescenta: «Tais foram as palavras que saíram da pena e do coração de Camilo, ao evocar a presença de Simão naquela casa. Camilo escreveu o romance em quinze dias, que ele então julgava serem os mais atormentados de sua vida. Infortúnios menos vulgares que a privação da liberdade lhe fizeram esquecer depois o horror dos outros. Mas a sua obra, tal como a sua dor, não foi esquecida. Às páginas imortais...».

Existe, porém, uma diferença quanto ao início da **acção**, em relação à novela. Enquanto que nesta a referência a Camilo é feita na primeira pessoa e não passa do plano de uma mera evocação e justificação iniciais – razão pela qual o escritor não as introduz no corpo da acção propriamente dita mas antes a cinge às palavras do Prefácio, da Introdução e da Conclusão final, que re-estabelece a ligação do autor com o universo diegético –, no caso do filme a figura de Camilo ganha, desde logo, autonomia ficcional, passando do plano extradiegético para o intradieético, ao surgir no começo da narrativa. De “eu” autobiográfico, Camilo passa a um “ele” com profundas relações com o protagonista e com a intriga narrada. Na cena imediatamente seguinte vemos, por isso, a figura de Simão, que ouve da boca do funcionário prisional o seu nome e dados pessoais – processo que é repetido duas vezes, intercalado com as imagens de Camilo –, o que nos permite considerar que, ao contrário da novela, a narração se inicia *in medias res*. Não dizemos *in ultimas res*, porque a história nunca mais retomará a relação com a figura de Camilo (nem sequer na Conclusão), ficando a intriga totalmente “em aberto” quanto à sequência de acontecimentos que terão tido lugar desde a morte de Simão até à futura entrada do seu sobrinho Camilo na mesma prisão. A figura de Camilo acede, portanto, ao universo diegético, mas não ao cerne da acção principal,

ou da fábula propriamente dita, que se cingirá à história de amores frustrados entre Simão, Teresa e Mariana.

Assim, depois do terceiro *flash-back* de curta duração mas acentuada amplitude, efectua-se uma outra analepse mais curta, que situa agora o tempo da narração nos anos de estudo de Simão em Coimbra. A partir daqui a narrativa estabiliza-se num discurso cronológico que não comportará mais nenhuma verdadeira analepse, para lá daqueles breves recuos narrativos idênticos aos do livro, a fim de recuperar uma personagem ou uma situação, nomeadamente através do recurso a algumas **cenar paralelas**⁵⁶³. Mas será visível, como se pode comprovar na lista das funções sintagmáticas, uma certa reorganização das cenas⁵⁶⁴, que, além da **subtracção** de excertos do discurso e de cortes na extensão dos diálogos, implicará por vezes a **adição** de um ou outro episódio não incluído no texto literário, tornando claro o propósito geral de encurtar a **duração** das mesmas, de modo a conferir à narrativa um carácter mais dinâmico e variado, que mais facilmente mantenha viva a atenção do espectador.

⁵⁶³ O estabelecimento de **paralelismos** e **contrastes** é recorrente: acontece no início para opor as duas famílias rivais, em duas curtas cenas (primeiro mostrando Tadeu de Albuquerque e Baltasar Coutinho e depois Domingos Botelho e D. Rita Preciosa); surge de novo depois de Teresa ser apanhada a falar à janela, enquanto ela e o pai escrevem cartas simultaneamente (Teresa a Simão e Botelho a Baltasar); volta na cena do diálogo mental entre Teresa e Simão, e ainda pelo menos mais uma vez quando se decide o destino de Simão e se vê a posição das diferentes pessoas (D. Rita a implorar misericórdia, Tadeu a desejar-lhe a morte, Botelho a aceder friamente cumprir o que prometera a António da Veiga).

⁵⁶⁴ Existe pelo menos um caso em que a alteração da ordem dos episódios coincide com a que também no filme de Pallu se verificou, o que testemunha o conhecimento que Lopes Ribeiro tinha da versão anterior: é a cena em que João da Cruz visita Simão na prisão, avisando-o de que Mariana perdeu o juízo ao saber da condenação do fidalgo. Cena essa que é narrada no capítulo XV do livro e que nos dois filmes é introduzida num momento anterior, correspondente ao final do capítulo XIII, antes do episódio da ida de Tadeu de Albuquerque ao convento onde se encontra a filha. Além disso, verificam-se muitas outras pequenas inversões da ordem sintagmática, como atesta a comparação com a acção e funções da novela.

Damos o exemplo do capítulo VII, que tem lugar depois do episódio nocturno da emboscada. Enquanto que o livro começa por descrever o ferimento de Simão e o seu estado de espírito – contando seguidamente o conteúdo de uma carta que este recebera de Teresa, à qual se apressou a responder –, no filme surge primeiramente a inclusão da cena de uma conversa entre Baltasar Coutinho e Tadeu de Albuquerque, em que o primeiro conta ao segundo a morte dos seus criados. Seguidamente vemos a adição de outra curta cena, em que João da Cruz, no mercado, interroga o povo sobre o assassinato dos dois criados, a fim de perceber se há suspeitas sobre ele. Tanto um como outro dos episódios são construídos no filme, estando só implicitamente presentes no livro, através do relato do narrador acerca das culpas e preocupações dos implicados no sucedido. Depois o filme salta o diálogo entre Teresa e o pai e a chegada ao mosteiro de Viseu, bem como toda a acção que dentro deste acontece, para nos colocar numa cena já correspondente ao capítulo seguinte, passada em casa de João da Cruz, em que o ferrador e a filha cuidam do fidalgo ferido. Só depois deste episódio, que é interrompido a meio, é que a acção do filme contempla o momento, já narrado literariamente, da partida de Teresa para o convento, depois da conversa com o pai. Voltamos então, de novo, a casa de João da Cruz, e ao diálogo entre Simão e Mariana, com a premonição desta sobre os futuros trabalhos do fidalgo. A cena seguinte corta novamente a sequência dialogada na casa do ferrador, contemplando agora a síntese, já referida, do ambiente que se vive no convento e passando depois para o momento (narrado no livro mais tarde, já no capítulo IX) em que Teresa entrega uma carta à mendiga, a qual, desta vez, não chegará ao seu destino. Só depois é que é novamente retomado o fio à meada da acção que decorre com Simão, Mariana e João da Cruz, desta vez a propósito da falta de dinheiro do fidalgo e do estratagema arranjado pelos outros dois para o socorrerem.

Verifica-se, assim, que o realizador como que destaca um momento que considera essencial – e que na novela é relativamente longo –, ou seja, todo o episódio que tem lugar na casa do ferrador, e, mantendo-o como pano de fundo da narrativa, vai procedendo a interrupções que dão conta daquilo que simultaneamente decorre noutros lugares e com outras personagens. Este procedimento, além de conferir maior vivacidade à narração, concorre para a intensificação do sentimento de presente que

a natureza do meio cinematográfico produz, fazendo o espectador participar da sensação de que os acontecimentos estão, de facto, a desenrolar-se naquele momento, à medida a que a eles se assiste. A intuição de Lopes Ribeiro sobre a eficácia narrativa do cinema fica assim evidenciada, através de um tipo de montagem que, em certos momentos da acção, se opera em planos curtos, onde é visível o desejo de obtenção de um ritmo acelerado, que não permita momentos de pausa ou perda de tensão. Deste modo pretendeu o narrador revelar a sua fidelidade à «rapidez das peripécias» que a obra camiliana manifesta.

Mas é importante notar que esta velocidade é mais fruto de uma ilusão deliberadamente provocada do que o resultado de uma significativa condensação, por comparação com a novela, da matéria discursiva em relação à diegética. De facto, se é verdade que boa parte do discurso novelístico é omitido no filme (consistindo principalmente nas intrusões do narrador, numa ou outra carta não referida e em alguns excertos de pensamentos das personagens), também é forçoso verificar que são igualmente cortadas muitas passagens correspondentes a partes dos fragmentos isocrónicos constituídos pelos diálogos (não só o que é travado no mosteiro de Viseu, mas muitos excertos de quase todos os outros) e a outro tipo de matéria diegética, de valor sobretudo indicial, como por exemplo a história da família Botelho e o episódio passado com Manuel, irmão de Simão. Em contrapartida, é desenvolvido um episódio que na novela só vagamente é referido, que é o da ida de Simão à estalagem onde aluga ao arreeiro o cavalo para a viagem a Viseu. Este constitui, sem dúvida, um momento de redução da velocidade, mas em termos globais não altera substancialmente o ritmo narrativo.

A velocidade inicial da narrativa fílmica, correspondente à informação sobre o tipo de vida que o herói levava antes de conhecer Teresa, é, em termos narratológicos, inferior à que se verifica na novela, onde o espaço diegético abarca várias décadas, em vez do período de poucos anos que é retratado no filme. Mas, se exceptuarmos a elipse retrospectiva que é instaurada pelo *flash-back* inicial, trazendo a acção da época de Camilo para a do seu tio Simão, podemos constatar que os vazios temporais introduzidos na narrativa fílmica nunca excedem períodos superiores a dias, semanas ou, no máximo, meses (no caso da prisão de Simão, que tem início em 1805 e se arrasta até Março de 1807), coincidindo, grosso modo, com os da novela, uma

vez que, dada a predominância do diálogo sobre a narração indirecta, a maior parte das omissões textuais não afecta grandemente a proporção narrativa entre a duração do tempo do discurso e a do tempo da história.

Porém, aquilo que nos parece pertinente sublinhar é o facto de a quase total ausência de dados cronológicos no filme não permitir que o espectador se aperceba, como acontece com o leitor, dos saltos temporais diegéticos. Totalmente dependente do fluir temporal do discurso cinematográfico, torna-se menos evidente para o espectador deduzir da passagem de um tempo diegético diverso daquele que experimenta como presente e “real”. A consequência é a maior dificuldade em fazer o público partilhar a *durée* atormentada dos heróis, sobretudo naqueles momentos finais de quase paragem do tempo próprio (no sentido ingardeniano) da narrativa, por oposição à extensão do tempo subjectivo. A falta de homogeneidade do tempo narrativo, principal característica que o distingue do tempo objectivo do mundo real, é como que “escondida” na obra fílmica, tornando-se menos evidente (pelo menos no caso do filme de Lopes Ribeiro) a importância dessa espessura temporal angustiante que, na obra camiliana, faz do tempo uma quase personagem. Não tendo recorrido a grandes procedimentos de *suspense*, que se resumem mais ao papel da música do que a outra técnica qualquer, o realizador produziu uma obra onde se sente sobretudo a carga emotiva e lírica de uma história de amores frustrados, e não tanto o peso de um drama pessoal insolúvel, manifestado nessa luta contra a fuga de um tempo que se torna inimigo. Não queremos com isto dizer, porém, que Lopes Ribeiro não tivesse tido nenhuma consciência desta dimensão da obra camiliana (aliás a introdução das cenas finais de diálogo mental entre Teresa e Simão procuram, de algum modo, testemunhar a passagem da diegese para um plano temporal mais complexo, onde o transitório e o eterno se confundem), mas parece-nos podermos afirmar que essa dimensão da temporalidade não chega a ser suficientemente explorada, mantendo-se num plano mais simbólico e “ornamental” do que verdadeiramente existencial, como é evidente na obra camiliana.

Por outro lado, abdicando da longa carta da tia Rita, podemos acrescentar que só um ou outro aspecto referido na correspondência entre Teresa e Simão é que poderá considerar-se, em termos de **frequência** narrativa, vagamente repetitivo, pelo que se pode caracterizar esta narração audiovisual como essencialmente singulativa.

Que **conclusões** podemos então tirar sobre esta adaptação ao ecrã da novela camiliana?

O primeiro aspecto que salta à vista é o facto de, tendo embora o realizador afirmado explicitamente que fazia uma adaptação **integral**, aproveitando a totalidade dos elementos presentes na novela, se verificar que na verdade foi operada uma sistemática omissão dos aspectos considerados desnecessários, incoerentes ou de gosto duvidoso, ao mesmo tempo que outros aspectos foram introduzidos, tanto devido a um valor **indicial** (como no caso da xácara) como devido à necessidade sentida de reorganização e adição de curtas **funções** narrativas (por exemplo, a cena em que João da Cruz interroga o povo no mercado acerca dos criados assassinados). Daqui resulta a evidência de um conceito de **adaptação** que tem obviamente implícitas as noções de subtracção, adição e condensação do material de origem como medida inevitável para o bom sucesso (técnico, artístico, pragmático e comercial) da obra de chegada, cujo principal objectivo era o da transmissão de uma determinada **história**.

Mas se este ponto da integralidade parece não levantar problemas (de facto, quem diz adaptar “tudo” é sempre, compreensivelmente, forçado a deixar “alguma coisa” de parte – como bem sintetiza o conceito ingardeniano de «abreviação perspectivista», que já referimos), o mesmo não acontece quando se olha de perto para a razão invocada. Na realidade, Lopes Ribeiro não admitiu teoricamente o pressuposto básico do acto de adaptar, isto é, a inevitável tomada de uma posição em relação à obra de origem, cuja leitura implica necessariamente uma particular interpretação. O seu motivo, bem o sabemos, é louvável – parte da constatação do valor da novela camiliana e do desejo de identificação com a sua beleza e a sua grandeza, as quais, por serem arte, o realizador sabe não lhe pertencerem. Daí o sentimento de responsabilidade – quase reverente⁵⁶⁵ – que se deduz das suas palavras,

⁵⁶⁵ Ao analisar a adaptação ao cinema da obra de Dickens *Great Expectations* por David Lean – adaptação essa que, não só em termos epocais (1946) como no tipo de preocupações e soluções narrativas encontradas se pode comparar com a versão de Lopes Ribeiro – McFarlane conclui dizendo que apesar do profundo desejo de fidelidade e de autenticidade em relação ao período representado, que fazem da obra de Lean um «*stylish film*», o realizador, cujo principal desejo é o de contar uma história (a qual, como este *Amor de Perdição*,

perante a consciência de lidar com qualquer coisa de valor público e autónomo, que reverteria em forte expectativa sobre o seu trabalho. Mas o problema é o de uma confusão entre aquilo que o realizador concebe ser a **fidelidade** à obra e o propósito de fazer coincidir essa atitude com a ausência de um juízo – um juízo em que o peso epocal e ideológico não pode deixar de interferir –, como se fosse possível simplesmente transpor da página para a tela sem reconhecer a interferência de um processo de mediação que é, para o melhor e para o pior, causador de diferença formal e transfigurador de sentidos. É que, como temos vindo a sublinhar, adaptar não é um processo meramente mecânico, mas antes o resultado de uma manipulação de materiais segundo uma óptica que é sempre pessoal, porque resulta, como diz Ricoeur, de uma «apropriação de sentidos».

O que acontece nesta versão dos anos 40 é a confirmação de que a tão falada analogia da imagem com a realidade exige o esclarecimento sobre o seu significado: de que “realidade” falamos? De uma realidade encenada, composta artificialmente e fixada pela câmara segundo um desígnio deliberado. No caso de Lopes Ribeiro, não há dúvida: o que conscientemente se procurava era a aproximação possível à vida “tal como” Camilo a via e escrevia, o que resultava de uma reconhecida «fusão de horizontes» entre o realizador e o escritor. Para o realizador o objectivo consistia em passar para a linguagem cinematográfica a intuição presente na linguagem poética da literatura camiliana, pelo menos tanto quanto ele pudesse e julgasse ser o seu transmissor “fiel”.

Curiosamente – talvez devamos dizer, inevitavelmente –, o filme realizado, sem deixar de revelar a origem e o permanente desejo de ir ao encontro dessa realidade prévia, exprime sobretudo a posição de quem olha, neste caso António Lopes Ribeiro. Aquilo que vemos no ecrã é o que Lopes Ribeiro viu, ou quis ver, nas páginas da novela: «o Triângulo da Fidelidade, único da sua espécie em toda a Literatura mundial»⁵⁶⁶. A “origem” está presente em todo o lado: no título, primeiro que tudo, mas também na valorização da palavra, no valor do acontecimento, no ritmo da narração, na beleza plástica de algumas

valoriza o elemento romântico sobre o social), não chega a cair na tentação de produzir um filme rígido e reverencial. Lopes Ribeiro roça mais de perto essa tendência, o que sem dúvida retira alguma força e intemporalidade à obra realizada.

⁵⁶⁶ Ribeiro, 1943: 17.

cenar, no lirismo da música, na grandeza dos sentimentos, na determinação amorosa e funesta das personagens, na vivacidade e força dos diálogos, no retrato social de uma época. Lopes Ribeiro não teve receio de desenvolver os diversos estratos constituintes da heterogeneidade cinematográfica, porque não caiu no simplismo de considerar o cinema uma arte exclusivamente visual. Fê-lo, porém, à procura de uma identificação que operasse mais através da reprodução sistemática dos vários elementos, rejeitando aquilo que considerou dispensável, do que pela busca de uma correspondência sintética a um todo significativo (o que coincidiria com o processo apelidado por Dudley Andrew de *transformation*). O “todo” coincide, sim, com a soma das “partes”, mas não é o mesmo “todo” do livro, porque não constam no filme algumas das suas “partes” – até porque a obra fílmica respondia, do ponto de vista semântico-pragmático, a uma época de estritas convenções morais e de crença no valor pedagógico e edificante da expressão artística: não é por acaso que podemos ver o carimbo com o *Nihil Obstat* da censura nas páginas do guião.

A atitude de Lopes Ribeiro centrou-se, não num desejo de “transfiguração”, mas na procura da conquista de uma **equivalência dramática** (com vagas ressonâncias ainda melodramáticas, eventualmente também por influência da versão muda) para os conteúdos literários, através da aposta na **relação intertextual** com a novela, visível na valorização dos diálogos e na construção de cenas cujo significado pudesse corresponder ao das palavras lidas, ao mesmo tempo que entregou à montagem e a procedimentos essencialmente cinematográficos (de entre os quais se destaca o valor da interacção da música com a imagem) a função de estabelecer o ritmo e de transmitir a dimensão mais subjectiva e mais emotiva da obra literária. A transcodificação operada assentou no desejo de fazer equivaler o radical de apresentação do texto escrito ao radical de apresentação audiovisual, levado ao ponto de reduzir acentuadamente o peso do texto das cartas, em favor de um aprofundamento da dimensão poética e lírica da música. Em termos enunciativos, o recurso à voz *over* e *off* foi quase sempre evitado, o que teve implicações no estabelecimento de uma vertente espaço-temporal mais directamente ligada ao valor “teatral” ou “dramático” do cinema do que à alternância entre uma temporalidade imagética e uma temporalidade verbal (como, por exemplo, acontecia no filme de Pallu pelas razões já abordadas). Só no final é que Lopes Ribeiro cedeu ao uso

desses procedimentos narrativos, permitindo uma certa diluição espacial e temporal através da voz *over* e das “visões” – mas este era já o momento em que a acção por si mesma tinha perdido importância e apenas era necessário enfatizar o valor simbólico e o desfecho trágico do drama.

Luís de Pina afirmava em 1986, a propósito do filme de 43: «O espectador sofre com o drama, mas é um drama que não poderia ter tradução em imagens normais, exigindo uma outra dimensão estética que o cinema português talvez não estivesse em condições de dar. Com as suas disponibilidades técnicas e operacionais, António Lopes Ribeiro ilustrou o livro da única maneira possível, com sobriedade e fluência, sem procurar a todo o custo a referida “especificidade cinematográfica”»⁵⁶⁷. É de justiça trazer aqui este juízo, porque o filme de Lopes Ribeiro, sem procurar impor-se como obra “independente” e “autónoma”, manifesta uma notável coesão interna, uma planificação inteligente, que resulta numa fluência narrativa apreciável, bem como uma inegável qualidade técnica (a nível do som, da fotografia, dos cenários, de um esmerado guarda-roupa, fruto do trabalho do pintor Manuel Lapa, etc.), a par de um bom desempenho dos actores (com destaque para António Vilar, Eunice Colbert, Igrejas Caeiro e Assis Pacheco), tendo permanecido como um dos marcos de uma época do cinema português a preto e branco, caracterizado por um classicismo que, apesar de hoje chamado académico, correspondia a um momento decisivo da evolução cinematográfica portuguesa.

Além disso, é de lembrar que em alguns aspectos Lopes Ribeiro foi inovador (nesse desejo equilibrado de fidelidade integral ao texto, na concepção teatral do cinema, no valor da música como estrato simbólico e significativo, em alguns procedimentos técnicos como a profundidade de campo, a duração prolongada de alguns planos, etc.), abrindo caminho a uma evolução estética que, como refere também Luís de Pina, numa apreciação que manifesta o **dialogismo intertextual** também entre as diversas adaptações, «viria a assumir a sua mais radical forma criativa no *Amor de Perdição* de Manoel de Oliveira»⁵⁶⁸.

⁵⁶⁷ Pina, 1986: 94.

⁵⁶⁸ Veja-se a ficha da Cinemateca Portuguesa editada por ocasião do Centenário do Cinema, no dia 20 de Março de 1995. Nesse texto, destaca o crítico: «...convirá também salientar a colaboração estreita entre o realizador e o director de fotografia,

E, finalmente, há que não esquecer que o sucesso do filme significou que nem o público nem os críticos da época se sentiram defraudados⁵⁶⁹, ao contrário do que tantas vezes acontece, pela versão cinematográfica da tão bem conhecida e amada novela camiliana. Este aspecto ajuda-nos a tomar consciência de uma importante conclusão: embora Lopes Ribeiro tenha optado por uma posição em que determinados aspectos fundamentais da obra de Camilo são desvalorizados ou mesmo rejeitados (a ambiguidade de sentimentos e comportamentos, a profundidade da luta existencial das personagens, a dor inconformada com o limite humano, o azedume perante o cinismo e a falsidade das convenções sociais, um fatalismo que se pode considerar tanto assustado como violento, a expressão de uma sensibilidade passional e

Octávio Bobone. De facto, a escolha, já decidida na fase de planificação, de uma sequência visual composta por planos longos, fixos, procurando o grande plano sobretudo para sublinhar, na densidade do diálogo, os momentos mais dramáticos, veio exigir daquele operador de imagem um estilo de fotografia com acentuados efeitos de profundidade de campo, adaptados às exigências dos referidos planos, numa época em que poucos encenavam assim, sobretudo na Europa, se bem que António Lopes Ribeiro estivesse atento às inovações visuais de um Tolland ou de um Garmes utilizadas em filmes que o realizador apreciou antes da rodagem do seu. Significa isto que a colaboração realizador-adaptador-planificador-operador-montador foi absoluta e permanente desde a preparação, circunstância nem sempre visível na grande maioria da produção portuguesa. Isto é, o filme foi de certa maneira “montado na câmara”, como faziam muitos dos mestres de Hollywood desse tempo».

⁵⁶⁹ Félix Ribeiro cita excertos de alguns jornais da época, ao mesmo tempo que afirma que este filme é «não só no capítulo visual, como na fluência da sua evolução dramática, a nossa mais importante e digna obra cinematográfica». São palavras de Augusto Fraga, no «Século»: «No seu conjunto, o filme impõe-se como espectáculo equilibrado que atinge mesmo uma classe e um nível a que não estávamos habituados [...]. Afirmamo-lo com convicção, sem hesitações, certos de que esta obra tem direitos de filme excepcional no panorama do nosso cinema». Eugénio Navarro, em «A Voz», fala de uma obra «notável», onde «o escrupuloso e inteligente director não fez “quadros”» e Domingos Mascarenhas sublinha, na «Acção», a qualidade da planificação e a fluência e equilíbrio da narrativa, bem como a direcção de actores e a interpretação. Fernando Pampulha, no «República», sintetiza: «O que António Lopes Ribeiro fez não está ao alcance de qualquer. Depois de ser um grande romance – com licença dos críticos especializados – o “Amor de Perdição” tornou-se um grande filme. [...] Em “Amor de Perdição” quase todas as imagens parecem, realmente, indispensáveis. E quase todas são de grande beleza ou por pormenores estéticos ou por minúcias de observação». Ribeiro, 1983: 470-476.

excessiva, a concepção trágica da marcha implacável do tempo, uma visão ambivalente e problemática da transcendência), foi capaz da proeza que consistiu em corporizar o ideal que, por detrás da luta pessoal e de uma estética ultra-romântica, subsistia em Camilo – um desejo de fé na natureza humana e na grandeza da vocação do amor como sinal da positividade da existência. A sua versão cinematográfica captou, assim, uma dimensão que não deixa de estar presente na obra literária – ao nível de uma leitura mais superficial ou mais profunda? É difícil dizer. Certamente não ao nível daquilo que é “materializado” na novela nos seus elementos mais imediatamente perceptíveis, mas talvez como dado subjacente à grande pergunta formulada assim trágica e narrativamente pelo novelista – como um olhar mais abrangente à sua obra total pode detectar. Neste sentido, Lopes Ribeiro não terá “traído” o seu próprio desejo de “fidelidade”, se este fôr entendido, na linha de Truffaut, como desejo de encontro pessoal com o autor. Ao espectador cabe – e só a ele – a tarefa do confronto entre a arte e a vida, como julgamento do valor último da obra literária ou cinematográfica.

CAPÍTULO IV

MANOEL DE OLIVEIRA E O CINEMA COMO FIXAÇÃO DO MOMENTO

«A ideia de momento é muito importante. [...] Somos, cada um, o filho dos nossos pais e de “aquele momento”. [...] Há, digamos, uma escolha do momento para que alguém seja o próprio. É o realizador, é a escolha. A realização depende da escolha. Como nós.»

Manoel de Oliveira⁵⁷⁰

1 – Camilo e Oliveira: a partilha de um sentimento existencial idêntico

Em Novembro de 1978 entra em casa dos portugueses, através da televisão (RTP1), uma sequência de 6 episódios (de 45 a 50 minutos cada) intitulados *Amor de Perdição*, realizados por Manoel de Oliveira e interpretados essencialmente por actores estreados ou amadores. Este é o primeiro contacto com o público de uma particularíssima obra cinematográfica, que irá constituir, para o melhor e para o pior, um marco decisivo na história do cinema em Portugal e na história pessoal e artística do seu realizador.

⁵⁷⁰ Baecque; Parsi, 1999: 124-125.

Concebido para o cinema, o filme de Oliveira viu-se “obrigado” a fazer a sua estreia num ambiente para o qual não fora vocacionado⁵⁷¹, facto certamente determinante, apesar de não exclusivo, na reacção essencialmente negativa que a obra recebeu por parte do público e dos críticos nacionais. Essa não foi, aliás, a única condicionante imposta ao realizador e à sua equipa, uma vez que o filme teve de sair em formato de 16 mm e não de 35 mm, como era desejo de Oliveira, a fim de poder ser exibido posteriormente no maior número possível de salas do País, a um custo mais reduzido⁵⁷².

Pouco tempo depois da estreia televisiva, outras cidades europeias (Florença, Roma, Roterdão, Paris) assistiam ao filme de Oliveira, na sua versão cinematográfica de 4h25m. Aos poucos, começaram a chegar a Portugal os ecos, inesperados, do aplauso que a obra merecia por parte da crítica estrangeira, o que teve como resultado uma verdadeira transformação de grande parte das opiniões especializadas de Portugal, aquando da estreia no cinema, alguns meses depois, já em Novembro de 1979, deste *Amor de Perdição*, durante o Festival de Cinema da Figueira da Foz.

Não queremos começar por debruçar-nos directamente sobre as possíveis e múltiplas razões que levaram a este repúdio inicial por parte da quase totalidade da crítica nacional em relação à obra de Oliveira, nem sobre os verdadeiros e complexos motivos que originaram a posterior transformação de opinião, transformação essa que, a nível do público português, não se veio a verificar, a não ser muito pontualmente. Para já, importa-nos apenas registar os factos e, remetendo para as obras que analisam o fenómeno⁵⁷³, dar início à abordagem da

⁵⁷¹ As razões não foram, infelizmente, das mais "nobres": tiveram que ver com questões ligadas aos financiamentos concedidos ao filme e com as condições impostas pelos financiadores, entre eles a RTP.

⁵⁷² Como é sabido, gasta-se menos película filmando a 16 mm do que a 35 mm, por um lado; por outro, o formato de 16 mm permite a adaptação do filme a condições técnicas mais incipientes, como era o caso de muitos cinemas de província, para onde era necessário, por vezes, levar material portátil, o qual pressupunha a utilização de película de 16 mm. Estas e outras informações ligadas à produção e à realização do filme de Oliveira foram-nos gentilmente confirmadas ou esclarecidas pelo produtor Henrique Espírito Santo, que participou no filme.

⁵⁷³ A obra conjunta de José-Augusto FRANÇA, Alves COSTA e Luís de PINA, *Introdução à obra de Manuel de Oliveira*, Lisboa, Instituto de Novas Profis-

obra referida na perspectiva que temos vindo a adoptar, a fim de chegarmos a conclusões que eventualmente contribuam para o esclarecimento dessa questão.

O *Amor de Perdição* de Oliveira é habitualmente enquadrado num conjunto de quatro sucessivos filmes, a chamada «Tetralogia dos Amores Frustrados», cujo tema central é a impossibilidade de consumação do amor e da paixão. O primeiro desses filmes é *O Passado e o Presente* (1972), o segundo é *Benilde ou a Virgem-Mãe* (1975), o terceiro é o filme de que tratamos e o quarto é-lhe posterior: *Francisca* (1981). Todos eles se baseiam em obras literárias, os dois primeiros em peças de teatro (de Vicente Sanches e de José Régio, respectivamente) e os dois últimos em romances (de Camilo Castelo Branco e de Agustina Bessa-Luís). Com esta tetralogia, Oliveira dá início a um novo ciclo do seu cinema, até aí marcado por um gosto particular pelo documentário, encetando uma fase caracterizada pela atenção dada a obras ficcionais de maior fôlego.

Camilo Castelo Branco merece, da parte de Manoel de Oliveira, mais do que pura admiração. O realizador partilha, em boa parte, do sentimento existencial e estético do escritor, na sua vertente romântica, onde se cruza uma ânsia de pureza e de amor a este ideal com um sentimento de profunda amargura pelo limite da condição humana, sentimento esse que é levado ao radicalismo da exacerbação do sofrimento e da morte. A sua decisão de adaptar ao ecrã a novela camiliana partiu, portanto, de uma identificação com o seu conteúdo, por um lado, e de um desejo de fidelidade à obra, por outro. Como afirma o realizador na longa entrevista dada a Antoine de Baecque e Jacques Parsi⁵⁷⁴, fazendo “tábua rasa” da má fortuna actual do conceito, a sua preocupação inicial foi a de ser «fiel» ao romance, enquanto realidade una e concreta, e portanto transponível: «A minha preocupação era: como permanecer fiel ao romance? É uma questão substancial.

sões, 1981, não apenas dá algumas pistas sobre a questão (pp. 100 a 109) como também apresenta uma Bibliografia final com um levantamento muito completo de ensaios e artigos que poderão esclarecer os mais interessados.

⁵⁷⁴ Trata-se de uma obra primeiramente publicada em língua francesa, em 1996, pelas edições Cahiers du Cinéma, e três anos depois editada em Portugal, no Porto, pelos editores Campo das Letras. Apesar de termos tido primeiramente contacto com a versão francesa, citaremos sempre, por razões óbvias, a versão portuguesa.

O romance é em si mesmo um romance, independentemente do facto de contar ou não uma história real. O livro é uma realidade. Como pegar nessa realidade?»⁵⁷⁵. Oliveira tinha visto, há bastante tempo, o filme de Lopes Ribeiro, e não se sentira entusiasmado com a forma como esse realizador adaptara a novela, que considerou sem vida, pelo que decidira tratá-la de modo a «reactivar a força do imaginário»⁵⁷⁶, a qual tinha sido, segundo Eduardo Prado Coelho, neutralizada pelo facto de ter sido catalogada definitivamente pela Academia como o *clássico dos clássicos* da tradição romanesca portuguesa.

Note-se que Oliveira não afirma um mero fascínio pelo texto do romance, mas sim o desejo de captar a obra no seu todo. Mas é esse desejo, como ele próprio diz, de fidelidade a uma «realidade» prévia, que o vai levar a considerar fundamental a transposição quase total das palavras da novela. Por um lado, é necessário compreender o peso que Oliveira atribui à palavra, que ele considera equivalente a uma imagem. Filmar a palavra é como filmar um rosto. A palavra não tem, pois, no cinema de Oliveira, um valor complementar, mas antes existe lado a lado com a imagem e com a música, evidenciando o seu lugar e o seu peso próprio, que é, nada mais nada menos, que o de ser, como o próprio realizador diz, «a vida, a representação da vida»⁵⁷⁷, «a coisa mais rica do mecanismo humano»⁵⁷⁸. Além disso, como nos afirmou o realizador⁵⁷⁹, é a palavra que implica o movimento, que é dinâmica. Sem ela, o cinema seria mero registo de imagens estáticas, como a fotografia.

Por outro lado, não podemos esquecer que a base da história do *Amor de Perdição* é, segundo afirma o seu autor, constituída por **cartas**,

⁵⁷⁵ Baecque; Parsi, 1999: 89.

⁵⁷⁶ Coelho, 1983: 94.

⁵⁷⁷ À pergunta: «Como funciona a palavra?» responde Oliveira: «O espectáculo passa pela palavra porque é a vida. É a representação da vida, o teatro, a cena». Pouco antes, o realizador afirmara: «A palavra não deve ser uma ajuda à imagem. É preciso que seja autónoma, como a imagem e a música. E tudo isto se deve casar com pleno acordo». Baecque; Parsi, 1999: 72.

⁵⁷⁸ Cf. Decaux, 1983: 46.

⁵⁷⁹ Referimo-nos à entrevista, já referida, que Oliveira nos concedeu na Quinta das Lágrimas, em Coimbra, no dia 25 de Outubro de 1996, ao finalizarem os Encontros de Cinema promovidos pela Sala de Estudos Cinematográficos da Universidade de Coimbra.

isto é, por uma experiência humana traduzida em palavras, e palavras do foro mais íntimo e pessoal. Esse facto transmite à obra um determinado tipo de textura, onde a expressão do sentimento e da emoção, a *nuance* em relação às variações do estado de espírito, o desenvolvimento das diferentes etapas do pensamento, do desejo e da decisão, e todo um contexto marcadamente subjectivo, constituem o fundamento sobre o qual assenta a evolução dos acontecimentos. Foi com esta realidade, essencialmente literária, que os três realizadores depararam, e foi por esta razão, a par do respeito pela beleza do estilo camiliano, que Manoel de Oliveira considerou indispensável a transposição integral do texto, uma transposição que passou mesmo pela sistemática filmagem das palavras da correspondência trocada entre os amantes. A mera captação da estrutura da intriga não se lhe afigurava suficiente como modo de transpor a totalidade de uma obra cujo cerne está irremediavelmente ligado à expressão verbal e ao tipo de universo que ela convoca.

Yann Lardeau esclarece, com pertinência: «Não é o teatro que Manoel de Oliveira filma como teatro: é o *Texto*. [...] De que é testemunha o texto? Não das nossas acções e do mundo exterior (esse é o campo específico do documentário), mas das nossas paixões, do movimento interior e obscuro das almas (o desafio, desde sempre, do teatro). O nosso mundo interior está talvez povoado de imagens, mas elas encontram-se na maior confusão. É um universo informal, turbulento, cuja única representação que nos é dada é a da linguagem»⁵⁸⁰. Foi este universo interior que o realizador procurou “objectivizar” através da fixação das palavras escritas por Teresa e Simão, as quais podem ser lidas pelo espectador ao mesmo tempo que a voz dos seus autores é ouvida. Antes de Oliveira já Bresson levava ao expoente máximo este procedimento de autêntica corporização do pensamento e do sentimento (e, nesse caso, podemos mesmo dizer, da própria alma), com a genial adaptação do romance de Bernanos, *Diário de um Pároco de Aldeia* (1950). Nesta obra, Robert Bresson adopta precisamente três diferentes modos de representação: as palavras escritas no ecrã, a voz *over* (que situa as acções) e as acções propriamente ditas.

⁵⁸⁰ Lardeau, «Le théâtre et son ombre» in Lardeau; Parsi; Tancelin, 1988: 34.

Ora o que é particularmente interessante na relação entre Camilo e Oliveira é que a dimensão concreta do mundo real e objectivo, matéria do documentário, como diz Lardeau, é para ambos igualmente imprescindível. Daí, como vimos, a preocupação camiliana com a fundamentação verídica dos acontecimentos (expressa tanto na referência aos documentos e às fontes históricas, como através da insistência na datação e na produção de testemunhos contemporâneos aos factos); daí, também, o interesse de Oliveira pelos assuntos com base “real”, primeiro visível directamente na realização de filmes-documentário e depois na busca de temas e autores ligados a uma historicidade evidente⁵⁸¹, que garantem à obra uma «construção mais consolidada»⁵⁸². São estas as suas palavras: «[...] eu não sou apologista da arte nem da invenção. O que me interessa e considero essencial é o histórico; o que há de mais concreto é o real. Ora, a maior objectividade vem-nos do histórico, que se manifesta através do conhecimento, do que nos ensinam nas escolas, até à universidade, ou do que vamos lendo através dos jornais, do que nos mostra a televisão, o cinema...»⁵⁸³. E é possível verificar, através da sua filmografia, como este gosto pela História se traduziu em muitas das suas obras, numas de modo mais evidente (como o *NON ou a Vã Glória de Mandar* e, mais tarde, na obra biográfica sobre o padre António Vieira, *Palavra e Utopia*) e noutras de modo mais subtil mas emblemático (como o *AP, Francisca, O Dia do Desespero, A Caixa*, etc.) A imaginação pela imaginação não interessa ao realizador, o qual procura, mesmo na história construída, um ponto de relação claro com a realidade – nomeadamente através dos locais escolhidos – e um fundo de representação social, de testemunho de época e/ou de experiência de vida. Como sublinha Eduardo Paz Barroso, para Manoel

⁵⁸¹ Note-se que esta é uma das características de José Régio – outro autor adaptado por Oliveira – mais aplaudidas pelo realizador: a sua forte ligação ao concreto e a sua incansável busca da verdade, tanto na sua dimensão histórica como mística.

⁵⁸² Ao referir-se a esta questão, na citada entrevista a Baecque e Parsi, Oliveira acrescenta: «[...] Camilo examinou o registo das entradas na prisão onde tinha estado o seu tio e partiu destes documentos para escrever *Amor de Perdição*. Ora volta-se sempre a um facto genuíno como ponto de partida, para ter uma justificação, uma construção mais consolidada». Baecque, Parsi, 1999: 90.

⁵⁸³ Matos-Cruz, 1996: 35-36.

de Oliveira «o específico do cinema está na sua base de raiz documental, não obstante as suas extraordinárias aptidões de magia»⁵⁸⁴.

A subjectividade implicada numa história como o *Amor de Perdição* tem, portanto, tanto aos olhos do escritor como do realizador, um particular interesse por se tratar de uma experiência que foi efectivamente vivida por pessoas concretas. Evidentemente que, como também já antes referimos, essa base verídica serve apenas de ponto de partida para a construção de um universo que é sobretudo ficcional. Mas o aspecto que importa sublinhar é o facto de tanto Camilo como Oliveira serem homens fascinados com a realidade e com a dimensão realmente humana dos acontecimentos e das emoções, e não, como uma diversa fase do Romantismo proclamou, com a fantasia e o exotismo enquanto possibilidades ficcionais resultantes do uso exacerbado da imaginação. Pelo contrário, imaginar é, para Manoel de Oliveira, a tarefa do artista que busca a verdade: «O artista avança no sentido da verdade, mas relata a ficção, isto é, o que imagina. Como quer apresentar o que diz como verdadeiro, recorre a referências verdadeiras, de modo a transmitir ao leitor a convicção de que o ele vai ler é a verdade».⁵⁸⁵ Destas palavras se deduz a profunda intuição de Oliveira acerca da natureza do fenómeno estético e da sua recepção, estreitamente dependente de uma “necessária” ilusão de realidade, que Ingarden tão bem analisa no que diz respeito à obra literária. Afirmando que «os objectos apresentados em obras literárias são, pelo seu conteúdo, quase exclusivamente do tipo dos objectos reais», o filósofo polaco acrescenta: «Somos então quase inclinados a acreditar na sua realidade e, contudo, nunca levamos essa crença plenamente a sério por causa da atitude estética. Precisamente este começo de uma posição de realidade que nunca chega a atingir uma realização séria e, por assim dizer, é sempre sustida mesmo no último momento, constitui a essência especial da atitude estética e traz consigo o encanto muito peculiar que nos oferece o convívio com as obras de arte em geral e, em particular, as literárias». Roman Ingarden explicita depois o fenómeno contrário, acontecido quando a obra de arte não possui tal capacidade de revelação do real, tornando-se num objecto incapaz de interpelar verdadeiramente o seu receptor: «Quando nós, em razão de

⁵⁸⁴ Barroso, 1999: 11.

⁵⁸⁵ Baecque; Parsi, 1999: 74-75.

quaisquer circunstâncias em que se dá a concretização da obra, somos logo de princípio obrigados a pensar que nos acontecimentos e objectos apresentados se trata de formações *puramente fictícias* que não comportam em si nenhum indício do aspecto de realidade então a obra permanece para nós algo de irrelevante, morto, dispensável, a sua polifonia valiosamente qualitativa não tem possibilidade de se desenvolver nem tão-pouco as qualidades metafísicas atingem a sua revelação»⁵⁸⁶. É precisamente este o “perigo” que Oliveira procura evitar.

Não deixa, porém, de suscitar interrogações o facto de, afirmando expressamente o desejo de fidelidade à obra literária e a vontade de produzir um filme com uma força anímica superior à da versão anterior, ter o realizador optado por um estilo cinematográfico que, à primeira vista, parece escapar totalmente às características mais proclamadas da obra de Camilo, nomeadamente a vivacidade dos diálogos e a velocidade narrativa. De facto, o filme não só tem uma duração bastante superior à “normal”, o que aponta para uma redução da velocidade, em comparação com o livro, como se caracteriza por um modo declamado de representação e por uma apresentação da sequência de acontecimentos através de autênticos quadros (em abundantes planos muito lentos, por vezes fixos) quase estáticos e independentes uns dos outros, que obrigam a uma atitude de paragem e de contemplação, oposta à que a leitura “devoradora” da obra de Camilo, assente na força do fluxo narrativo, provoca no seu público.

Tal decisão da parte de Manoel de Oliveira está intrinsecamente ligada à sua concepção de cinema, muito assente no valor cénico, teatral, da imagem e da palavra. Para este realizador, o cinema não é uma técnica de câmara, mas coincide com aquilo que se coloca diante da câmara; o teatro é a representação da vida, a síntese de todas as artes, e o cinema mais não é do que a possibilidade de fixação daquilo que o teatro mostra⁵⁸⁷. Não se trata de uma profissão de fé no mero valor do “teatro filmado”⁵⁸⁸, mas sim a afirmação da capacidade do cinema de

⁵⁸⁶ Ingarden, 1979: 374-375.

⁵⁸⁷ Como sintetiza Fausto Cruchinho Dias Pereira, na sua dissertação de Mestrado intitulada «Le désir amoureux dans *Les Cannibales* de Manoel de Oliveira» (1994: 6): «O teatro do mundo ou o mundo do teatro: eis o seu cinema».

⁵⁸⁸ De qualquer modo, é impossível perder de vista – como esclarece Bluestone (1996: 15), entre tantos outros –, que o cinema encontrou a sua inde

proporcionar ao público mais do que aquilo que ele pode ter ao assistir a uma peça de teatro, ou seja, a extensão da sua visão para campos impossíveis de alcançar no palco e, sobretudo, a continuidade no tempo, que a fixação permite. O cinema abre, assim, a porta para o eterno, para o intemporal, através de um registo que não é o da realidade propriamente dita, mas sim do “fantasma” dessa realidade, que é a sua imagem e o seu som no suporte material da fita. «A essência do cinema», diz Oliveira, «é assim mesmo: o lado visual, pictórico; e o contexto literário, da palavra. Os dois elementos, juntos, enriquecem enormemente o cinema – que não deixa de ser, porém, aquele fantasma delas próprias, palavra e imagens. A fonte da voz, quem fala, não está lá, até pode já não viver. Tal como quem foi fotografado [...]».⁵⁸⁹ É, de qualquer modo, sempre a realidade aquilo que interessa ao realizador, vista numa perspectiva muito particular: «A realidade torna-se teatro quando o cinema a regista», diz Eduardo Paz Barroso⁵⁹⁰, e podíamos acrescentar que não apenas o cinema, mas toda a forma de arte.

A composição dos quadros que se sucedem nesta versão oliveiriana do *Amor de Perdição* tem também que ver com a importância dada pelo realizador ao aspecto do ritual enquanto gesto codificado e, portanto, profundamente significativo. A obra do realizador em que tal gosto foi evidenciado com maior exuberância foi o *Acto da Primavera* (1963), que consiste na filmagem da representação do Mistério da Paixão pelos camponeses da Curalha, uma aldeia de Trás-os-Montes. Para Oliveira o movimento essencial do cinema é o dos corpos e das palavras, enquanto gestos plenos de significação, o que o leva ao ponto de dizer que o rito é mesmo o «princípio cinematográfico» e que essa é a razão pela qual o cinema japonês tem grandeza – porque «está cheio de rituais»⁵⁹¹.

pendência histórica em relação ao teatro através do movimento da câmara. Ora com Oliveira os movimentos de câmara são bastante reduzidos e normalmente discretos, e a opção é, quase sempre, em favor de planos de longa duração, o que contribui para a impressão de teatralização do seu cinema.

⁵⁸⁹ Matos-Cruz, 1996: 23.

⁵⁹⁰ Barroso, 1999: 12.

⁵⁹¹ Cf. Baecque; Parsi, 1999: 42: «É, na minha opinião, o princípio cinematográfico. Aquele movimento [tirar o chapéu] é a continuidade do ritual. Se

Ora o que não podemos deixar de notar é que precisamente um género literário como a novela permite o estabelecimento de pontos de contacto muito óbvios com o universo teatral e, dentro deste, com o aspecto da densidade significativa do gesto. Tanto a concisão da intriga, como a tendência para a concentração da acção nos momentos de crise e para a redução das personagens e dos lugares a um número cada vez mais pequeno apontam, entre outros factores, para aquilo a que Luís Amaro de Oliveira chama uma «contaminação estrutural do dramático e do narrativo»⁵⁹², visível no *Amor de Perdição*, especialmente se se abordar a perspectiva da semelhança que essa obra manifesta com muitas das características da tragédia clássica. Tal facto contribuiu decisivamente para as muitas versões teatrais desta novela e foi certamente também um dos motivos que fez despertar em Manoel de Oliveira o interesse pela obra e por um determinado tipo de adaptação ao ecrã.

Muito significativo é, a este respeito, aquilo que Serge Daney explica quanto às prioridades definidas por Oliveira na abordagem à novela camiliana: perante a falta de indicações “cénicas” do texto original, o realizador decidiu começar pela construção dos *décors*, quase todos eles elaborados em estúdio, para só depois se lançar ao texto propriamente dito, a que se seguiu o *découpage* do filme e a escolha dos actores. Depois de referir os critérios de escolha desses actores (amadores, nos quatro papéis principais, e vindos do teatro em papéis secundários), que tiveram mais que ver com a voz e com a capacidade de ler e memorizar o texto do que com qualidades de representação, Daney acrescenta que foi o próprio realizador quem referiu que procurou “ajustar” os actores ao texto.⁵⁹³

A **palavra**, por um lado, e o **aspecto pictórico**, por outro, foram de facto os elementos-base que nortearam Oliveira na sua iniciativa de passar para o cinema esta obra literária, por cujo **conteúdo significativo** o realizador se revelou atraído. De facto, os horizontes estéticos e

desconhecemos o seu significado, o movimento é inútil. É preciso compreendê-lo. O que faz a grandeza do cinema japonês, é o facto de estar cheio de rituais».

⁵⁹² Leiam-se as páginas 82 a 89 do estudo inserido na edição da Porto Editora do *Amor de Perdição*, que já referimos.

⁵⁹³ Daney, *Cahiers*, 301, Junho 1979, 71.

existenciais da criação artística de Manoel de Oliveira reflectem, como tema subjacente a toda a obra – nomeadamente a esta de que aqui tratamos –, uma certa amargura pelo limite da condição humana, visível tanto num tratamento da temporalidade que se aproxima do agudo sentimento camiliano da transitoriedade da vida, quanto na permanente e dolorosa constatação da incomunicabilidade profunda entre homem e mulher. A figura da mulher como presença que exerce uma força simultaneamente atractiva e destrutiva, tanto purificadora como perversa, é outro dos tópicos presentes na obra de ambos os artistas⁵⁹⁴. Assim se confirma a identificação estética e existencial como ponto de partida para o trabalho da adaptação – o que não significa a ausência de um novo olhar, que reelabora e reinterpreta os dados da novela. Como adiante veremos, o drama da inacessibilidade do amor verdadeiro – que Camilo funda sobretudo em razões de ordem social – adquire, em Oliveira, uma dimensão mais radicalmente trágica. Embora a ironia crítica que se abate sobre os ritos e códigos sociais seja frequente na obra oliveiriana, nomeadamente neste caso, a tónica não deixa de ser colocada no indivíduo, enquanto “lugar” da terrível experiência da impossibilidade terrena da consumação amorosa. As personagens do filme não estão tão dependentes de um Fado transcendente quanto enredadas num dilema existencial que as consome e desespera. O vector significativo da obra de Camilo é, pois, transferido mas, ao mesmo tempo, deslocado e agudizado no filme de Oliveira.

É impossível não sublinhar o peso do factor histórico neste processo de transfiguração do conteúdo. Se é verdade que ele espelha uma posição pessoal da parte do realizador, não é menos verdade que nessa interpretação particular se verifica, mais ou menos intencionalmente, uma leitura epocal da obra camiliana. Na segunda metade do século XX não fazem sentido as proibições de casamento nem o con-

⁵⁹⁴ Baseamo-nos aqui em parte do texto por nós produzido aquando do IV Congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada (Universidade de Évora, 9-12 de Maio de 2001), que teve por título «Camilo, Agustina e Oliveira: a adaptação como fenómeno de diálogo textual e identificação estética». É de referir também que Manoel de Oliveira recebeu, em 1998, um Prémio da Casa de Camilo «pela abordagem da temática camiliana, tanto biográfica como ficcional, centrada sobretudo em três filmes: *Amor de Perdição*, *Francisca* e *O Dia do Desespero*» – in *Expresso*, 18 Setembro 1999, p.8.

vento como castigo para a desobediência. Mas, no contexto socio-político português – estamos nos anos 70, depois da revolução de Abril –, a denúncia do anquilosamento de certas normas sociais que coarctam a liberdade pessoal ou comunitária surge como importante para muitos artistas, revelando não apenas a dimensão mais implicitamente política do cinema, quanto a sua apetência especificamente narrativa, evidenciada por essa intimidade de relação entre a acção particular e o meio que a envolve – tanto ao nível da estrutura interna constituída pela diegese quanto no que diz respeito à interacção que entre esta e o universo exterior se estabelece.

Como sempre, Oliveira é singular, mesmo quando partilha – pelo menos até certo ponto – o sentimento histórico dominante nos seus contemporâneos. Em vez de adoptar um cinema documental ou “de intervenção”, como tantos outros fizeram nesses anos do pós-25 de Abril⁵⁹⁵, opta por re-contar uma história antiga, da qual é possível extrair uma lição “moderna”, até porque a humanidade, mesmo quando confia nos valores “progressistas”, tão em voga nessa época, não deixa de manifestar, basicamente, os mesmos anseios e frustrações⁵⁹⁶. Ora é na impossibilidade de vivência plena do amor humano que se radicaliza a experiência terrena do limite, ao mesmo tempo que toma corpo a expressão mais dramática do desejo, numa dimensão que ultrapassa a vertente física, uma vez que esta significa, literalmente, a versão carnal e, portanto, sempre insuficiente, das exigências constitutivas do ser humano⁵⁹⁷.

⁵⁹⁵ Lembremo-nos de filmes como *A Fuga* (1977) de Luís Filipe Rocha, *A Confederação – o povo é que faz a história* (1977), de Luís Galvão Teles, *Terra de Pão*, *Terra de Luta* (1977) de José Nascimento, *A Santa Aliança* (1977) de Eduardo Gêada, *O Meu nome é...* (1978) de Fernando Matos Silva, *Bom Povo Português* (1980) de Rui Simões, entre outros.

⁵⁹⁶ É o próprio Oliveira quem sintetiza em dois os vectores essenciais do AP: por um lado, uma visão do antigo regime e, por outro, um amor puro «cujo sacrifício transcende o tempo». Cf. França; Costa; Pina, 1981: 88-89.

⁵⁹⁷ A tese de Fausto Cruchinho acima citada aborda, precisamente, o aspecto do desejo amoroso na obra de Oliveira, centrando-se no filme *Os Canibais*. Mas este é um aspecto presente em muitos outros filmes do realizador e referido pelo próprio em diversas entrevistas, algumas das quais incluímos na bibliografia deste trabalho. Numa delas («Diálogo com Manoel de Oliveira» in AAVV, *Manoel de Oliveira*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1981: 30-46), inter-

Vale a pena procurar verificar como, face a esta posição de fundo, se ordenaram e exprimiram os diversos aspectos da obra fílmica que veio a ser considerada por alguns críticos cinematográficos, como João Bénard da Costa, a mais extraordinária obra da história do cinema português.

2 – Da televisão ao cinema: estrutura e natureza de uma obra cinematográfica

Antes de mais, importa sublinhar que ao falarmos do filme *Amor de Perdição* de Manoel de Oliveira nos vemos necessariamente obrigados a distinguir a versão televisiva da cinematográfica. Não faremos, porém, uma separação radical na análise da obra, porque não consideramos que se trate de dois filmes fundamentalmente distintos, mas antes de um mesmo filme que foi adaptado a duas circunstâncias – essas, sim – radicalmente diferentes: a da televisão e a do cinema. Obviamente que este facto teve implicações na elaboração do filme, mas as consequências principais foram verificadas ao nível da recepção e do efeito técnico-estético produzido, principalmente no que se refere ao caso televisivo.

Basicamente, Oliveira limitou-se a acrescentar, no material enviado para a RTP, alguns preâmbulos introdutórios a cada um dos 6 episódios em que dividiu o filme (de modo a permitir ao espectador fazer uma espécie de ponto da situação em relação ao episódio anterior, desta forma ajudando, também, ao interesse pelo visionamento do episódio seguinte) e aproveitando a figura de uma das personagens (Ritinha, irmã de Simão) como uma narradora secundária que dirige o olhar à câmara (isto é, ao espectador), em longos discursos directos

rogado por um conjunto de cinco críticos (J. Bénard da Costa, Manuel S. Fonseca, José M. Costa, João Lopes e A-P Vasconcelos), refuta a designação de «doença» usada por Manuel S. Fonseca a propósito do tema da virgindade, muito presente nas suas obras, e contrapõe-lhe uma noção de “ideal amoroso”, referindo-se precisamente ao *AP*, no qual é evidente que é a sociedade que impede a união dos amantes, os quais, por se amarem loucamente, «querem também unir as almas. A união das almas é impossível, só com a morte. O que seduz o homem é o impossível (atractivo e deslumbrante)».

que explicam, retomam ou completam acontecimentos⁵⁹⁸. O resultado, em termos de duração do(s) filme(s), dá mais de uma hora de diferença entre a versão cinematográfica e a soma dos episódios televisivos. Posteriormente, porém, a RTP fez uma segunda versão, mais reduzida, dos episódios do *AP*, mantendo a divisão inicial mas retirando os trechos introdutórios apresentados pela Ritinha. Além disso, como é sabido, apresentou também a própria versão cinematográfica do filme.

Em termos técnicos, estéticos e estilísticos, Oliveira pouco ou nada se preocupou com o facto de o seu filme começar por ser exibido na televisão, ou seja, não recorreu à típica linguagem televisiva, como se pode logo notar pela utilização sistemática de planos-sequência e pelo uso reduzido de grandes planos, por exemplo. Como acima referimos, este seu “desprezo” pelos códigos televisivos esteve, em boa parte, na base do repúdio mais violento de que o filme foi alvo. Referimos já que a opção pela versão televisiva resultou de uma imposição de natureza comercial, pelo que o realizador não se terá sentido “moralmente” obrigado a uma alteração substancial da estrutura e natureza de uma obra que nasceu indissolivelmente ligada a um ambiente e a uma vocação claramente cinematográficos.

Assim, abordaremos o filme como um todo, apenas referindo pontualmente os casos em que as diferenças entre as duas “versões” se possam considerar significativas, particularmente no que se refere à questão temporal (quer em termos diegético-discursivos, quer em termos de “leitura” das obras).

⁵⁹⁸ Este processo de interrupção da narrativa fílmica, através dos episódios precedidos de uma pequena introdução, acentua a semelhança entre o modo discursivo de Oliveira – muito preso à noção “linguística” do discurso cinematográfico – e o próprio acto da leitura literária, inevitavelmente dependente de maiores ou menores interrupções, e frequentemente auxiliada por curtos recuos na leitura, com o objectivo de recuperar a sequência e o sentido da narração. Sendo, porém, uma estratégia narrativa só posteriormente acrescentada ao filme, a sua eficácia enquanto veículo de ligação e manutenção do interesse do espectador (do espectador de um meio comunicativo como a televisão, que pretende, acima de tudo, uma relação rápida, directa, quase instintiva, com o público) revelou-se dispensável, facto que terá estado na origem de uma posterior eliminação das falas da Ritinha.

À semelhança do que sucedera com o filme de Lopes Ribeiro, a acção principal tem início com a cena da entrada de Simão Botelho na cadeia da Relação do Porto (embora dispense o paralelo inicial com Camilo), acompanhada das indicações, dadas em voz *off* e *over*, sobre a pessoa do prisioneiro, a sua idade e a tristeza da sua situação, e sendo já adiantada, em sintético *flash-forward*, a informação sobre a data do seu degredo, consoante os dados que constam na Introdução da novela.

Porém, a sequência dada aos acontecimentos narrados é bem diferente da que os filmes de 1921 e 1943 ostentaram, uma vez que neste caso o realizador opta por dar lugar aos conteúdos novelísticos que se referem aos antecessores de Simão Botelho, os quais tanto Pallu quanto Lopes Ribeiro preferiram ignorar, introduzindo apenas, aqui e ali, alguma informação que lhes parecera pertinente. É assim que o espectador é confrontado com uma série de “quadros” de evidente beleza plástica representando episódios como o do assassinato de um alferes de infantaria por Luís Botelho, tio de Simão (contado, na novela, em nota de rodapé⁵⁹⁹); a exibição dos dotes flautistas do jovem Domingos Botelho; a partida de Domingos, D. Rita e os filhos, entre eles Simão, acabado de nascer, para Vila Real; o encontro da escandalizada D. Rita Preciosa com a fidalguia decrépita da família Botelho; a notícia da construção do novo palacete; e o testemunho dos complexos de Domingos devido ao chocante contraste entre a sua própria fealdade e a beleza radiosa de D. Rita, qual exemplo verídico do mítico casamento de Vénus e Vulcano.

A um ritmo lento e demorado – que parece aproximar-se do retardamento da acção característico desse «rio largo e lento»⁶⁰⁰ mais típico do romance do que da velocidade verificada na novela e também

⁵⁹⁹ Apesar de original, a escolha de Manoel de Oliveira de dar início à acção aproveitando a informação de uma nota de rodapé não chega a causar surpresa, porquanto o episódio referido não só acentua a importância do testemunho histórico (iniciando-se com a frase «Há vinte anos que eu ouvi de um coevo do facto a história do assassinio, assim contada: [...]»), como é manifestamente emblemático do tipo de ambiente e de sociedade em que a intriga principal terá lugar, tendo portanto um valor significativo muito claro e sintético.

⁶⁰⁰ Cf. Aguiar e Silva (1990: 206), a propósito do romance de Thomas Mann, *Os Buddenbrook*.

habitual no cinema –, o qual inclui momentos de total imobilidade das personagens, vai sendo desvendada a história familiar do protagonista, através da transposição destes segmentos narrativos cujo valor definimos como mais **integracional** ou **indicial** do que distribucional (na versão barthesiana dos termos), os quais são acompanhados das palavras que o narrador recolhe do texto camiliano, num tom repassado de uma ironia implícita,⁶⁰¹ que permite ao espectador tirar as suas conclusões sobre a natureza e fragilidade daqueles laços familiares, muito mais centrados nas questões exteriores das honrarias sociais e da aparência do que no valor interior do afecto e do respeito mútuos.

A partir daqui a acção passa a centrar-se em Simão Botelho, seguindo *pari passu* o desenvolvimento da intriga tal como surge na obra de Camilo (de tal modo que consideramos dispensável um novo elenco das **funções cardinais**⁶⁰²), mas incluindo mesmo aqueles episódios secundários que o realizador anterior omitira total ou parcialmente, como sejam, a cena da entrada de Teresa no primeiro convento, onde o ambiente vivido entre as freiras é praticamente irrespirável, a longa carta da tia de Camilo apresentada no capítulo XII e as peripécias relacionadas com os amores adúlteros de Manuel Botelho, irmão de Simão.

No entanto, embora reproduzindo integralmente as principais funções sintagmáticas da novela, é forçoso sublinhar que, como é óbvio, Oliveira viu-se “forçado” a aplicar, ainda que a um grau reduzido, o princípio da **selecção** e não transpôs a totalidade do texto

⁶⁰¹ Dificilmente se esquece a cena que nos mostra D. Rita Preciosa balançando dentro da liteira que a transporta a casa da família do marido, espreitando repetidas vezes o que se passa no exterior e tecendo comentários mordazes sobre o aspecto antiquado e a falta de brilho da comitiva que a espera. Oliveira foge deliberadamente a uma representação naturalista, fazendo o espectador tomar sempre consciência da composição teatral da cena, onde claramente se vê que a liteira não avança, mas apenas balança *como se* avançasse. A ironia oliveiriana raramente é explícita, facto que tem contribuído para o grande mal-entendido que tem levado muitos a darem por denotativo um discurso fílmico que está frequentemente repleto de conotações, subtilezas, sentidos contraditórios e até humorísticos. Jorge Leitão Ramos abordou esta questão como testemunho pessoal num interessante artigo publicado no jornal *Expresso* em 18 de Março de 2000.

⁶⁰² Não deixaremos, porém, de referir as poucas alterações verificadas.

camiliano. Não só cortou muitos excertos, particularmente os mais descritivos ou dissertativos ou quando o narrador se dirige aos leitores, como necessariamente encurtou muitos diálogos, e saltou, aqui e ali, partes da acção que considerou menos importantes ou excessivamente melodramáticas⁶⁰³. O caso mais evidente é o da cena do julgamento de Simão no tribunal, durante o qual Mariana grita e perde os sentidos, que é totalmente omitido, mas há cortes de outros pequenos elementos da intriga, como por exemplo o momento em que vemos Mariana ao lado de Simão escrevendo mil vezes o seu nome, ou a referência à viagem de Teresa e chegada ao convento de Monchique, ou ainda a hiper-sintetização da cena em que Mariana, na cadeia ao lado de Simão, toma conhecimento da morte do pai, que salta as várias linhas do diálogo travado entre esta e o protagonista. Não há dúvida de que a adaptação realizada por Oliveira se caracteriza por uma transposição muito completa e minuciosa dos diversos elementos da novela, mas essa constatação não deve levar à pressuposição, algo ingénua, de que Oliveira não teria efectuado qualquer tipo de **subtração** ou **condensação** no que diz respeito tanto aos aspectos narrativos como discursivos da obra literária. Esta ideia chegou, porém, a ganhar contornos quase míticos, ao ponto de haver quem afirme peremptoriamente que apenas um parágrafo da novela foi retirado!

No tratamento dado aos **diálogos**, verifica-se que Oliveira recorre a soluções idênticas às de Pallu e Lopes Ribeiro, por vezes transformando o discurso directo em indirecto, e vice-versa, e recorrendo a um critério de simplificação e redução, através da selecção dos excertos mais significativos e coerentes com o vector dramático central. Mas o aspecto mais importante a registar neste domínio é o facto de Oliveira não estar preocupado, de um modo geral, com a vertente naturalista e verosímil do diálogo, não apostando, portanto, nos típicos códigos da representação oral, tais como o código cinésico e o código paralinguís-

⁶⁰³ François Ramasse explica que não se deve apelidar de melodrama este *AP*, sublinhando a sua dimensão de *film-fleuve*, que estende temporalmente os momentos "fracos" (onde não se passa nada de especial) e atenua ou faz elipses das cenas melodramáticas, que ficam a cargo da voz *off* – quando não são totalmente suprimidas, acrescentaríamos nós. Cf. Ramasse, «Le mélodrame en question (*Amour de Perdition*)» in *Positif*, 223, Out. 1979: 65-68.

tico⁶⁰⁴, e reduzindo a função destas normas ao seu mínimo. Os diálogos resultam, assim, na produção de texto pelos actores segundo critérios de redução e sintetização do gesto, da entoação, do ritmo, etc. O efeito é, curiosamente, o de quase total apagamento do valor de discurso directo do diálogo, particularmente nas três personagens principais, sobrepondo-se a presença do texto à função interpretativa dos actores, uma vez que entre a declamação das palavras do(s) narrador(es) e os diálogos das personagens se destaca como diferença essencial não tanto a distinta natureza do discurso quanto a diversidade dos emissores. O filme resulta, pois, a este nível, como uma espécie de longo discurso feito de palavras, imagens e música, entrecortado apenas, aqui e ali, por breves momentos de mais óbvio valor dramático. O exemplo mais significativo deste último caso é a cena passada no primeiro convento, onde, aí sim, os diálogos das freiras obedecem aos normais códigos da realização oral e da dramatização, manifestando um tom que se pretende explicitamente irónico e algo humorístico. Do mesmo modo, algumas das personagens secundárias se caracterizam por um desempenho mais “realista”, como por exemplo o ferreiro João da Cruz ou o pai de Simão Botelho.

A **palavra** – tanto a que é emitida pela voz do narrador, como a que toma corpo nas personagens – é um elemento omnipresente e quase físico (Yann Lardeau usa mesmo a expressão «o texto feito carne»⁶⁰⁵), que acaba por remeter menos para as realidades que evoca do que para si mesma como veículo estético e de conteúdo. Desta forma quis Oliveira provar que a filmagem da palavra poética é a condição para transformar um filme num poema narrativo, no qual se entrecruzam também as dimensões imagética e sonora. Para o realizador não há possível correspondência cinematográfica para um texto literário de qualidade (por isso não procurou a equivalência dramática buscada por Lopes Ribeiro), mas a sua **transposição** para o cinema é

⁶⁰⁴ «O código cinésico regula os movimentos corporais dos comediantes, os seus gestos e as suas atitudes, em particular a sua mímica facial; o código paralinguístico regula [...] os factores vocais, convencionalizados e sistematizáveis, que acompanham a emissão dos signos verbais, mas que não fazem parte do sistema linguístico (entoação, qualidade da voz, riso, etc.).” Aguiar e Silva, 1990: 209.

⁶⁰⁵ Lardeau, «Le théâtre et son ombre» in Lardeau; Parsi; Tancelin, 1988: 34.

possível através da fotografia do texto impresso ou manuscrito ou da sua leitura fiel por um actor. Só assim será totalmente preservado o valor estético do texto, colocado lado a lado com a imagem⁶⁰⁶.

As **cartas** são consideradas pelo realizador um “material” particularmente rico, já que, além de repositório “histórico” quanto aos sentimentos dos protagonistas, constituem o testemunho por excelência do valor da palavra como forma suprema de representação da vida, ao mesmo tempo que estabelecem um tipo de comunicação diferida intradieética, uma curiosa forma de diálogo *in absentia*, ao longo de toda a obra, instaurando um diverso nível de temporalidade, como adiante veremos. Pode mesmo dizer-se que o essencial da intriga desta novela reside naquilo que as cartas, ponto de partida e ponto de chegada da obra, revelam ou deixam por revelar, o que confirma, mais uma vez, a sua dimensão poética.

Não é, pois, de estranhar que Oliveira tenha querido dar ao *corpus* textual constituído pelas cartas um destaque muito particular, transpondo-as a todas, muitas vezes integralmente, quer através da reprodução da voz do autor da carta⁶⁰⁷, quer, frequentemente, através da captação visual das palavras. Assim, o espectador pode manter uma relação íntima com a correspondência dos dois amantes, não só ouvindo as palavras que foram escritas como também lendo-as, tomando, portanto, parte activa na sua recepção. Deste modo se verifica a efectivação de um dos pressupostos oliveirianos, ou seja, o valor não complementar, mas antes paralelo, que a palavra e a imagem revelam, de cuja interacção nasce uma composição artística rica de significado e de um valor estético que bebe na fonte do romantismo sem desejar perder a sua relação primordial com a realidade.

Vejamos agora como é que a diferença de registo (idealismo/realismo) separa nitidamente o universo das **personagens** que “pertencem” directamente ao drama nuclear da novela daquelas que, embora de algum modo participando dele (quer como adjuvantes quer como oponentes), não chegam a deixar de lhe ser apenas marginais.

⁶⁰⁶ Cf. Parsi, «Entretien» in Lardeau; Parsi; Tancelin, 1988: 89.

⁶⁰⁷ Excepcionalmente, a propósito da segunda carta de Simão, é a voz do narrador que se ouve, dizendo as palavras da carta, ao mesmo tempo que vemos Simão a redigi-la.

É o próprio Manoel de Oliveira quem admite alguma fragilidade no filme derivada do desempenho não profissional dos **actores**. O realizador chega mesmo a dizer claramente que não pretendeu uma representação totalmente neutra, mas teve dificuldade em descobrir os actores certos para estes papéis: «Tive muita dificuldade para escolher os actores. Presentemente, há uma grande rede de actores e seria muito mais fácil. Mas, no *Amor de Perdição*, os actores são quase todos amadores⁶⁰⁸, pelo menos nos papéis principais. Por vezes, harmonizavam a figura e a voz, mas faltava-lhes o resto. A força expressiva vem das palavras, não da maneira de dizer. Não pretendia uma dicção perfeitamente neutra, mas sem por outro lado dramatizar»⁶⁰⁹. E acrescenta uma comparação entre as duas atrizes principais, Cristina Hauser (Teresa) e Elsa Wallencamp (Mariana), dizendo que a primeira tinha uma excelente memória, mas algumas reticências em dramatizar, enquanto que a segunda era mais flexível, tendo construído uma bela personagem.

Seja pelas deficiências de representação dos actores, seja pela decisão do realizador de valorizar e filmar o texto, particularmente nas passagens mais claramente decisivas e dramáticas, ou, o que é mais provável, devido à confluência dos dois factores, a verdade é que uma reconhecida falta de expressividade marcou decisivamente o filme, contribuindo para o acentuar de um vector fundamental desta versão cinematográfica, que anteriormente referimos e adiante desenvolvemos: o traço predominantemente trágico que a história adquire quase desde o seu início, visível na posição de desespero passivo, assumido, que as personagens evidenciam⁶¹⁰.

⁶⁰⁸ Outros realizadores, como por exemplo Bresson, fizeram este tipo de aposta em trabalhar com amadores, mas há que reconhecer que foram mais previdentes que Oliveira. No filme já referido *Diário de um Pároco de Aldeia* (1950), Robert Bresson escolheu um actor não profissional, Claude Laydu, para o papel de protagonista, mas fê-lo viver durante algum tempo num mosteiro, a fim de melhor “vestir a pele” do padre.

⁶⁰⁹ Baecque; Parsi, 1999: 173-174.

⁶¹⁰ Roman Ingarden refere-se à importância que a «declamação» das palavras de um texto (isto é, a «exposição em voz alta», e não a «leitura silenciosa») tem na manifestação dos seus significados, podendo exercer um «efeito modificador que [...] não se limita necessariamente ao estrato das formações fónico-linguísticas mas pode expressar-se também em modificações noutros estratos da obra concretizada na medida em

A este propósito é interessante referir a opinião do cineasta Andrei Tarkovsky sobre o papel dos actores no filme⁶¹¹. Tarkovsky, que frisa a responsabilidade global que o realizador tem em relação a todas as dimensões do filme, incluindo o trabalho dos actores (diferentemente do que sucede no teatro, onde o actor pode pôr mais de si próprio), fala do “perigo” que pode constituir para um actor o pleno conhecimento de todas as etapas do desenrolar da acção, funcionando como um condicionador da representação. Dando o exemplo do filme *Mirror*, em que a posição de expectativa era absolutamente necessária, Tarkovsky explica como achou essencial que a actriz Margarita Terekhova desconhecesse o desfecho da acção, pois caso contrário poderia dar à cena, ainda que inconscientemente, um tom de resignação que falsificaria a história.

Não podemos deixar de pôr a hipótese de que, no caso de Oliveira – cuja direcção de actores tem sido descrita como o seu «calcanhar de Aquiles»⁶¹² (de facto, os actores dos filmes oliveirianos têm frequentemente uma presença “peculiar” e “discutível”, que tanto pode parecer demasiadamente contida como aparentar a falta de uma verdadeira direcção, figurando quase como meros corpos que exprimem mais pela sua própria presença do que por uma ênfase na força expressiva do gesto, da mímica facial ou de outros procedimentos tendentes à captação psicológica e emotiva por parte do público⁶¹³) –

que ou contribui para uma *melhor* expressão e complemento de sentido de outros estratos ou traz consigo obnubilações e deformações de outros elementos destes últimos, cf. “uma boa” e “uma má” declamação. No primeiro caso, a obra concretizada pode ganhar novos valores estéticos a ela própria estranhos, mas no entanto “adequados”; no segundo, pelo contrário, pode perder diversos valores que de acordo com a sua essência ela deveria possuir (isto quer dizer que não chegam a manifestar-se». Ingarden, 1979: 370. Daqui deriva a “responsabilidade” que um certo modo de dizer implica num filme.

⁶¹¹ Tarkovsky, 1996: 139-141.

⁶¹² Cf. Lavrador, 1988: 427.

⁶¹³ Não é certamente por acaso que nas obras mais maduras do realizador, particularmente nas últimas, Oliveira tenha evitado tal “limitação”, através do recurso a actores profissionais para os papéis centrais (como Luís Miguel Cintra, Diogo Dória, Leonor Silveira, entre outros), ou mesmo a estrelas do cinema internacional, como Marcello Mastroianni, Irene Papas, Chiara Mastroianni, Lima Duarte, Catherine Deneuve, John Malkovich e Michel Picoli. Por outro

tivesse, em parte, acontecido aquilo a que Tarkovsky se refere. Tratando-se, precisamente, de uma história sobejamente conhecida dos artistas e do próprio público, haveria que “vigiar” atentamente, a fim de que a expectativa e a ansiedade que impregnam as páginas do romance não sofressem uma involuntária translação para uma tónica da resignação ou do puro desespero. Se, por um lado, nos parece que essa tónica resulta de uma radicalidade de visão por parte do cineasta, por outra parece-nos legítimo colocar a pergunta se o grau de desalento expresso nos rostos e gestos dos actores não é enfatizado por um “excessivo” e antecipado conhecimento da história original, bem como por uma incapacidade de corporização, por parte dos actores, da leitura feita pelo realizador.

Passadas as cenas iniciais que relatam os antecedentes familiares de **Simão Botelho**, como já vimos, o filme introduz-nos directamente, através de um *flash-forward* idêntico ao do livro, na vida do protagonista, que chega a Viseu, vindo de Coimbra, depois de feitos e aprovados os exames. A primeira referência a Simão, se exceptuarmos a que é feita sobre o seu nascimento, é dada pelo seu irmão Manuel, que, em carta escrita aos Pais, se queixa da impossível convivência com Simão, devido ao «génio sanguinário dele». Segue-se a cena dos cântaros partidos na fonte, a atestar o seu carácter violento e brigão, e depois o cenário muda novamente para Coimbra, onde o narrador vai explicando e completando aquilo que as imagens mostram: Simão primeiro rodeado de colegas, que ouvem, atentos, os seus discursos revolucionários, e, depois, a prisão do protagonista no cárcere académico, onde permanecerá seis meses.

A partir daqui vem o relato da mudança de Simão, operada pelo facto de se ter apaixonado, mudança essa que começa por ser referida pelo narrador, sendo depois corroborada pelas imagens, que o mostram passeando tranquilamente pelo jardim com a irmã mais nova, e pela suavidade da música de Händel, que transmite uma atmosfera de

lado, se Oliveira tinha, no início, a ideia de que era melhor evitar actores estrangeiros (por não transmitirem a nossa maneira de ser) e de que não podia repetir os mesmos actores em papéis principais, tais procedimentos vieram a verificar-se posteriormente, revelando uma mudança na concepção do papel do actor, eventualmente devida ao reconhecimento (explícito ou implícito) da importância de um profissionalismo que garanta qualidade à representação.

comoção doce e suave. É de notar, porém, que o realizador opta claramente por esta linha de interpretação da mudança acontecida (isto é, uma alteração de comportamento que faz com que o protagonista passe de inquieto *bon vivant* e agitado revolucionário para um apaixonado melancólico e sonhador) e ignora outros vectores da mesma, como por exemplo o entusiasmo que Simão adquire em relação aos estudos e a escolha dos colegas segundo novos critérios, conforme consta na novela: «A mudança do estudante maravilhou a academia. Se o não viam nas aulas, em parte nenhuma o viam. Das antigas relações restavam-lhe apenas as dos condiscípulos sensatos que o aconselhavam para bem, e o visitaram no cárcere de seis meses, dando-lhe alentos e recursos, que seu pai lhe não dava, e sua mãe escassamente supria. Estudava com fervor, como quem já dali formava as bases do futuro renome e da posição por ele merecida, bastante a sustentar dignamente a esposa»⁶¹⁴.

Não é por acaso que este tipo de informações, mais ligadas a aspectos do quotidiano e, sobretudo, a uma perspectiva positiva, tanto do presente como do futuro, nunca chegam a ser tidos em consideração pelo realizador desta versão cinematográfica. De facto, ao longo do filme tornar-se-á cada vez mais claro o traço dominante que caracteriza o protagonista – e que se enquadra, obviamente, no vector mais significativo da obra –: uma atitude onde a energia combativa, resultante da esperança como dimensão da vida, praticamente não existe, surgindo antes em seu lugar a postura desesperada de quem age mais por um automatismo irreprimível do que por uma certeza ou uma confiança quanto à possibilidade e à positividade das razões.

António Sequeira Lopes dá corpo, na realidade, a um típico herói romântico, tanto na presença física – que alia uma constituição forte e atraente à relativa candura, quase frágil, de uma fisionomia jovem, envolta na cabeleira aos caracóis – quanto numa personalidade dominada pela fatalidade de um destino que não pode alterar, mas na qual não é visível o elemento, igualmente romântico, da rebeldia e do inconformismo. Em boa parte tal ficará certamente a dever-se ao tipo de desempenho que o actor realiza, muito marcado por um tom de voz monocórdico e “desvitaminado”, por uma dicção discutível e – como referia Oliveira – por uma expressão de sentimentos pouco dramati-

⁶¹⁴ Castelo Branco, 1983: 71.

zada, tanto no tom como no gesto e na postura, que acaba por empobrecer a dimensão humana da personagem. De qualquer forma, tudo obedece nitidamente ao propósito-base que orienta esta adaptação, perceptível com maior clareza na composição de determinadas cenas. Um exemplo, emblemático, e que serve de mote para o resto do filme, é a cena, pouco depois do acontecimento do enamoramento mútuo, que mostra o desespero de Simão por ver o pai de Teresa a afastá-la violentamente da janela onde se namoram. Os murros que Simão dá no parapeito da sua janela não são a raiva incontida do jovem arruaceiro e rebelde⁶¹⁵, mas sim o gesto de desesperada mas assumida impotência da personagem trágica, tal como o atirar-se de bruços para cima da cama, onde permanece longo tempo imóvel, apenas deixando cair um braço, símbolo indesmentível de um profundo desânimo perante o inevitável.

Comprova-o também o discurso *over* da voz feminina da Providência, que aqui é introduzida (apesar de não surgir neste momento no livro⁶¹⁶), a fim de sublinhar a tristeza e definitividade da situação de Simão, que perderá para sempre os grandes valores da sua vida: Nação, honra, dignidade, amigos... O fatalismo camiliano é, assim, exacerbado por uma leitura da obra que inegavelmente sublinha o peso de um destino implacável na vida dos protagonistas.

Por outro lado, pode dizer-se que a figura do herói não se enquadra no desenho da personagem redonda, pois que este seu traço dominante será consistentemente mantido ao longo de toda a obra, e o espectador não terá a oportunidade de acompanhar qualquer conflito

⁶¹⁵ Note-se que Camilo descreve em tons mais carregados (pp.67-69) a reacção do herói, dilacerado entre o sentimento de impotência, os projectos de vingança e a esperança no futuro: «Ferveu-lhe o sangue na cabeça; contorceu-se no seu quarto como o tigre contra as grades inflexíveis da jaula. Teve tentações de se matar, na impotência de socorrê-la. As restantes horas daquela noite passou-as em raivas e projectos de vingança. Com o amanhecer esfriou-lhe o sangue, e renasceu a esperança com os cálculos».

⁶¹⁶ É a parte final do parágrafo que surge na Introdução da novela, onde se diz: «Dezoito anos! ... E degredado da pátria, do amor e da família! Nunca mais o céu de Portugal, [...] nem reabilitação, nem dignidade, nem um amigo!... É triste!» E depois é acrescentada a frase final da Introdução: «Ódio, ódio, sim... [...] contra a falsa virtude de homens, feitos bárbaros, em nome de sua honra.» (pp. 17-19)

interior ou a evolução de um estado de espírito para outro. Não queremos, deste modo, afirmar uma perda do valor funcional do protagonista, mas antes reforçar, mais uma vez, a unidade temática do filme, chamando a atenção para um aspecto desta adaptação que é particularmente visível no tratamento dado às personagens: um modo de representação que não busca a construção de um outro mundo possível, mas sim a sublimação daquele que é transmitido no romance. Assim, temperamentos, pensamentos, paixões e desejos, saltam da esfera da realidade humana para a da transfiguração pela arte em objectos de culto estético. Emmanuel Decaux, na introdução a uma entrevista feita a Manoel de Oliveira para a publicação *Cinématographe* desenvolve muito bem este ponto: «Romance de cartas entre dois reclusos, *Amor de Perdição* torna-se uma representação da sublimação. Ao longo do filme, Manoel de Oliveira, com as suas telas pintadas e os seus gritos de gaiivota, os seus cavalos brancos e os seus quadros vivos, não procura reconstituir uma matriz da realidade. Cria um sistema de emoções estéticas, uma exaltação livresca vinda da adolescência, de modo a pôr o espectador em uníssono com o drama. O primado do texto, lido com uma voz monocórdica pelo recitante, ou substituído de repente pelos protagonistas, comporta subtis deslocções. [...] As paixões, exaltadas por estas distâncias impostas, são sublimadas nas palavras».⁶¹⁷

O mesmo tipo de fenómeno se vê acontecer com a figura de **Teresa**, que surge como a corporização de outra voz, de outras palavras. No seu aspecto delicado, suave e jovem, marcado por um rosto de uma beleza clássica e tipicamente portuguesa, (com o cabelo negro, a pele clara, os olhos escuros e as sobrancelhas pronunciadas de Cristina Hauser), conflui a dimensão mais positiva do amor, enquanto capacidade de sacrifício assente numa esperança. Tudo o que Teresa aceita voluntariamente perder (a proximidade, a liberdade, a vida fácil, a expressão dos sentimentos) é para ganhar um bem maior: o amor, plenamente vivido, que ela primeiro deseja como possibilidade na terra e a que depois aspira como realização na eternidade, ao ver goradas todas as hipóteses terrenas. Também nesta personagem verificamos que o realizador não busca a verosimilhança “realista” que aproxime a figura de Teresa de uma “possível” menina fidalga do

⁶¹⁷ *Cinématographe*, 91 – Julh.Ago. 1983: 36.

século XVIII, mas antes trabalha o conceito da heroína romântica, levando às últimas consequências o traço dominante que a caracteriza e a verdade textual da protagonista, ou seja, o sacrifício total da vida feito por amor, onde, a par da segurança inabalável nas suas decisões, se identificam momentos de intenso sofrimento e amargura, mas nunca uma posição dominada pela revolta contra os que a oprimem.

Ao omitir sempre os comentários do narrador que apontam para os aspectos menos valorosos da figura de Teresa, Oliveira ajuda a criar o protótipo da perfeição amorosa, aliás muito na linha do que já Lopes Ribeiro fizera. É o caso, por exemplo, da hipótese colocada a meio do Capítulo III, sobre o facto de a constância do amor de Teresa ter mais que ver com a sua inexperiência na sociedade, e portanto com o facto de mais nenhum homem a ter galanteado, do que com a total segurança do seu coração; ou a ideia com que abre o Capítulo IV, dizendo que «o coração de Teresa estava mentindo» quando afiançara ao Pai que estaria «morta para todos os homens, menos para seu Pai»⁶¹⁸ e que Oliveira salta para uma frase posterior, menos forte, onde se dá a entender que só por força das circunstâncias é que a natural lealdade

⁶¹⁸ Este capítulo tem início, no livro, com um tipo de considerações muito ao gosto de Camilo, que não resiste a introduzir, aqui e ali, pequenos indícios de suspeita quanto à total perfeição dos seus heróis, como que procurando, a cada passo, desmontar o edifício da ficção e fazer com que os seus leitores se apercebam de que, no fundo, se trata de pessoas "reais", com as mesmas fragilidades e tentações de todos os homens e mulheres do mundo. Esta atitude camiliana, que se caracteriza por um tom deliciosamente irónico, contribui, afinal, para que o leitor dê aos actos dos protagonistas um peso muito maior, até porque, depois de relembrar a dimensão humana da personagem e a base verídica da história, o autor textual volta a dispor o público para a aceitação dos códigos ficcionais. Assim, depois de afirmar que Teresa tem «uma pouca de astúcia, ou hipocrisia, se quiserem; perspicácia seria mais correcto dizer», o narrador continua: «Estes ardis são raros na idade inexperta de Teresa; mas a mulher do romance quase nunca é trivial, e esta, de que rezam os meus apontamentos, era distintíssima. A mim me basta, para crer em sua distinção, a celebridade que ela veio a ganhar à conta da desgraça». (pág. 99) Oliveira não faz uso destes "estratagemas" e permite ao actor um registo que normalmente se chama "teatral", porque «o suporte humano da palavra representada – o actor – interessa mais como figura do que como personagem, mais como autor físico de palavras do que como representação de um elemento humano da intriga». Cf. França; Costa; Pina, 1981: 25.

de Teresa se vê obrigada a tomar alguns «atalhos»; ou ainda o momento em que Teresa se finge doente ao saber da transferência iminente para o convento de Monchique, etc.. Ao contrário de Camilo, Manoel de Oliveira não está interessado em sobrepor o aspecto da verdade factual ao artifício da ficção, antes torna claro que não é de realidade que se trata, mas sim da representação e encenação dessa realidade, ou, neste caso, como dizia Emmanuel Decaux, da sublimação desse real.

Também por esta razão o realizador nunca se preocupa em preencher aqueles **vazios** das personagens que as remetam para os aspectos mais concretos da sua existência. Teresa e Simão aparecem sempre de algum modo circunscritos à sua posição de prisioneiros – por dentro das janelas de suas casas, primeiro, e, depois, ele rodeado das paredes da casa do ferrador ou por detrás das grades da prisão e ela por detrás das grades dos conventos. Não fazem falta outros dados sobre os seus respectivos quotidianos, porque as suas vidas não passam disso mesmo: vidas encarceradas por consequência de ódios sociais e falsos conceitos de honra, “pretextos” de que um destino implacável se serve para os condenar a uma infeliz fatalidade – uma fatalidade que, aliás, em Oliveira, assume um profundo carácter existencial, mais do que circunstancial. Obviamente que em termos dos espaços que os circundam é inevitável o preenchimento de algumas **lacunas**, mas esse aspecto abordá-lo-emos mais adiante.

No caso de **Mariana**, a posição de consciente fatalismo é a que menos surpreende, uma vez que na obra camiliana esta é também a personagem em que esse traço é mais visível. No entanto, Oliveira sublinha-o mais intensamente (retirando todas as passagens em que pudesse transparecer o mais leve indício de alguma esperança de retribuição por parte da filha de João da Cruz em relação ao fidalgo), e envolve-o a fundo na conotação que a figura de Mariana representa: a disponibilidade física total, não apenas na dimensão sexual, mas também na presença de carne e osso que passa a acompanhar cada momento da existência de Simão. Mariana dá-se totalmente, mas corporiza também, a seu modo, a sublimação dessa disponibilidade, pois vive o seu amor por Simão sem lhe exigir que usufrua da sua entrega.

Neste sentido, é na relação Simão-Mariana vista por Oliveira que se estabelece a maior ambiguidade, não só pela intensificação deste vector de significado da personagem feminina, como também pela dimensão mais desesperançada do protagonista, o qual, não revelando

nunca verdadeira convicção acerca da possibilidade de concretização do seu amor por Teresa, surge como menos comprometido com ela. Se em Camilo tal não era claro, e em Pallu e Lopes Ribeiro não acontecia, aqui não há dúvidas de que o verdadeiro compromisso de Simão é com o destino trágico, corporizado, afinal, acima de tudo, na figura de Mariana. Por isso, Bénard da Costa não hesita em afirmar: «[...] dentro das grades vivem Simão e Mariana o seu amor, mais de perdição do que o outro, como genialmente Oliveira soube dar a ver»⁶¹⁹.

Curioso é notar as pequenas diferenças que se verificam no modo como novelista e realizadores tratam a questão da “rivalidade” existente entre as duas figuras femininas mais importantes, Teresa e Mariana. Enquanto que Camilo dá clara primazia formal a Teresa, apresentando-a em primeiro lugar, logo no Capítulo II, quando é referida a transformação súbita de Simão (enquanto que Mariana só surge no Capítulo V), tanto Pallu como Lopes Ribeiro fazem aparecer Mariana, ainda que muito brevemente, em primeiro lugar, como que subtilmente indicando aquilo que o livro deixa, afinal, implícito – o facto de Mariana conhecer Simão há mais tempo do que Teresa, o que diz também alguma coisa sobre as razões de uma paixão mais “antiga”. No filme de 1921 ela surge ao lado da imagem do pai em pleno trabalho de ferrador, precedendo Teresa, que só aparecerá depois, quando é referida a mudança de Simão; no filme de 1948, Mariana está presente na cena da quebra dos cântaros do Capítulo I do livro, como referimos. Se a cena de Pallu não afirma claramente uma relação com Simão, Lopes Ribeiro já arrisca um primeiro indício da atracção de Mariana por Simão, visível na expressão com que ela assiste ao acto temerário do fidalgo. Manoel de Oliveira resolve colocar as duas a assistir a esta mesma cena, neste sentido afastando-se mais do que acontece na novela. Esta decisão é significativa, não só pelo modo como as personagens surgem diante dos nossos olhos (Teresa espreitando e sorrindo timidamente atrás da janela de casa e Mariana ao ar livre, contendo o riso que a cena lhe provoca), como por transmitir, desde logo, a leitura de Oliveira – não se trata de um filme sobre o amor de Teresa e Simão, tendo, secundariamente, a presença de uma apaixonada deste, mas antes se assiste a uma história trágica de amor triangular e fatídico.

⁶¹⁹ Costa, «O cinema é um vício» in A. A. V. V., 1981: 8.

A **Mariana** deste filme tem, de facto, direito a um tratamento muito particular, que claramente a projecta para o lugar implícito de terceira protagonista, lado a lado com Teresa e Simão, e definindo-se mais claramente como **oponente** a esse amor, devido à assumida evidência da sua “inevitável” paixão. Neste sentido, verifica-se em Mariana uma nítida deslocação da função proppiana, que balança, em Camilo, entre a adjuvância e o antagonismo, passando, em Pallu e Lopes Ribeiro, para uma posição mais clara de adjuvância, enquanto apaixonada submissa e plenamente desinteressada. Em termos exteriores, tem a presença “esperada”: um rosto mais arredondado, olhos escuros e melancólicos⁶²⁰, e uma figura elegante mas menos delicada que a de Teresa. O seu desempenho tem a contenção dramática e triste que a personagem exige, sobretudo nos momentos em que a sua presença é silenciosa. De certo modo é esse silêncio que ajuda a dar à personagem todo o seu peso trágico, já que não se identifica nesta Mariana nenhum momento de esperança ou de alegria, como, aliás, acontecia na versão anterior, nem temos nunca acesso a algum pensamento seu, pois a sua presença é simultaneamente a mais carnal e a mais etérea. Esta Mariana não simboliza o amor ideal, como em Camilo, nem age, como em Lopes Ribeiro, por desinteressada magnanimidade, mas antes se limita a obedecer ao seu tremendo fado. Mais do que a intuição sobre a possibilidade da desgraça iminente, misturada com um ou outro momento de vaga alegria pela proximidade do amado, visível na personagem da novela, a Mariana deste filme vive cada momento com a certeza inequívoca sobre o desfecho triste da situação, conformada com o facto de nada mais poder fazer senão assistir à sucessão imparável de acções e acontecimentos funestos. Esta é, de todas as versões, a mais fatalista, a mais “negra”, aquela em que amor e morte mais misteriosamente se unem numa simbiose indivisível. Momento significativo por excelência é o da cena em que, tendo Simão acabado de morrer, Mariana o beija na boca, num longo e interminável beijo, do qual terá de ser arrancada pelo comandante do navio. Que o seu primeiro e único beijo (Camilo tem o cuidado de dizer que Mariana lhe beijou a face) seja já num cadáver, corpo frio ao

⁶²⁰ Jean-Claude Bonnet faz um comentário interessante, no *Cinématographe* (49, Jul.1979: 52), dizendo que a Mariana do filme de Oliveira tem o rosto de um Vermeer português.

qual ela finalmente se une, lançando-se com ele nas ondas, não é mera opção estético-romântica, mas sim o gesto que sela o significado funcional da personagem e sublinha a dimensão hiper-fatalista, quase macabra, desta versão de Oliveira.

Em Mariana torna-se, assim, mais visível aquilo que acontece com as personagens principais deste *Amor de Perdição*, cujos **índices** literários sofrem uma evidente transformação e adaptação a um contexto que revela o modo como a leitura de Oliveira extremizou certos vectores significativos da obra camiliana: não estamos perante actores que “interpretam” pessoas, mas sim perante “corpos”⁶²¹ que dão forma a sentimentos e atitudes existenciais, manifestando a inexorabilidade não tanto de um destino quanto de uma condição (humana e social) que surge como invencível e inultrapassável. A linha significativa dominante neste filme tem que ver com a expressão desta posição trágico-romântica, que não vê na vida plena possibilidade de comunicação e realização humanas, apontando para a morte como único caminho de libertação dessa condição escravizante de incomunicabili-

⁶²¹ Kulechov, importante teórico da escola soviética, levou o conceito de neutralidade do actor a um ponto radical, evidenciando a constância de uma expressão facial perante situações radicalmente diferentes e, como frisa Eduardo Geda, (1987: 89-90) «transformando os actores em modelos vivos, decompostos segundo uma biomecânica da eficácia do sentido», de acordo com uma lógica que via o actor de cinema como “material em bruto” passível de ser trabalhado pela técnica cinematográfica. Geda considera que «Um exemplo extremo da aplicação do actor neutro no cinema espectáculo encontra-se na obra de Hitchcock, toda ela magistralmente construída segundo o postulado de que no cinema não são as personagens nem os actores que pensam mas sim o espectador por eles». É visível em Oliveira a influência desta estética, que também aposta mais no trabalho do espectador do que na plena expressividade do actor, levando como que a um esbatimento das características performativas do cinema, que assim revela o primado do texto sobre a dramatização, na medida em que os actores não “representam” o texto mas apenas o “dizem”. A esta estética está ligada uma opinião expressa de Oliveira sobre a sua vontade de que os espectadores não se identifiquem com as personagens, de modo a que estas possam ser aquilo que são e não o que os espectadores desejam que sejam. O realizador tem referido por diversas vezes esta sua posição, nomeadamente numa entrevista dada a João Mário Grilo e publicada na revista *Visão* de 16 de Novembro de 2000, com o título: «Um grito no deserto».

dade e ilusão. O amor, factor essencial da experiência humana, é vivido por estas personagens como frustração permanente, como sacrifício cuja recompensa não está neste mundo. Neste sentido, a figura feminina implica sempre uma dimensão trágica, na medida em que é factor de desencadeamento de um processo supremamente doloroso, seja através da configuração da vertente platónica e espiritual do amor (como Teresa) ou através da sua vertente física, aliás também essencialmente (ou frustrantemente, neste caso) “platónica” (é o caso de Mariana), na medida em que não chega a concretizar-se.⁶²² Apagados ou diluídos os sinais da luta humana pela felicidade, ainda visíveis no texto literário, as personagens fílmicas adquirem uma matriz mais assumidamente desesperada, onde se reflecte o pensamento, a reflexão, quase poderíamos dizer, a tese pessoal, do seu realizador, centrada na constante busca humana de um ideal que nunca é plenamente alcançável. «O homem existe na procura do impossível, tem sempre tendência para o impossível. O possível já ele tem e quer ultrapassá-lo. Aborrece-se com o que tem e quer mais qualquer coisa que valha a pena. E esse qualquer coisa, amanhã, já não vale a pena, quer-se mais!»⁶²³.

Mas as personagens secundárias, que encarnam o homem comum e não o herói, ser acima dos outros seres, vivem a sua condição de modo menos dramático, menos consciente, e por isso lutam e iludem-se com valores tangíveis e passageiros, como o brio nos pergaminhos sociais (pais dos heróis), a valentia (João da Cruz), a aventura amorosa (Manuel Botelho), a beleza (D. Rita Preciosa), etc. Se, por um lado, estas preocupações os colocam numa esfera “inferior” à dos heróis, por outro lado são elas que os fazem estabelecer com a realidade concreta um laço mais directo, que, de certo ponto de vista, os configuram como personagens mais humanas, de carne e osso, com cujos anseios, ilusões e desilusões o espectador mais facilmente se identifica.

⁶²² Seria interessante aprofundar a análise do tema amoroso na totalidade da obra de Oliveira. Tanto nos filmes que compõem a Tetralogia dos Amores Frustrados, como em outras obras suas (é o caso do filme analisado por Fausto Cruchinho, *Os Canibais*) é muito clara esta posição existencial, bem como uma insistência na abordagem da complexidade das relações homem-mulher (de que os diálogos do filme *Party* são claro e sintético exemplo).

⁶²³ A.A.V.V., 1981: 31-46.

O registo dos diálogos destas personagens secundárias obedece, pois, a um outro tipo de cânone, menos declamado, mais dramatizado, cedendo mais à expressão do sentimento e, por vezes, até a um tom lúdico ou humorístico (como as freiras do convento de Monchique ou, em certos momentos, o comportamento de outras personagens como por exemplo o pai de Simão, cujo autoritarismo é por vezes ridicularizado)⁶²⁴.

Vejamos agora quais as soluções adoptadas por Oliveira em termos de **procedimentos narrativos** (como o(s) narrador(es), a focalização, a selecção de planos e ângulos, a utilização da sequência musical, etc.) a fim de veicular a sua perspectiva particular desta história de amor.

3 – A modernidade oliveiriana: auto-exposição e «transparência» da arte

As opções narrativas são precisamente um dos aspectos de maior originalidade nesta obra oliveiriana, conferindo-lhe muito do seu interesse e revelando um particular conceito de arte, mas sendo simultaneamente responsáveis por grande parte da resistência que o filme teve de enfrentar.

Um dos principais aspectos a salientar é o da intrincada relação que é estabelecida entre o autor implícito e os diferentes narradores, facto que instaura uma complexa teia discursiva onde a ambiguidade e o cruzamento de autorias se verifica a cada passo.

A fim de procurarmos sistematizar este fenómeno, podemos começar por referir que o espectador deste *Amor de Perdição* é confrontado, desde o início, com a presença de vozes *off* e *over*, que permanentemente relatam acontecimentos aos quais não se assiste directamente, reforçam ou esclarecem melhor as cenas que são apresentadas (por vezes cumprindo uma função redundante), ou completam informações só parcialmente veiculadas em termos visuais.

⁶²⁴ É o caso da cena em que Domingos Botelho, acordado pelo choro das filhas e da mulher, depois da notícia do assassinato de Baltasar Coutinho por Simão, ralha e critica, enquanto tenta, em vão, vestir umas calças que constantemente lhe fogem das mãos.

A primeira voz *off* lê alto as palavras que a imagem reproduz, escritas à mão, no livro de assentamentos da cadeia da Relação do Porto, transcritas igualmente na Introdução da novela: «Simão António Botelho, que assim disse chamar-se, ser solteiro, e estudante na Universidade de Coimbra, [...]». Imediatamente se verifica o processo de desdobramento narrativo presente no filme, já que poucos segundos depois se sobrepõe a essa primeira voz (a do funcionário prisional) uma segunda voz masculina que diz exactamente as mesmas palavras, enquanto a primeira voz, que se ouve em surdina, vai desaparecendo, dando-lhe progressivamente lugar. Esta é a voz do narrador principal (a que Oliveira dá, no *découpage*, o nome de Delator), que se irá manter ao longo de toda a fita, preenchendo as funções enunciadas acima. Assim como no filme de Lopes Ribeiro, também aqui se verifica a clara intenção de identificar o narrador fílmico com o narrador literário, o que revela igualmente o desejo do autor implícito deste último filme de se “submeter” à ordem e à perspectiva adoptada pelo autor implícito do livro⁶²⁵. No entanto, enquanto que no filme de 43 essa voz narrativa surge apenas no início e em alguns momentos pontuais do desenrolar da acção, confirmando esta identificação, mas permanecendo silenciosa durante a maior parte da apresentação da intriga, no caso da obra de 78, a voz deste narrador principal é praticamente omnipresente, apenas desaparecendo num ou noutro momento em que outra voz narrativa se lhe sobrepõe ou nas alturas em que são as imagens e as palavras das personagens a dominar a cena.

Mas no caso do filme de Oliveira, o processo narrativo complexifica-se, através do aparecimento de mais duas vozes *over*: depois da apresentação do protagonista, o espectador pode escutar uma voz feminina (a que o realizador dá o nome de Providência⁶²⁶), que declama parte do parágrafo da Introdução da novela acerca da extrema juventude do condenado, assim enfatizando a situação dramática por ele vivida: «Dezoito anos! O arrebol dourado e escarlate da manhã da vida! [...]». Desta forma, o realizador distingue, no corpo do texto, um diverso registo informativo – que escapa, no fundo, ao estatuto de

⁶²⁵ Oliveira diz mesmo que «o Delator é alguém que conhece a história, é o escritor». Cf. Baecque; Parsi: 1999: 88.

⁶²⁶ Esta é a voz que fala do amor e da mulher, como Oliveira explica, na entrevista acima referida.

narração propriamente dita para se configurar como comentário de natureza perlocutiva, já que o seu objectivo é claramente o de influenciar a reacção do leitor (mais particularmente da leitora, enquanto público-alvo privilegiado das novelas do século XIX) quanto ao sofrimento de Simão e às agruras do amor –, ao qual atribui uma específica voz, que se repetirá mais algumas vezes, cumprindo sempre idêntica função.

No final, uma terceira voz (*over*)⁶²⁷ vem juntar-se às que povoam este filme – no momento em que se vê uma mão a retirar do mar a correspondência de Teresa e Simão –, enriquecendo peculiarmente esta já complexa teia de relações e fechando a narrativa através do restabelecimento da origem factual e verídica dos acontecimentos narrados, através de uma declaração que, no livro, é feita nas linhas do Prefácio à segunda edição: «Desde menino ouvia eu contar a história de Simão Botelho, meu tio paterno [...]». Obviamente que o **eu** enunciado é o de Camilo (ou antes, do autor implícito que se pretende identificar plenamente com o Camilo Castelo Branco, escritor, uma vez que se trata de uma narrativa que toca as franjas da autobiografia, como já vimos), mas a voz física que se ouve pertence a Manoel de Oliveira. Assim se agudiza a ambiguidade já instaurada: é Oliveira que se “faz” Camilo para “assinar” a obra, ou é antes o realizador a desvanecer as possíveis dúvidas, afirmando que, no fundo, quem narra é ele? Por outras palavras, trata-se de um processo de apagamento (da autoria fílmica, em favor da literária) ou de um processo de revelação do “verdadeiro” autor da obra? É claro que estas questões se ligam directamente ao problema do ponto de vista, na medida em que levantam a pergunta sobre a perspectiva adoptada, como adiante veremos.

É o próprio Manoel de Oliveira quem esclarece a questão, na entrevista dada a Antoine de Baecque e Jacques Parsi: «No último plano do filme, a mão que segura o rolo das cartas é a minha. Sou eu que conto a história no filme. Não é Camilo. Eu tomo, portanto, o seu lugar. Digo, no fim, as palavras de Camilo: “Desde a minha infância ouvia contar a triste história...” Não é Camilo que fala, não foi ele que fez o

⁶²⁷ Será uma quarta voz, se contarmos com a do funcionário prisional. Preferimos, no entanto, destacar estas três, pois são as que desempenham uma função unicamente discursiva, enquanto que a primeira pertence ao universo diegético da obra.

filme. A minha posição é a de dizer: “Eis o que Camilo escreveu”»⁶²⁸. Notemos como Oliveira pretende deixar claro que o ponto de vista da história é, em última instância, o seu, apesar do desejo que ele próprio enunciara de ser fiel ao romance, tão fiel que procurou levar a cabo uma transposição quase integral do texto camiliano. A sua fidelidade é a de uma profunda **identificação** com a história que narra, uma identificação tal que lhe permite explicitar o seu olhar como forma de mostrar aquilo que é, simultaneamente, o mesmo e outra coisa – em vez da falsa pretensão de apagamento da sua perspectiva pessoal. Contra a crítica que considera o seu cinema predominantemente interpretativo e idealista, Oliveira responde, elucidando-nos indirectamente sobre o seu conceito de fidelidade ao livro: «Tudo o que veio de mim para o filme, veio do livro para mim. Nisso é que sou objectivo. E é esse o objectivo que procuro [...] Da minha subjectividade não me posso limpar, ninguém se pode limpar! Mas o esforço nesse sentido é saudável»⁶²⁹.

Tal atitude de Oliveira tem sido frequentemente objecto de polémica entre o realizador e a crítica cinematográfica, pois esta tem confundido a proclamação oliveiriana do primado da «objectividade» com a defesa daquilo a que Bazin chamava o «cinema da transparência». Ora o cinema de Oliveira não se enquadra, de facto – e nisso os críticos têm razão – na estética «realista» de que Bazin foi acérrimo defensor, a qual pressupunha a possibilidade de uma representação cinematográfica que se apagasse a si mesma, a fim de permitir o aparecimento da verdade do real, “intocada” (ou quase) pelos processos artísticos de reprodução. Em Manoel de Oliveira é evidente a influência de uma história do cinema que se preocupou em sublinhar a importância da mediação na reprodução do real. Oliveira não afirma não “interferir” (admite, aliás, que não se pode «limpar» da sua subjectividade), mas antes sublinha que a sua interferência vai no sentido de procurar a verdade «objectiva». O “seu” realismo – e neste ponto discordamos da crítica que o cataloga como idealista – manifesta-se precisamente nesse desejo de «objectividade», que mais não é, afinal, do que uma afirmação de princípios e um propósito de construção estética, que consideram a possibilidade do encontro e da revelação da “essência” da reali-

⁶²⁸ Baecque; Parsi, 1999: 90.

⁶²⁹ Cf. A.A.V.V., 1981: 36.

dade, através do recurso à arte como olhar interpretativo. Por isso, Oliveira afirma que representar a realidade não é simulá-la, mas «representá-la apenas»⁶³⁰. É este desejo que justifica a manipulação artística, uma manipulação que não se esconde, mas que antes, segundo a sensibilidade «moderna», se auto-expõe, se apresenta, como veículo para a penetração da realidade. Para Oliveira, esta é a «transparência» possível, o «realismo» possível: «O objectivo total que seria o realismo absoluto escapa ao possível. Se um realizador atingisse o objectivo absoluto, satisfazer-se-ia com um só trabalho»⁶³¹. Usando o mesmo termo de Bazin, Oliveira propõe o caminho oposto. Em parte, a confusão terminológica revela uma confusão semântica, que tem levado à ambiguidade da crítica: quando Bazin fala de «transparência», pensa no apagamento da mediação que, como um vidro sem impurezas, permite olhar claramente o objecto. Quando Oliveira usa o mesmo termo pensa sobretudo no objecto focado – quanto mais capaz fôr a representação cinematográfica de contribuir para a revelação dessa verdade, tanto mais «transparente» ela se torna. Dessa transparência (ou objectividade) faz parte o testemunho claro de que o cinema não coincide com a realidade, mas sim com a sua encenação, e que só esta é capaz de penetrar no real. Neste sentido, falar de «transparência», para Oliveira, implica pressupor um trabalho, uma espécie de ascese artística, sem a qual o acesso à realidade não é possível: «O cinema de transparência é de facto aquele que é mais manipulado, mais sofisticado. Diria mais “artístico”»⁶³².

Deste modo se compreende o emergir final desse ponto que é latente em toda a obra, ou seja, o gosto moderno de tornar evidentes os traços da enunciação, expondo o artifício da ficção diante dos olhos de todos⁶³³. É como se o realizador estalasse os dedos no fim, acordando o espectador para o facto de ele não ter assistido ao que “realmente” se passou, mas antes àquilo que Oliveira, enquanto *grand image maker*, “diz” ou “mostra” que se passou. É a posição diametralmente oposta à

⁶³⁰ Cf. A.A.V.V., 1981: 34.

⁶³¹ *Idem, Ibidem*: 34.

⁶³² *Idem, Ibidem*: 35.

⁶³³ Como refere Fausto Cruchinho na sua tese sobre *Os Canibais* (p.6), é habitual reconhecer-se no cinema de Oliveira a co-existência de um gosto arcaico com o de um vanguardismo arrojado.

de Camilo, pois o efeito produzido pelas últimas palavras da novela pretende ancorar a narrativa ficcional no porto seguro da História, enquanto que as últimas palavras do filme, ditas por esta nova voz, alertam o espectador (pelo menos aquele que está atento) para a dimensão ficcional da obra, no sentido de representação, encenação da realidade apropriada pelo artista. Assim se verifica e reafirma também, de modo particularmente claro, uma das vertentes inalienáveis da narrativa – uma história pressupõe necessariamente uma tomada de posição, um ponto de vista, um específico olhar. E é, de facto, de uma história que se trata, ou seja, de um texto narrativo.

Por outro lado, este sublinhado da interpretação, esta sobreposição explícita da autoria fílmica à autoria literária⁶³⁴, através da coincidência voluntária das vozes narrativas, vem tornar mais complexas as relações entre as figuras do autor empírico, do autor implícito e do narrador, ajudando, paradoxalmente, a compreender melhor o mecanismo que entre elas funciona.

De facto, se compararmos a novela, segundo este prisma, com a presente versão fílmica, podemos chegar a algumas conclusões interessantes. Em termos de **autor(es) empírico(s)** a situação é, obviamente, clara – temos perante nós obras de duas figuras históricas diferentes, separadas no tempo e claramente identificáveis: Camilo Castelo Branco e Manoel de Oliveira. No que diz respeito ao **autor implícito** da obra literária, se partimos do princípio de que estamos perante uma narrativa essencialmente digna de confiança, podemos assegurar que a narração tenha sido organizada e apresentada segundo o objectivo enunciado pelo narrador principal, ou seja, o de narrar fielmente a história verídica que o autor implícito apresenta. O mesmo se passa

⁶³⁴ Oliveira gosta de tornar explícito este processo de **sobreposição de olhares** enquanto modo de alargamento da sua própria visão. Sobre isso escrevemos no artigo já citado, acerca da relação entre Camilo, Agustina e Oliveira (p.10): «Oíçamos Manoel de Oliveira, ao descrever como do seu fascínio pela *Madame Bovary* de Flaubert surgiu a ideia da transposição: “Apreendi o espírito de *Madame Bovary* e propu-lo a Agustina Bessa-Luís. Em *Madame Bovary*, é um homem que escreve sobre uma mulher. Isso originou o Bovarismo, que é retomado depois por Agustina, uma mulher que fala de mulheres. E eu, quando retomo Agustina, sou um homem que fala de mulheres através da visão de uma mulher, segundo o ponto de vista de Flaubert. É, para mim, uma grande vantagem”».

com o autor implícito fílmico, sendo que este parece revelar o desejo de confiar plenamente na versão literária, uma vez que organiza a apresentação da narrativa seguindo de perto as palavras, a ordem e a lógica interna da narrativa novelística. A questão complica-se, porém, quando abordamos a figura do **narrador**. No caso do livro, ele é a voz que conta e comenta o que aconteceu, cedendo por vezes lugar às falas das personagens e, pontualmente, como vimos, a um ou outro narrador secundário. No caso do filme de Oliveira, essa voz desdobra-se inicialmente em duas, embora com o claro predomínio de uma delas (o Delator), narrando sistematicamente o mesmo que o narrador literário. No final, porém, o desdobramento amplia-se, pois é uma terceira voz que fecha a narrativa.

Oliveira compreendeu genialmente as três diferentes *nuances* (podemos mesmo dizer, **funções**) daquela voz que no texto literário surge como uma única e decidiu distingui-las: o **eu** do Prefácio literário pretende identificar-se directamente com o autor empírico – Camilo fala de “si” mesmo, do modo como tomou conhecimento da história dramática do tio, através de testemunhos familiares e das cartas que leu, e o leitor é levado a pensar que estas afirmações não são trespassadas pelo crivo da ficcionalidade, portanto o autor implícito está como que escondido –, mas este **eu** não tem qualquer correspondente no princípio do filme; depois dá-se início à narração dos acontecimentos, com o Capítulo I, surgindo claramente a função enunciativa deste narrador-testemunha-indirecta-dos-acontecimentos, cuja correspondente voz fílmica vai ser aquela que estará presente ao longo de quase toda a obra e a que Oliveira dá o nome de **Delator**, mantendo-se, portanto, o vínculo com o autor empírico do texto literário, embora aqui já claramente submetido ao modo como o autor textual organiza a narrativa; além disso, verificam-se momentos de puro comentário e de “desabafo” ou de projecção no futuro quanto à tragédia que se desenrola. Sempre que estes comentários se configuram como intrusões daquela primeira função do narrador que manifesta claramente o **eu** “de Camilo”, o realizador opta por ignorá-los⁶³⁵; porém, por vezes

⁶³⁵ Damos exemplos de excertos deste tipo, omitidos no filme: «As artes com que o bacharel flautista vingou insinuar-se na estima de D. Maria I e Pedro III não as sei **eu**.» (p.27); «Dir-se-á que as três da conta [...]. Também o **penso** assim, [...]» (p.81); «[...] mas, se **me** deixam ter opinião, a culpa de

essas intrusões têm uma função mais dramática e “transcendente”, sublinhando o peso e o sem-sentido da tragédia – na Introdução, evidenciando o drama da juventude de Simão; numa cena a propósito de Mariana, correspondente ao Capítulo IX, referindo o seu sofrimento por amor de Simão; depois do assassinato de Baltasar Coutinho, lembrando o ridículo da falsa virtude da “honra” e a violência do ódio; depois do assassinato de João da Cruz, remetendo ao Juiz Supremo o julgamento do arreeiro; e quando Teresa, já doente, ouve dizer que a pena de Simão foi comutada, afirmando que a esperança de Teresa não passa de uma ilusão – estes são os comentários que o realizador entrega à voz da **Providência**. Neste último caso é como se o autor implícito decidisse expor-se enquanto instância toda poderosa, abrindo um parêntesis na narração, a fim de permitir que essa voz lance a narrativa para uma outra dimensão, reveladora dos motivos mais profundos que a ela presidem. Mantém-se a ideia da “colagem” do autor implícito ao autor empírico (isto é, não se perde a dimensão quase autobiográfica), mas aqui a mediação do autor textual é, mais do que nunca, decisiva.

Note-se que a **voz final** do filme, que pertence a Manoel de Oliveira, corresponde, no fundo, à primeira função que acabámos de referir, embora o realizador opte por utilizá-la só no final. Assim, ao sobrepor a sua voz à do narrador camiliano mais claramente ligado ao autor empírico, Oliveira torna clara a apropriação de autoria que faz através da sua obra, apropriação essa que, devido ao desejo de fidelidade e identificação, não pretende a anulação do narrador literário, mas sim a sua fusão na voz do narrador fílmico. O realizador põe-se, de facto, “no lugar” do escritor, fazendo sua aquela versão dos acontecimentos, no momento em que “assina” a obra – daqui ressalta uma concepção da **adaptação** que não se assume como perspectiva alternativa (no sentido exclusivo), mas antes como visão que atravessa, como que enriquecendo (no sentido cumulativo) outra visão anterior, integrando-a, assim, na nova perspectiva. É também este desejo que explica, em grande parte, o facto de os comentários excessivamente

Simão Botelho está na fraca natureza [...]» (p.279); «**Vou** transcrever a singela e dorida reminiscência duma senhora daquela família, como a **tenho** em carta, recebida há meses.» (p.389); «Perguntam a tempo, minhas senhoras, e não **me** hei-de queixar se me arguiem [...]» (p.415).

pessoalizados, por parte do narrador literário, terem sido sistematicamente omitidos nesta versão fílmica, evitando a ambiguidade resultante de uma eventual colocação, lado a lado, de dois olhares “distintos” e “separáveis”. Oliveira prefere sobrepor claramente o seu olhar através de processos que indiciem uma desejada **fusão de horizontes**.

Poderá objectar-se que o efeito de diálogo directo com o receptor que é instaurado com esse tipo de intrusão do narrador utilizado por Camilo (nos momentos em que o narrador interpela os leitores e, particularmente, as leitoras) inevitavelmente se perde na obra fílmica. Mas o realizador soube fazer uso de outros processos de natureza cinematográfica a fim de provocar o espectador a um diálogo com os seres que habitam o filme. Importa, pois, lembrar, no momento em que nos debruçamos sobre os procedimentos narrativos utilizados por Manoel de Oliveira, que não existem apenas as vozes *off* e *over* ao longo da narração. É muito frequente o uso, por parte do realizador, da função explicitamente narrativa das personagens. Isto é, além dos excertos narrativos que naturalmente surgem nas falas das personagens, o filme de Oliveira manifesta também o gosto de transformar a personagem num peculiar **narrador homodiegético**, que interrompe a acção para se dirigir ao espectador directamente, olhando-o nos olhos (é o conhecido *regard-caméra* ou *regard-spéctateur*) e produzindo discursos mais ou menos longos. Tal processo verifica-se, em dados momentos, com os próprios protagonistas, mas a vez em que ele assume uma proporção mais extensa e notória é quando **Rita**, a irmã mais nova do protagonista, entra no quarto e, sentando-se numa cadeira voltada para o espectador, leva a cabo o seu relato (que consiste no texto da carta que mais tarde escreverá) sobre a reacção da família à notícia da prisão de Simão, acrescentando, assim, uma nova perspectiva aos acontecimentos. Com este método, o realizador pretende seguramente estabelecer uma relação dialogante e mais provocadora com o público, que o “obrigue” a ter a sua própria opinião⁶³⁶. O uso sistemático deste procedimento na versão televisiva, com a já referida função de

⁶³⁶ Oliveira di-lo claramente: «O meu ponto de vista é, precisamente, de pôr o espectador dentro, na caixa e na acção. Assim, o espectador passa de uma atitude passiva e manipulada para uma atitude activa em que ele próprio deve tirar as suas conclusões e fazer a crítica do que vê». Baecque; Parsi: 1999: 127.

(re)estabelecimento da sequência e lógica narrativas entre os vários episódios, teve, além disso, como consequência, a instauração de um recorrente nível narrativo de tipo **hipodiegético**, que terá sido uma das principais diferenças, do ponto de vista técnico-estrutural, entre a versão televisiva e a versão cinematográfica da obra.

Semelhante efeito é o que é causado pelo abundante uso dos **espelhos** nesta obra fílmica, que contribuem para o acentuar da profundidade de campo, devolvendo ao espectador a perspectiva interna aos acontecimentos e chamando-o a um diferente tipo de participação, ao mesmo tempo que de algum modo permitem a ironia sobre esse verdadeiro jogo especular em que consiste a realidade vista pela idade moderna, reflectida na sua encenação artística, palco visual de uma fragmentação assumida como condição da existência⁶³⁷. Por esta razão fala Philippe Tancelin de uma «presença irreduzível» a propósito do espectador, afirmando ser esta uma característica particularíssima da obra de Oliveira⁶³⁸, e Eduardo Geada, numa página sobre «O Campo e o Fora de Campo» (onde dá o exemplo de uma cena de *A Dama do Lago* em que o uso de um espelho permite a “entrada” em cena de uma personagem que está fora de campo), sublinha «esta colagem constante entre o objectivo e o subjectivo, o presente e o ausente, que determina os mecanismos de identificação do espectador com as personagens e com o fluxo do filme»⁶³⁹.

Mais uma vez se verifica, também, o “despudor” de Manoel de Oliveira em tornar visível o espaço da representação, a natureza de espectáculo do cinema e o seu carácter de artifício artístico. Daqui, por isso, a intensidade e a disparidade de reacções que este processo despoletou. Se é inegável, por um lado, o valor experimental, criativo e teórico desta opção moderna, não se pode deixar de considerar a opinião dos críticos que, como Jean Leirens, definiam o *regard-caméra* como «erro sintáctico por excelência»⁶⁴⁰, uma vez que atenta contra a

⁶³⁷ Jeanne Marie Clerc mostra como o cinema influenciou o romance moderno, através da capacidade de provocar a dispersão do ponto de vista por meio de processos como o uso dos espelhos. Cf. Clerc, 1994: 175.

⁶³⁸ Cf. «Le regard évadé» in Lardeau; Parsi; Tancelin, 1988: 47-51.

⁶³⁹ Geada, 1987: 43.

⁶⁴⁰ Leirens, 1954: 38. O autor coloca deste modo a questão: «Porque é que uma personagem do ecrã nunca pode olhar para a câmara? Porque é que este

valiosa «solidão» do espectador de cinema (porque o coloca no mesmo plano de toda a sala), perturbando a sua actividade de «testemunha clandestina» e fazendo sentir a impossibilidade de coincidência de duas temporalidades irreconciliáveis (a do filme e a do espectador). Esta foi durante muito tempo uma opinião bastante generalizada no universo da crítica cinematográfica, ao ponto de a questão deste olhar à câmara ter sido considerada praticamente um tabu.

É certo que a utilidade de tal processo é desafiar os pressupostos defendidos por Leirens e muitos outros, provando que o não cumprimento desta tradicional “lei” cinematográfica abre as portas a um interessantíssimo universo que de outro modo ficaria por explorar, mas também é verdade que há um preço a pagar pelo “delito” de “forçar” o espectador a reformular o acordo que ele tacitamente faz diante da obra artística, particularmente do cinema – meio onde a impressão de realidade se verifica com particular evidência –, que é o de aceitar, à partida, as regras da ficcionalidade, mas não o facto de ter constantemente de as recolocar em questão a fim de poder fruir a obra⁶⁴¹. O confronto com essa exigência é, assim, normalmente sentido como uma condição imposta, uma não gratuitidade total na apresentação da obra, que levam o espectador a sentir-se, de algum modo, defraudado. Só uma grande maturidade teórica ou uma simplicidade total podem evitar uma estranheza que, para muitos, continua a apresentar-se

é o erro sintáctico por excelência, aquele que nenhum cineasta pode cometer, a não ser em virtude de um *parti pris* estético que ainda nunca foi recompensado?». A objecção possível sobre o carácter obsoleto destas perguntas não é justificável, uma vez que no cinema europeu dos anos 40 e 50 já diversos realizadores tinham utilizado este processo, nomeadamente o citado Robert Montgomery, com o referido filme *Lady in the Lake*.

⁶⁴¹ Félix Martínez diz claramente que quando a representação não se confunde com o objecto, não funciona: «...a representação, ou a imagem, só funciona própria e eficazmente quando é confundida com o seu objecto. Representação e imagem são entes cuja actualidade eficiente coincide com o seu colapso: esta é a tese básica que trataremos de demonstrar descritivamente nestas páginas.» Embora o ponto que o autor pretenda provar não seja exactamente este de que agora nos ocupamos, a pertinência com que coloca a questão ajuda a demonstrar como a excessiva chamada de atenção para os meios da representação pode obscurecer o próprio acto comunicativo inerente à obra de arte. Cf. Martínez, 1992: 96.

como esforço comunicativo, quando não dificuldade inultrapassável. Frequentemente, os procedimentos de «resistência à ilusão» – como lhes chama, apropriadamente, João Mário Grilo, a propósito do olhar para a câmara⁶⁴² –, acabam por funcionar mais como processos de distanciamento⁶⁴³ (com todo o valor de consciência crítica que implicam) do que como fenómenos que tragam o espectador, no dizer de Oliveira, «para dentro da caixa e da acção». Isto é, permitem o estabelecimento claro do juízo e favorecem a actividade crítica e intelectual do espectador, retirando-o à “hipnose” do fluxo narrativo, mas resultam, muitas vezes – e pensamos que neste caso também – num obstáculo à fusão entre esse distanciamento consciente e a adesão afectiva. São, portanto, mais valorizados por quem se interroga sobre os próprios processos da produção e da recepção artística do que por quem deseja unicamente o encontro com a dimensão estética e existencial da obra – duas dimensões que não têm necessariamente de opor-se (antes pelo contrário), mas cuja dissociação se pode, de facto, verificar, quer pelo uso e abuso da desconstrução do universo ficcional, quer (no pólo oposto) pelo uso e abuso do fenómeno criativo como mero objecto de consumo “rápido”, imediato e transitório, mais “sentimental” do que provocador de verdadeira e profunda comoção.

Do ponto de vista narratológico, é interessante notar como este processo, ao implicar estruturalmente a presença do espectador no universo diegético, cria (ou pretende criar) uma nova entidade, transformando subitamente o público numa espécie de **narratário homodiegético**. De entidade heterodiegética, atinente ao plano do discurso, o espectador passa a entidade mista, tanto receptora do discurso global que é o sistema semiótico constituído pelo filme, como receptora “directa” de actos comunicativos intradiegéticos. Esta estratégia discursiva “obriga-o” a um constante reposicionar da sua perspectiva, não deixando, portanto, de revelar uma dimensão, se não manipulativa,

⁶⁴² Grilo, 1997: 248.

⁶⁴³ José Manuel Costa fala, precisamente, desse inexplicável misto de distância e identificação: «Nos seus últimos filmes (eu penso sempre no *Amor de Perdição*) dar-se-ia um dos únicos casos do cinema moderno em que os processos de distância se fundiam com a identificação e que havia, ainda, um envolvimento emocional de ordem clássica no *Amor de Perdição*. Para mim existe nesse filme uma certa contradição que não sei explicar». AAVV, 1981: 45.

pelo menos constantemente desinstaladora e por isso, até certo ponto, desconfortável e discutível.

Na nossa opinião, tal processo – que confere à mediação cinematográfica uma espessura que a coloca como elemento sensível entre o universo diegético e o seu receptor –, causa o efeito de uma necessária intelectualização do acto comunicativo, já que o espectador se vê constantemente forçado a gerir o próprio processo criativo. Dir-se-á que todo o filme que se conceba como arte chama o espectador à sua (re)elaboração activa. Tal facto acontece, aliás, na leitura de qualquer tipo de obra (literária, cinematográfica, pictórica, musical, etc.), mas manifesta-se com maior intensidade nos casos em que a dimensão artística domina sobre a comercial (ou outras). No entanto, esta chamada do espectador ao trabalho de diálogo com a obra não tem de passar sistematicamente por uma tomada de consciência, da parte deste, do próprio mecanismo de interacção com o objecto artístico – pode, simplesmente, acontecer, como fruto das exigências que a obra manifesta. No caso de Oliveira – que nesta atitude não está isolado, mas antes partilha a posição de uma certa tendência de época, tanto internacional como nacional⁶⁴⁴ – vemos o desejo explícito de tornar claro esse processo, por vezes ao ponto de arriscar a perda do contacto afectivo do espectador com a obra, como dissemos. Na entrevista, já citada, que François Jost faz a André Delvaux, a propósito de *Oeuvre au Noir*⁶⁴⁵, Delvaux alerta justamente para a necessidade de o realizador saber até onde pode ir naquilo que exige ao espectador como trabalho de decodificação, interpretação, relação com o filme. Julgamos que este *Amor de Perdição* – obra de charneira no percurso do realizador e, por

⁶⁴⁴ Lembremos o mais radical modelo anti-narrativo e *avant-garde* do «cinema novo» português, que, aliás, enquanto sinónimo de uma crise narrativa, traduziu também uma certa crise da “experiência” propriamente dita e a sua substituição por processos de questionação expressiva e artística, aos quais Oliveira não foi imune. Sobre esta questão veja-se o capítulo «Antecedentes da desagregação da narrativa», da tese, já citada, de Paulo Filipe Monteiro (pp. 555-561), no qual é citado W. Benjamin a propósito da crise da experiência, consequência visível da guerra mundial. E sublinha Monteiro: «A questão, repare-se, é dupla – diminuição da experiência e diminuição da sua transmissibilidade» (p.556).

⁶⁴⁵ Jost; Delvaux, «Du roman à l’adaptation: au début était Zénon...» in *L’Avant Scène du Cinema*, N371, 1988: 5-17.

isso mesmo, obra repleta de um ímpeto “juvenil”, que ainda não encontrou o ponto da maturidade plena – acabou por ir longe demais no seu desejo de auto-reflexão⁶⁴⁶, o que poderá explicar, por um lado, o seu desencontro não só com o grande público mas até com certas camadas de espectadores mais maduros e atentos do ponto de vista cinéfilo e, por outro, o grande entusiasmo que veio a suscitar precisamente naquele público mais predisposto a um trabalho “teórico” no contacto com o filme – particularmente depois de terem sido evidenciadas estas qualidades experimentais.

Mas vejamos agora quais os aspectos fundamentais a sublinhar no que diz respeito à questão da perspectiva, aos processos de **focalização** adoptados por Oliveira, e que tão intimamente se relacionam com a questão que acabamos de abordar.

É o próprio realizador quem afirma não se sentir seduzido pelas potencialidades técnicas do cinema (daí a tendência “arcaica” que lhe é habitualmente apontada), facto que se torna evidente em todos os aspectos da obra, mas particularmente no que diz respeito aos processos de focalização, que podem ir da simples manipulação dos movimentos da câmara à selecção de ângulos ou planos mais ou menos arrojados, ao tipo de iluminação e a outros procedimentos técnicos que produzam as chamadas «imagens mentais», os «efeitos especiais», etc. Para Oliveira aquilo que é desejável no cinema de ficção (não no documentário) é que o realizador esteja “escondido”, isto é, que não evidencie a sua presença através da manipulação excessiva da câmara. Deste modo é possível obter uma perspectiva mais “objectiva”, menos “artificial”, que permita um confronto directo com o essencial da obra

⁶⁴⁶ Fernando Gonçalves Lavrador é da opinião que o problema está mais num desequilíbrio da própria obra, que não permite uma «verdadeira e permanente distanciação semiótica na focalização diegética do filme, a qual frequentíssimas vezes se revela como uma focalização identificada com uma das personagens principais», do que numa particular exigência comunicativa ou discursiva. Para Gonçalves Lavrador, esta obra resulta, assim, num «filme falhado», embora sendo inegável o seu «grande interesse como experiência semiótica, sobretudo pela tentativa de obter uma nova acção distanciadora pelo desdobramento ou decomposição do complexo narrativo que constitui a transpresentação fílmica». Cf. Lavrador, 1988: 420-432. Quer a sua opinião, quer a nossa, reconhece, portanto, algum tipo de “falha” na capacidade comunicativa da obra como um todo, enquanto unidade semiótica e estética.

de arte: o humano, na sua dimensão afectiva e na sua componente de transcendência⁶⁴⁷. Este modo de fazer cinema manifesta, assim, a aproximação ao teatro que Oliveira defende, pois o trabalho da câmara é, sobretudo, o de enquadrar e registar a realidade que é encenada, sem a alterar significativamente através de processos mais “especificamente cinematográficos”.

Este facto explica também, em grande parte, o gosto pelo uso de **planos fixos**⁶⁴⁸ ou com movimentos muito lentos, que caracterizam o *Amor de Perdição*, os quais têm, para Oliveira, uma enorme força, porque permitem a concentração da atenção, ao contrário da dispersão provocada pelo movimento mais “óbvio”. O plano fixo, que acarreta uma certa austeridade e confere um tom “artesanal” ao filme, é alternado com discretos movimentos de câmara, essencialmente *zooms* (que são talvez o movimento mais comum neste filme), a par de alguns movimentos no sentido inverso (de recuo da câmara em relação às personagens em cena), e com bastantes movimentos chamados de **panorâmica**, em que a câmara gira sobre si mesma em volta de um eixo fixo, como o de um olhar percorrendo um determinado cenário, mas sempre em velocidade lenta e, portanto, quase despercebida pelo espectador. Os *travellings* laterais são muito mais raros.

Paradoxalmente, porém, o gosto do realizador em desmontar o aparato ficcional, em revelar a dimensão de representação da obra, acaba por colidir com esse desejo de apagamento do autor implícito, já que permanentemente relembra, pelo inesperado dos processos utilizados, o acto enunciativo inerente à narrativa. Na nossa opinião, o estilo oliveiriano revela sempre a preocupação em procurar, acima de tudo, respeitar a realidade – uma realidade encenada, mas que não se deseja “violentada” –, e nesse sentido, o uso mínimo de artifícios técnicos torna a narração mais

⁶⁴⁷ Cf. Baecque, Parsi, 1999: 96 e Matos-Cruz, 1996: 58-59.

⁶⁴⁸ Foi com Bresson que Oliveira descobriu o impacto que o plano fixo pode ter, no filme *Le Procès de Jeanne d'Arc*. Cf. Baecque; Parsi, 1999: 180. Gilles Deleuze analisa também, no volume da sua obra *L'Image-Mouvement*, algumas das implicações do plano fixo enquanto «ponto de vista único e frontal, que é o do espectador, sobre um conjunto invariável» e define este tipo de plano como «uma determinação unicamente espacial indicando uma “porção de espaço” a uma determinada distância da câmara». No plano fixo, característico do cinema primitivo, a «imagem está em movimento em vez de ser imagem-movimento». Cf. Deleuze, 1983: 39-40.

“transparente”, mas não se caracteriza por uma “ausência” do seu autor implícito.

Outros momentos existem em que essa presença é tornada mais evidente, como por exemplo nos “ângulos impossíveis” a que assistimos em algumas cenas – como a da partida de Simão para Coimbra, ao mesmo tempo que recebe da mendiga uma carta de Teresa –, em que a perspectiva de cima, em **picado**, não pode corresponder à de nenhuma testemunha, ou nos “ângulos improváveis”, como o **contra-picado** – que enquadra Simão, depois de entrar na prisão, calmo e seguro de si, com o desprendimento da vida que a convicção de ter feito o que devia, aliada ao sentimento trágico da sua existência, lhe dava.

De um modo geral, porém, tanto o visionamento atento do **filme** como a análise que fizemos do **guião**, comprovaram que o tipo de focalização que domina esta obra é, do ponto de vista **visual**, uma **focalização externa**: há nítida preferência por ângulos normais e são instaurados, sobretudo, **planos de conjunto** (para as cenas mais claramente narrativas) ou, nos momentos de maior intensidade dramática, de **meio corpo**, essencialmente para enquadrar as três personagens principais e assim suscitar uma participação mais próxima e activa por parte do espectador⁶⁴⁹. Oliveira não recorre, neste *Amor de Perdição*, ao típico plano de onisciência, que é o **plano geral** (só por duas vezes apresenta paisagens: a do rio Douro e a que circunda a cadeia da Relação do Porto), nem “impõe” a subjectividade da personagem através do **grande plano**, o qual é usado com contenção e sobretudo para dar a ler as cartas ou para intensificar uma leitura simbólica da obra, através da focagem das janelas das casas e das grades da prisão ou do convento⁶⁵⁰. Não se verifica, portanto, o uso de proces-

⁶⁴⁹ A terminologia de definição dos planos não é plenamente unânime. Luís de Pina, por exemplo, estabelece normalmente a diferença entre plano médio e plano americano ao contrário do que acabámos de definir, isto é, considera o plano médio mais afastado do que o plano americano.

⁶⁵⁰ De facto, o grande plano (cuja utilização, conferida no guião, aponta para cerca de 26 vezes) não é usado para rostos – com excepção da cena no convento de Monchique, em que a Madre Priora (desempenhada por Maria Barroso, aqui num grande plano que é simultaneamente um *regard-caméra*) enfrenta o pai de Teresa por detrás da grade do convento – e quase não foca personagens. A sua função é, como dissemos, claramente simbólica, conferindo peso às cartas e sublinhando o drama dos amantes através da ampliação

tos visuais tendentes a instaurar uma focalização interna, como é o caso de certo tipo de campo-contracampo (em que o espectador se sente como que a partilhar o ponto de vista de um ou mais dos interlocutores de um diálogo) ou de outros procedimentos como os *travellings* subjectivos, as imagens mentais⁶⁵¹, etc.

Porém, o realizador recorre a outros métodos a fim de fazer o espectador aceder ao universo interior da personagem. É curioso, de facto, verificar que é essencialmente através da colaboração da **palavra** e, por vezes, da **banda sonora**, que é construída a focalização interna, e não através de uma manipulação particularmente engenhosa da imagem em si mesma. Assim, os momentos do filme em que podemos seguramente falar de **focalização interna** são aqueles em que acompanhamos a leitura das **cartas** feita pelos protagonistas ou quando escutamos **sons** "através" dos ouvidos de Simão, Teresa ou Mariana⁶⁵². Para

de elementos significativos da sua dolorosa situação: as grades, as janelas e, por vezes, um ou outro objecto carregado de significado, como o caixote de Simão onde estão guardadas as cartas ou a lanterna que, nas cenas finais a bordo do navio, acompanha a agonia e morte de Simão, apagando-se com o seu último suspiro. Mas o grande plano também é usado para enfatizar a dimensão mais ambígua da relação entre Simão e Mariana, particularmente na cena em que esta oferece ao fidalgo a saborosa "refeição" de galinha, que ele recusa, cena toda ela cheia do segundo sentido de que Mariana é símbolo – a disponibilidade total para a relação afectiva e carnal, como contraponto da entrega idealizada e espiritual do amor de Teresa. Tanto a proximidade da câmara como a duração da cena têm o claro propósito de provocar no espectador a consciência deste vector significativo da relação Simão-Mariana, valorizado por Oliveira.

⁶⁵¹ Há que referir uma excepção, neste caso: quando, no navio, Simão "vê" a branca figura de Teresa, "dizendo-lhe" as palavras da sua última carta, na qual afirma saber que será lida pelo amante já depois da morte dela. Tal como acontecia no filme de Lopes Ribeiro, não se trata de um processo de focalização interna, uma vez que Simão permanece visível em cena, mas antes de uma perspectiva omnisciente, segundo a qual o espectador tem acesso, "de fora", ao pensamento de Simão, vendo também a figura dele e ainda a de Mariana, bem como o espaço onde ambos se encontram. Aliás, é significativo notar que Mariana não partilha da "visão" de Simão, apesar de se encontrar junto dele.

⁶⁵² Nos momentos em que ouvimos a voz do narrador dando informações sobre os pensamentos, sentimentos ou reacções de uma personagem, estamos

além do ruído angustiante do mar nas cenas finais, a que nos referiremos posteriormente, consideramos um bom exemplo de «auricularização interna» o momento em que Teresa é descoberta pelo pai de Simão enquanto conversa com Ritinha. O texto⁶⁵³, tanto na novela como no filme, refere as primeiras imprecações de Domingos Botelho, mas diz que Teresa já não ouviu as suas últimas palavras. Nesse momento, de facto, a figura de Domingos Botelho aos gritos permanece em cena, mas nenhum som sai da sua boca, apesar de podermos ver os gestos e os movimentos da boca que profere furiosas injúrias.

O episódio que acabamos de referir é um bom exemplo do modo como Oliveira “trabalha” a questão da focalização, subvertendo regras e procurando criar novos pressupostos na recepção da obra fílmica. De facto, para sermos rigorosos, devemos explicitar que se trata de uma cena de **perspectiva múltipla**: interna, na medida em que ouvimos através dos ouvidos de uma personagem; onisciente, na medida em que simultaneamente tomamos conhecimento do facto através das palavras de um narrador que conhece o íntimo da personagem; externa, na medida em que existe o pressuposto de que tudo o que é narrado resulta de informações minuciosas dadas por pessoas bem conhecedoras dos acontecimentos (quer os protagonistas, através das cartas, quer a tia Rita e outros parentes que acompanharam ou tomaram conhecimento do evoluir da situação) e não de uma capacidade “divina” por parte do narrador. A fusão dos elementos literários com os fílmicos foi arriscada por Oliveira no modo como deu a ver, cinematograficamente, o drama amoroso triangular relatado no livro.

As opções narrativas do cineasta – tanto na forma como fez uso da voz *off* e *over*, como na utilização frequente do *regard-caméra* e de outros processos de arrastamento do espectador para o jogo activo da recepção cinematográfica e até mesmo na austeridade e contenção de movimentos e perspectivas – procuraram sempre aquilo que Oliveira considera ser a posição de “seriedade” no processo artístico: a exposi-

perante uma focalização de tipo onisciente. Seria interna se a voz ouvida fosse da própria personagem.

⁶⁵³ Capítulo III, p. 79. Há, aliás, uma cena idêntica no capítulo seguinte (p. 103), no dia em que Tadeu de Albuquerque tenta levar a filha à força para o altar, a qual a certa altura já não presta atenção às palavras do pai, e que Oliveira representa do mesmo modo.

ção do artifício como clarificação da não coincidência da arte com a vida, mas sim com a sua teatralização. Esta posição baseia-se numa concepção de cinema como arte, em contraposição, por exemplo, ao valor mais utilitário de um meio como a televisão. Na entrevista dada a João Mário Grilo sobre o filme *Palavra e Utopia*, Manoel de Oliveira diz claramente: «A função da televisão é a *comunicação*. O cinema é a *expressão*. São situações completamente diversas. A televisão pode transmitir uma peça de teatro, uma obra de arte, um filme, mas em si não é um instrumento artístico. Já no cinema dos Lumière, embora eles não acreditassem nele, já há uma ideia de arte, uma ideia de realismo cinematográfico, que lá ficou marcada. E depois o cinema lutou, nos primeiros tempos, por ser uma afirmação artística. A ambição daqueles que amavam o cinema, foi sempre fazer dele uma arte. Eu sempre pensei que o cinema devia tomar o seu lugar, ao mesmo nível de todas as artes»⁶⁵⁴. Obviamente que Oliveira não pretende negar o valor comunicativo da arte – numa outra entrevista, dada a Emmanuel Decaux, em 1983⁶⁵⁵, falava precisamente do valor da *durée* das imagens como processo que permite uma «comunicação profunda entre o realizador e os espectadores» –, mas talvez seja de admitir, como temos vindo a fazer, que esta (“excessiva”) ênfase na dimensão reflexiva e transparente (ética e esteticamente falando) do processo artístico acabe por dificultar, precisamente, a comunicação enquanto identificação estética, enquanto encontro humano e pessoal que, no limite, se estabelece entre dois seres humanos através do veículo privilegiado que é o objecto de arte.

4 – Os três elementos-base de um particular conceito de cinema – palavra, imagem e música.

As opções referidas enquadram-se coerentemente num modo de pensar e, sobretudo, de fazer cinema que, desde sempre, tem colocado Oliveira na posição de “caso particular” no contexto do cinema portu-

⁶⁵⁴ «Um grito no deserto» in *Visão*, 16 de Novembro de 2000: 193-203. Os itálicos são nossos.

⁶⁵⁵ Referimo-nos à entrevista publicada no *Cinématographe* n.º 91, Julh.-Ago. 1983: 36-46, com o título «Rencontre: Manoel de Oliveira».

guês. Desde logo, pela frequência com que, a partir de determinada altura⁶⁵⁶, toma a iniciativa de adaptar obras literárias ao ecrã, afirmando explicitamente o seu propósito de “fidelidade”.

No caso do filme que analisamos é óbvio, da parte de Oliveira, o gosto em respeitar e “reproduzir” a própria posição “focal” assumida por Camilo, também ela, como já vimos, a meio caminho entre o poder da onisciência e a preferência pela discrição da focalização externa. Vemos, porém, que não se preocupou com o cumprimento do “especificamente cinematográfico” a fim de produzir os diversos efeitos narrativos presentes na obra. Isto porque, ao contrário do que em 1978 se defendia no universo do cinema em Portugal, Oliveira considera a **palavra** e a **música** elementos tão intrinsecamente “cinematográficos” como a **imagem**, se colocados em interação com esta. Daqui resulta, como acabamos de ver, que são sobretudo procedimentos linguísticos e sonoros que dão origem a focalizações internas ou omniscientes, apesar de pouco frequentes. Do ponto de vista da imagem propriamente dita (isto é, no que diz respeito a enquadramentos, ângulos, planos, movimentos de câmara, etc.) a perspectiva dominante é a externa, o que testemunha igualmente a “colagem” à focalização do narrador literário, ao mesmo tempo revelando o tal desejo oliveiriano de não impor a sua presença de “criador”. Isto não significa que a **imagem** não colabore na construção da atmosfera e até na dedução acerca do universo interior da personagem; mas tal efeito é sempre construído com um claro propósito de subtileza, (através do uso de planos mais narrativos do que psicológicos, como vimos), procurando provocar o espectador, por um lado, mas por outro deixando-lhe margem para o seu próprio juízo, ao contrário do que uma ostensiva posição de onisciência ou o recurso constante à focalização interna fariam. Exemplos desta força imagética são, entre muitos outros, a cena da entrada de Simão na cadeia⁶⁵⁷, cujo âmbito é definido por meras linhas geométricas que desenham um espaço apertado e vazio

⁶⁵⁶ É já em 1942, com *Aniki-Bobó* (que se baseia no conto «Meninos Milionários», de Rodrigues de Freitas) que esse gosto se manifesta, mas é sobretudo a partir de 1964, com *O passado e o presente*, (baseado na peça homónima de Vicente Sanches) que ele passa a estar na origem da maior parte da produção ficcional de Oliveira.

⁶⁵⁷ Corresponde ao Capítulo XI, p. 375.

(como apertado devia estar o seu coração e vazia a sua perspectiva de futuro), tendo ao fundo a janela, único ponto de onde sai luz, e, pouco depois, a cena em que vemos Teresa no convento, deitada numa austera cama de dossel, de onde pendem cortinas brancas, apanhadas de lado, que parcialmente a encerram naquele espaço semi-fechado, de onde escreve ao amante, consciente desta sua definitiva clausura, «Simão, meu esposo, sei tudo. Está connosco a morte». É, aliás, curioso notar que o próprio cabelo de Teresa desenha, no seu rosto, a mesma forma das cortinas, provocando uma homogeneidade implícita entre o lugar e a protagonista, que contribui para o mesmo sentimento.

A **palavra**, filmada no seu corpo físico que é a letra impressa ou manuscrita (através dos grandes planos das cartas, que funcionam como uma espécie de **intertítulo**, provocando uma pausa reflexiva, um jogo entre o escrito e o mostrado, assim interrompendo o fluxo voyeurista) ocupa o lugar que “normalmente” seria ocupado pelos rostos dos protagonistas, lado a lado com a imagem das grades e das janelas, corporização do sentimento e da situação dos amantes. As personagens, que dominam as restantes imagens, equivalem-se à palavra: não passam, igualmente, de corpos que dão forma a emoções, pensamentos, atitudes, sofrimentos. À encarnação da palavra corresponde uma abstracção da personagem, na medida em que esta surge mais como símbolo vivo do que pessoa concreta. Ou, para dizer de outro modo, a palavra coincide com a essência da pessoa, é a sua alma, a sua vida⁶⁵⁸ –

⁶⁵⁸ Na última obra de Oliveira, *Palavra e Utopia* (2000), esta importância da palavra é levada ao seu ponto máximo. Abordando biograficamente a figura do padre António Vieira, o filme está totalmente centrado na força e beleza da palavra como coincidente com a vida desse famoso pregador. Da filmagem da palavra enquanto letra manuscrita ou impressa (aliás também em lugar de destaque no filme do ano anterior a este, *A Carta*), Oliveira passa para a filmagem da palavra tornada plenamente carne, na figura do padre Vieira. É como se a sua intuição acerca deste valor “linguístico” o levasse, cada vez mais, a desafiar o pressuposto, defendido por alguns cineastas, de que o cinema é inimigo da palavra. José de Matos-Cruz diz mesmo – num artigo publicado no *Diário de Notícias* de 18 de Novembro de 2000, intitulado «Vida como arte, obra como exemplo» –, que «a palavra exemplar de Vieira é um paradigma do cinema de Oliveira: simbólica, reveladora, impetuosa, acutilante, poderosa, instrumento ou tormento. Assim falada e transfigurada, é também excelsa e a excelência do deslumbramento. Aquele que Fernando Pessoa considerou “o

sem palavra não haveria movimento nem vida humana, pois esta reside na consciência e na sua expressão. Por isso faz sentido apresentá-la sempre, mesmo provocando a redundância⁶⁵⁹, já que a sua função criadora não é dispensável, mantendo uma constante relação activa com a imagem apresentada e com a música ouvida.

Falta, pois, referir mais demoradamente este terceiro aspecto fundamental, depois da análise que directa ou indirectamente temos vindo a fazer do papel da palavra e da imagem na obra de Oliveira: o da dimensão musical da obra. De facto, sendo a **música** uma das três componentes fundamentais que para Oliveira constituem o filme, não podemos deixar de perguntar-nos até que ponto a utilização da sequência musical colabora na unidade da obra, nomeadamente através da instauração dos diversos pontos de vista. Vimos antes como Lopes Ribeiro afirmou ter concebido o filme a partir da sequência sonora, seleccionando diversos temas consoante as diferentes personagens, de tal modo sentia a intimidade entre a expressão musical e a expressão literária⁶⁶⁰. Embora para Oliveira o princípio seja o mesmo, na prática ele não se traduziu da mesma forma, uma vez que não se verifica uma correspondência directa entre os trechos musicais e as personagens, mas antes o aproveitamento da vertente emocional e significativa da música como modo de interacção com o valor expressivo de cada cena.

imperador da língua portuguesa”, suscita ao mestre do imaginário a mais requintada fusão entre o verbo e o olhar, o testemunho e a narrativa».

⁶⁵⁹ Isto sucede inúmeras vezes – por exemplo: ouvimos repicar os sinos, ao mesmo tempo que a voz do Delator diz que os sinos repicam. Na leitura das cartas é-nos dado ler o texto ao mesmo tempo que podemos ouvir a voz do seu autor.

⁶⁶⁰ Recentemente, dois escritores portugueses de renome insistiram publicamente nesta proclamada aproximação entre a música e a literatura: Teolinda Gersão diz que um romance se assemelha a uma partitura (um dos seus últimos livros chama-se, significativamente, *Teclados*) e António Lobo Antunes vai mais longe: «O que eu fiz nos últimos romances foi dar-lhes uma estrutura sinfónica e usar as personagens como instrumentos da orquestra. A partir daí foi muito mais fácil, porque toda a arte tende para a música». Vejam-se os artigos publicados em *Visão*, 16 Março 2000 (p. 142) e em *O Independente*, 5 Janeiro 2000 (pp. 25-28).

Assim, a variação de atmosferas construídas ao longo do filme está em permanente diálogo com o registo musical: a cena da emboscada, o diálogo entre Mariana e Teresa junto às grades do convento e o momento em que Domingos Botelho é informado de que Simão matou Baltasar Coutinho são três exemplos de diferentes aproveitamentos da música para a definição aprofundada dos conteúdos narrativos, respectivamente, a expressão do perigo mas também da aventura e da galhardia, a dramaticidade e sacralidade do amor⁶⁶¹, a ironia e humor como retrato da pequenez humana.

Porém, esta função musical não é utilizada pontualmente, como se de uma estratégia se tratasse, a fim de evidenciar momentos particularmente decisivos da intriga, ao jeito do habitual cinema de acção. O *Amor de Perdição* de Oliveira está repleto da música de Händel (Sonata op. 5) e de João Paes desde o início até ao fim, num longo discurso musical que sofre modulações e alterações de ritmo e significado, oscilando entre o valor melancólico da *ritournelle*, que domina o filme, e alguns momentos de *galop*, quando predomina a força da acção ou a sátira mais contundente. Não admira, portanto, que Oliveira diga não gostar muito da ideia de fazer música “para” um filme, preferindo “adaptar” ao seu cinema – o termo que usa é «casar» – obras musicais já existentes.

Veza há, no entanto, em que a música surge a preencher o espaço que seria dado à palavra, como acontece na utilização de uma variação da «Marselhesa» para indicar o conteúdo não audível dos discursos de Simão em Coimbra, procedimento que, aliás, foi anteriormente usado por Lopes Ribeiro. O que não acontece é o uso dos trechos musicais para individualizar ou valorizar as personagens, como tanto no filme de 1921 como no de 1943 pudemos observar. Neste sentido podemos dizer que a música deste *Amor de Perdição* não

⁶⁶¹ É de notar, porém, que, ao contrário de Lopes Ribeiro, Oliveira mostra-se mais “imparcial” no modo como confronta nesta cena do convento as duas figuras femininas principais, colocando-as em pé de igualdade no que diz respeito à atmosfera dramática (também do ponto de vista musical) em que envolve a cena. O tom é, como no filme de 43, denso, comovente, quase religioso, mas não o podemos atribuir exclusiva ou principalmente a uma das personagens, antes define a situação em si mesma, arrastando consigo tanto Mariana como Teresa.

“serve”, essencialmente, um propósito estrutural, como seja o do estabelecimento dos processos de focalização, mas antes veicula os grande conteúdos da obra, sendo um poderoso elemento unificador do filme, sobretudo através da dimensão melancólica, por vezes angustiada (os arranjos musicais de João Paes surgem normalmente nos momentos de maior tensão ou *suspense*) e sempre profundamente triste – mais do que revoltada ou esperançosa – com que invade quase todos os episódios da história. Os momentos em que o tom musical e narrativo parece escapar a este *leitmotiv* apenas vêm reforçar, pela negativa, o tema-base da obra: a aparente confiança inicial na capacidade humana para resolver os problemas, manifesta no arranjo musical da cena da emboscada, apenas reforça a constatação posterior da inevitabilidade do fado; a ironia aplicada à figura ridícula de Domingos Botelho ou à mesquinhez das freiras do convento de Viseu contribui para confirmar a ilusão que consiste em confiar nos códigos mundanos ou na manipulação dos valores religiosos como se de coisa própria se tratasse, favorecendo, assim, o reforço do sentimento de solidão e frustração dos protagonistas. E outros exemplos se poderiam encontrar que atestem este modo particular de fazer uso da vertente musical como aliada do valor estético e significativo da palavra e como «bloco» independente mas intimamente relacionado com a imagem⁶⁶², com ela corroborando a um determinado olhar.

Não devemos, porém, esquecer o valor que possuem os outros elementos da **banda sonora** do filme, para além da palavra oral e da

⁶⁶² Um bom testemunho desta interação é a cena da preparação para o baile de anos em casa de Teresa, que é acompanhada, primeiro, da voz do narrador (que conta o que acontecera imediatamente antes: a decisão de Tadeu de Albuquerque de ir dizer a Baltasar Coutinho que a filha fora ameaçada com o convento por recusar casar com ele, e a tentativa de Baltasar de o dissuadir, a fim de pôr em prática outro plano) e, depois, apenas da música, a qual continuará sempre a ouvir-se, até ao momento em que os três elementos funcionam em conjunto, constituindo este trecho da narrativa: **imagem** da chegada dos convidados, **música** quase em surdina e voz *over* do narrador, cujas **palavras** referem como com esta festa Teresa se iniciava na vida social e nos hábitos mundanos de divertimento da nobreza. A não coincidência das palavras com a imagem que se vê demonstra, mais uma vez, a não complementaridade da palavra, mas antes o seu uso como um específico e independente nível cinematográfico.

música, ou seja, os **ruídos** que enchem o filme de conotações mais ou menos evidentes, mais ou menos subliminares. Oliveira fez um uso acentuado desta dimensão sonora desde o primeiro instante do filme, por vezes procurando como que uma fusão entre o trecho musical e outros sons, de modo a obter a produção de um significado mais expressivo. É o que se passa logo no início do filme, em que a imagem da grande porta gradeada que se abre e logo fecha, projectando a sua sombra gigantesca e deformada pelas paredes e pelo tecto, é acompanhada de um registo musical inquietante, que parece aliar a componente musical ao ruído dos gonzos ferrugentos que rangem, ferindo os nossos ouvidos e dando início ao sentimento de opressão e fatalidade que domina toda a obra.

Identificam-se, além disso, outros ruídos profundamente significativos ao longo do filme, dos quais gostaríamos de destacar três. Em primeiro lugar, o grito das **gaivotas**, que simboliza, por um lado, a vida que existe fora das grades da prisão ou do convento, portanto é sinónimo de liberdade e, por outro, resulta como uma indicação subtil de lugar, já que, reconhecendo-se esse som no momento em que vemos Teresa no convento de Monchique e, mais tarde, numa das cenas em que Simão se encontra prisioneiro, é possível deduzir não apenas a localização desses espaços junto do mar, como a paradoxal proximidade física dos dois amantes, simultaneamente tão perto e tão longe um do outro. O grito das gaivotas, agudo e estridente, cumpre, assim, uma função de indicador de uma implícita unidade de lugar, tão ao gosto da vertente teatral das obras de Oliveira.

O **vento** é outro dos sons fundamentais deste *Amor de Perdição*, aliás igualmente presente no texto literário, com idêntica carga simbólica⁶⁶³: o vento é uma voz sem palavras, que geme e inquieta, mensageiro da morte e da desgraça. Oliveira explorou este potencial com maior intensidade do que Camilo e Lopes Ribeiro, usufruindo da dimensão auditiva do cinema. Desde a partida de Simão para o desterro que o vento faz a sua aparição, acompanhando o rangido das madeiras e cabos do navio, particularmente no momento em que

⁶⁶³ «E o nordeste sibilava, como um gemido, nas gáveas da nau»: está-se no final do penúltimo capítulo, no início da viagem para o desterro, quando já só a morte surge como perspectiva para Simão e Mariana.

Simão “ouve” as últimas palavras que Teresa lhe escrevera, e no fim de tudo, antes de o cadáver de Simão ser lançado à água.

Em terceiro lugar, não podemos deixar de referir o barulho do **mar**, que neste filme não tem o valor ritmado e vivo das ondas que se desfazem em terra, nem a dimensão visual de horizonte infinito por onde a alma se espraia. O mar de Oliveira é, sim, maior que a vida terrena, mas não lança o coração ao alto, antes o afoga na imensidão claustrofóbica aonde caem os corpos de Simão e Mariana. O ruído com que termina esta tragédia é, identicamente àquele com que se inicia o filme, uma espécie de melodia onomatopaica que mimetiza o som de voragem abafada que a Mariana suicida certamente ouviria – e que nós com ela experimentamos, neste processo de auricularização interna que já havíamos referido –, no seu derradeiro trajecto em direcção às profundezas desse oceano-túmulo a que se entrega para sempre, agarrada ao cadáver de Simão. Em jeito de sinos tocados a rebate, ouve-se seguidamente a corneta que avisa «homens ao mar!», ao mesmo tempo que se intensifica o som aflitivo dessa espécie de melodia trágica e angustiante. Oliveira dá a vez a Händel na imagem seguinte, quando se vê emergir o maço de cartas, em breve recolhidas da água, até voltar à sonoridade anterior, com a qual fecha o filme, ao mesmo tempo que se escuta a sua voz dizendo as palavras reproduzidas no ecrã: «Desde menino ouvi contar a triste história [...]».

Música, palavra e imagem revelam-se, na realidade, poderosas aliadas na construção de um universo estético denso de significados que, no seu peculiar estilo, não deixa de ser solicitador da resposta afectiva do seu receptor. Mais empenhado na representação – e na provocação – de um **olhar** do que na manifestação de um sentir, Oliveira, que parte de uma identificação existencial com o escritor, destaca-se, enquanto criador, do estilo camiliano, todo ele virado para a expressão de um particular sentimento tornado irreprimível forma romântica de viver (e corporizado principalmente na ambiguidade e no dilema vividos pelo protagonista, mas também presente no drama pessoal de outras personagens) para adoptar um ponto de vista menos determinado pela subjectividade, mais centrado na segura tomada de posição acerca da realidade do amor humano. Os processos de focalização utilizados neste filme estão, como acabámos de ver, mais directamente interessados no diálogo entre o espectador e a obra do que na exploração das componentes do universo diegético em si mesmo ou na

sua relação de autor com esse universo. A sua inevitável posição de *grand image maker* não se exerce tanto na relação com as personagens e a acção quanto na relação com o público, de quem não esconde a presença, embora procurando sempre reafirmar a perspectiva objectiva e humilde de atento observador. A preocupação de Oliveira é, como já dissemos, a de captar a essência da vida, através da sua encenação, pois só esta permite observá-la. Adoptando, pois, um particular olhar, o realizador simultaneamente sugere a outros a contemplação dessa perspectiva exprimida na obra de arte.

5 – «Um olhar que de vez em quando se interrompe»

Ora vem precisamente a propósito sublinhar que para Oliveira o olhar não é possível – ou antes, não é fecundo – se não estiver impregnado de uma condição essencial (para além da admissão de um particular ponto de vista): o **tempo**.

Já atrás referimos uma das características essenciais desta obra, que se prende com o tratamento dado à **temporalidade**, e que consiste no ritmo lento que é imprimido ao conjunto da narração, portanto tem que ver com aspectos da duração, no sentido que Genette dá ao termo.

A **duração** é, de facto, um dos pontos fundamentais a abordar quando se analisa o *AP* de Oliveira. Em termos de **ordem** temporal (e da correspondente sintagmática funcional) o filme segue basicamente os mesmos princípios da novela, evitando as anacronias e procurando respeitar a organização cronológica natural, como já vimos, portanto neste aspecto não há apreciações significativas a fazer. Mas a análise da velocidade fílmica traz importantes conclusões de ordem espaciotemporal à comparação que fazemos.

Serge Daney chama a atenção para este facto de um modo exemplarmente expressivo: «*AP* é um dos raros filmes cuja duração é a sua própria matéria. Como todos os grandes filmes é, ao mesmo tempo, [...] muito lento e de uma rapidez incrível, [...] onde o desdobrar do texto se faz a par com uma constante reinvenção do espaço. Do espaço fílmico»⁶⁶⁴. Que esta seja a característica de todos os grandes filmes é

⁶⁶⁴ Daney, «Manoel de Oliveira et *Amour de Perdition*» in *Cahiers du Cinéma*, 301, Junho 1979: 71.

uma afirmação que nós não queremos aqui comprovar nem desmentir, mas do que não sobram dúvidas é da veracidade desta definição em relação à obra de Oliveira. Por um lado, o realizador segue a tendência elíptica da novela, não apenas no que diz respeito à acção secundária (referente aos antecessores de Simão), mas também no corpo principal da intriga, que, como pudemos observar, avança de episódio em episódio, sem grande preocupação de preenchimento de lacunas quanto aos factos acontecidos entre esses momentos mais significativos da acção. Neste sentido, o filme é rápido, na medida em que salta excertos implícitos da diegese, concentrando o seu discurso nas cenas mais dramáticas e decisivas. Mas, por outro lado, as cenas seleccionadas exibem, do ponto de vista imagético, uma característica invulgar no universo cinematográfico: na sua esmagadora maioria, afastam-se da dimensão isocrónica típica da narrativa cinematográfica, uma vez que o tempo do discurso visual ultrapassa clara e deliberadamente o tempo da diegese. De facto, o **ritmo** apresentado é, no caso de algumas cenas, equivalente ao de um processo de *slow motion*, quando não de total paragem do gesto e da voz da personagem, como acontece nos “quadros” iniciais do filme e em algumas cenas posteriores de maior significado simbólico⁶⁶⁵. É o próprio realizador que sublinha que «os planos são muito longos, de oito, cinco, seis, e, às vezes, de dez minutos, os quais só ao fim de duas horas podem criar no espectador a noção de ritmo»⁶⁶⁶. Fácil será deduzir que este é, precisamente, um dos aspectos que se vê gravemente afectado pela divisão em episódios apresentada na RTP, a qual impede o espectador de atingir o ritmo que a obra propõe, forçando-o a uma outra alternativa rítmica, que surge como verdadeira intrusão no equilíbrio e significação do filme. O *tempo* destes planos longos é, além disso, maximizado por uma **pontuação** cinematográfica que recorre abundantemente a «fundidos», os quais, ao contrário dos normais «cortes», favorecem a sensação de prolonga-

⁶⁶⁵ É o caso da cena do assassinato de Baltasar Coutinho, em que a acção se imobiliza totalmente por alguns segundos, de modo a que o espectador possa contemplar esse quadro trágico e aperceber-se da sua dimensão. Também no final do filme, quando a mão de Oliveira retira as cartas da água, se verifica aquele tipo de paragem a que, em cinema, se chama um *paralítico*.

⁶⁶⁶ Cf. *Cinema Novo*, ano 2, nº8/79, Nov.-Dez. 1979 *apud* Lavrador, 1988: 432.

mento temporal. Numa outra ocasião, Oliveira insiste no valor reflexivo e contemplativo da *durée*, apesar da resistência que provoca no espectador: «A duração é muito importante. É a duração que dá a reflexão. Se os planos se seguem rapidamente, não se deixa tempo de reflexão ao espectador. Esta duração das imagens é muito interessante, é um grande respeito pelo público. Ela permite uma comunicação profunda entre o realizador e os espectadores: o realizador dá as sugestões, faz pensar em determinadas coisas, prolonga os seus pensamentos, as suas reflexões através das imagens de outras pessoas. Infelizmente os espectadores estão viciados num tipo de cinema convencional. Aceitam a convenção cinematográfica que pretende que no cinema é o movimento que deve modificar a realidade. Não vão ao cinema para reflectir, mas para *não* reflectir! Se o filme faz reflectir, eles desesperam, fartam-se e deixam a sala. Se o filme funciona como uma droga, um estupefaciente, então é bom! Não pensam... Mas, em princípio, é mau, porque a pessoa despersonaliza-se, não fica nada»⁶⁶⁷. Como se depreende destas palavras, há também um claro propósito inovador e de efeito contra-corrente na lentidão assumida por Oliveira, com uma finalidade simultaneamente crítica e criativa, provocadora. Não se trata, portanto, de um mero processo estético, mas também de uma estratégia comunicativa com uma base ideológica e “revolucionária”.

Porém, as cenas que levam esta “profissão de fé” ao grau máximo não se podem considerar verdadeiras **pausas** na acção, uma vez que nelas o realizador opera uma disjunção entre aquilo que é dado “ver” e aquilo que é dado “ouvir” – perante os corpos estáticos de Simão e Baltasar, que se defrontam, à porta do convento, observados com estupefacção por Teresa e pela comitiva de Tadeu de Albuquerque, a voz do narrador continua, informando antecipadamente acerca daquilo que as imagens seguintes mostrarão: o assassinato, à queima-roupa, do fidalgo de Castro Daire pelo desesperado amante de Teresa. O tempo da imagem subordina-se, assim, ao tempo literário, uma vez que a paragem dura o tempo que demora a contar o episódio, desfazendo-se, deste modo, a natural tendência à isocronia que o cinema habitualmente evidencia. Em seguida assiste-se ao acto que se acabou

⁶⁶⁷ Decaux, «Rencontre: Manoel de Oliveira» in *Cinématographe* nº 91, Julh.-Ago. 1983: 45.

de narrar, para se verificar nova interrupção do movimento, até à chegada das autoridades.

Vale a pena analisar melhor o efeito desta forma de fazer cinema, que joga, no fundo, com efeitos de **repetição** e de **sobreposição**. Na realidade o que se verifica é uma interacção entre o tempo da imagem e o tempo da palavra, pois embora o primeiro ceda lugar ao segundo, este é, por seu turno, influenciado pelo primeiro, que lhe acrescenta um peso suplementar, o peso de uma duração que é captada de um modo impossível de fazer por palavras. Enquanto que a pausa literária provoca realmente a suspensão do fluxo temporal, o que se verifica neste caso é antes uma suspensão do movimento, durante a qual o tempo continua a passar, fazendo-se sentir com maior intensidade precisamente por não se verificar qualquer movimento. O tempo diegético do filme está, pois, em relação dinâmica com um tempo discursivo complexo, onde palavra e imagem se interrelacionam de modo a maximizar a sua força expressiva: se a palavra é, por si mesma, factor de desaceleração do tempo apresentado em relação ao tempo real (dizer: «Baltasar Coutinho lançou-se de ímpeto a Simão. Chegou a apertar-lhe a garganta nas mãos; mas depressa perdeu o vigor dos dedos. Quando as damas chegaram a interpor-se entre os dois, Baltasar tinha o alto do crânio aberto por uma bala, que lhe entrara na frente»,⁶⁶⁸ é, obviamente, mais demorado do que fazê-lo), a suspensão do movimento no preciso momento em que só a palavra faz avançar a acção tem o efeito multiplicador de retardar, ainda mais, a progressão narrativa, criando uma impressão de tensão muito maior. Esta paragem não tem, pois, a função descritiva possível na narrativa literária ou, sobretudo, na pintura⁶⁶⁹ – onde o tempo, enquanto duração, não corre⁶⁷⁰ –, mas antes procura a intensificação da experiência temporal,

⁶⁶⁸ Branco, 1983: 353.

⁶⁶⁹ Oliveira diz claramente que não simpatiza com a literatura descritiva e afirma que essa dimensão é capacidade da pintura, arte da descrição instantânea. Cf. Baecque; Parsi, 1999: 69.

⁶⁷⁰ O realizador admite que o jogo cénico presente na imagem cinematográfica é idêntico ao da pintura, mas acrescenta: «Na grande pintura não há movimento, não há palavra, não há acção. Há só acção concentrada e fixada no momento, tudo converge naquele momento e aquele momento é que é exclusivo: dali deriva tudo». Cf. A.A.V.V., 1981: 41.

ao mesmo tempo que possibilita a consciência e a profundidade do olhar, portanto assume uma função contemplativa e reflexiva.

Mas este não é o único processo que provoca o efeito de lentidão a que todos se referem a propósito do *AP* de Oliveira. A dicção dos diálogos é também pausada, assim como, de um modo geral, os gestos, sendo de sublinhar um outro aspecto que, inversamente ao fenómeno descrito antes, acentua a isocronia em longos excertos que ajudam à extensão do filme – frequentemente se verificam passagens (onde a voz do narrador pode até não surgir por alguns momentos) e que apresentam fases da acção que não obedecem à habitual condensação cinematográfica. Um dos exemplos mais expressivos é a cena do baile, que já referimos, onde a música cumpre uma função semelhante à que a palavra exerce noutras situações, e que se arrasta por vários minutos, nos quais o espectador assiste aos diversos passos da dança, observa os convivas, nomeadamente Teresa e Baltasar, de modo a sentir-se quase também participante no evento. O realizador “tradicional” cortaria, certamente, alguns minutos deste longo episódio, pelo menos nas passagens em que nada mais “acontece” além da dança propriamente dita. A decisão de Oliveira de “arrastar” este tipo de cenas provoca no espectador que aceita dialogar com o filme a pergunta sobre o significado da decisão, o que prova que o tempo da narrativa está, de facto, como anteriormente vimos, cheio de uma intencionalidade específica, que pede a sua decodificação pelo receptor.

Mais uma vez se torna, assim, evidente, a preocupação do realizador em estabelecer uma particular comunicação com o espectador, suscitando a sua participação activa através da exposição dos processos que configuram qualquer obra cinematográfica, sejam quais forem as opções narrativas do seu realizador. Esta atitude de Oliveira assume, no entanto, um inevitável risco – o de desafiar a natureza tendencialmente isocrónica e condensada do cinema. O facto de o cinema exprimir a realidade através da realidade, como diz Pasolini⁶⁷¹, demonstra a sua natural iconicidade – também ao nível temporal –, o que alerta para a expectativa que produz no público: a de querer assistir à apresentação de uma temporalidade “idêntica” à real. Isto não significa que a isocronia cinematográfica seja perfeita, mas sim que

⁶⁷¹ Pasolini, 1976: 99 *apud* Mariniello, «Techniques audiovisuelles et réécriture de l'histoire [...]» in *Cinemas*, Automne 1994: 41-56.

a “impressão” que causa no espectador deve levá-lo a senti-la como muito próxima da realidade. Ora é precisamente esta a desconstrução operada por Oliveira – a de (quer através de paragens do movimento, quer através da extensão da duração das cenas) provocar a impressão de desvio da temporalidade natural, impressão essa por vezes (como no segundo caso) paradoxalmente criada por uma maior (e menos convencional) colagem a essa temporalidade.

Este processo de estranhamento torna evidente a artificialidade do tempo cinematográfico (ainda que a duração de um plano seja isocrónica, ela não é assim por acaso, ou seja, resulta de uma deliberada construção e de uma particular intenção), ao mesmo tempo que submete o espectador a uma experiência de tipo onírico ou mesmo hipnótico, já que a realidade é reconhecida como tal, embora sendo retirada das coordenadas temporais habituais, produzindo um efeito de distanciamento e, deste modo, favorecendo mais a observação intelectual do que a identificação emotiva.

Parece-nos que em boa parte tal decisão por parte do realizador teve que ver com o facto de o seu ponto de partida ser um romance com características muito particulares, onde o universo exprimido nas cartas constitui a dimensão mais profundamente dramática e poética da obra. Mais do que com o tempo objectivo, Oliveira revela-se preocupado com a expressão do tempo psicológico, e é esse que mais se nota ser simultaneamente muito rápido e muito lento. Jean Leirens nota, com muita propriedade, o significado paradoxal do ritmo lento: «O ritmo lento é apto a evocar as exigências e a fuga do tempo»⁶⁷². Em termos de significado, porém, a extremização dessa lentidão – que atinge quase a imobilidade total – evoca antes a própria inutilidade do tempo.

É a partir desta constatação que podemos tirar algumas das conclusões mais importantes sobre o tratamento da temporalidade neste *AP*.

Manoel de Oliveira gosta de sublinhar que a base do cinema é a fotografia, portanto o cinema assenta num processo que é, em si mesmo, estático; só depois vem o movimento e, com ele, o tempo. Este modo de definir o cinema pode levar a subestimar aquilo que acabámos de verificar, ou seja, que a ausência de movimento, isto é, o esta-

⁶⁷² Leirens, 1954: 110.

tismo dos corpos,⁶⁷³ não coincide necessariamente com a ausência de tempo. Aliás, no cinema, nunca coincide, pois, como já vimos, no cinema o tempo nunca pára. Mas o ponto que importa sublinhar é o facto de o cinema poder “captar” esse tempo, tanto nas suas manifestações tendencialmente isocrónicas, como naquelas em que a anisocronia é mais evidente. Através da alternância entre umas e outras, Oliveira provoca o espectador a «um olhar que de vez em quando se interrompe». A acção intromete-se na fixação desses momentos privilegiados, cuja duração permite ao espectador não apenas olhar, mas também ver, penetrar, captar a essência espiritual que se manifesta no visível e, sobretudo, poder fazê-lo muito depois de esses momentos terem acontecido. A interrupção a que Oliveira se refere não é, na nossa opinião, como à primeira vista poderá parecer, a da “paragem”, mas, pelo contrário, a do dinamismo que a acção introduz nessa fruição contemplativa que o cinema proporciona.

A obra de Oliveira torna claro aquilo que Leirens diz, comparando teatro (e vida) com cinema: «O gesto, a atitude do actor de teatro inscrevem-se num tempo que *passa*, os do actor de cinema num tempo que *fica*»⁶⁷⁴. O tempo do cinema «fica», porque não é um tempo real, é um tempo que, embora sempre presente⁶⁷⁵, traz inevitavelmente consigo a marca de um passado, porque a fonte da voz já não está lá, até pode já não viver. Neste sentido, o cinema é o fantasma de si mesmo, diz o realizador, é o registo daquilo que já não existe, pelo menos daquele modo. Ora a preocupação de Oliveira em individualizar momentos retirados ao fluxo normal do tempo – ou à impressão dessa “normalidade”, o que, em termos de recepção, é equivalente – produz, ou pretende produzir, no espectador, um fenómeno semelhante ao do

⁶⁷³ Convém não esquecer que para Oliveira nem a palavra nem o som podem existir sem movimento, é através deles que o movimento é introduzido. O movimento das palavras é, para o realizador, equivalente ao movimento dos corpos.

⁶⁷⁴ Leirens, 1954: 30.

⁶⁷⁵ É o problema de que fala Pasolini: uma vez que a realidade persiste na imagem cinematográfica, a representação do passado é impossível – os rostos que eu filmo hoje são de hoje e eu não posso torná-los do passado. Paradoxalmente, porém, a partir do momento em que essa realidade é fixada no cinema, ela torna-se a imagem daquilo que já não está lá. É neste sentido que Oliveira fala de imaterialidade e de fantasmagoria.

êxtase, isto é, à experiência da intemporalidade, da contemplação do momento, o qual, por definição, não pode ser contemplado, pois imediatamente se torna outro. Fixar o momento é, para Oliveira, a grande capacidade cinematográfica de operar o “milagre” que torna possível o impossível, acedendo, assim, ao mistério.

Por isso, como diz Oliveira na epígrafe que citamos, «A ideia de “momento” é muito importante. [...] Somos, cada um, o filho dos nossos pais e de “aquele momento”. [...] Há, digamos, uma escolha do momento para que alguém seja o próprio. É o realizador, é a escolha. A realização depende da escolha. Como nós». ⁶⁷⁶ Com estas palavras, Oliveira torna claro o propósito de evidenciar a escolha que faz desses momentos, uma escolha que, na vida, como ele próprio diz, pertence ao «construtor universal». A fixação do momento escolhido é, de algum modo, a procura da permanência do tempo para lá do tempo, portanto tem implícito um desejo de eternidade, esse estado em que «todos os momentos da vida humana serão concentrados num único momento», num permanente presente.

Não esqueçamos, porém, o traço mais profundamente significativo desta obra, que ao longo deste capítulo procurámos explanar – as personagens estão presas num círculo do qual não têm qualquer esperança de escapar, isto é, submetem-se a um destino futuro, implacável e tenebroso, sem nenhum ponto de apoio positivo no presente. O tempo que vivem é feito de algumas recordações do passado e sobretudo de uma certeza terrível sobre o futuro. Ao retirar do desenho das personagens os indícios de verdadeira luta, no sentido que a palavra “drama” originalmente tem – «todas as falas de Simão e Teresa partem da evidência de uma impossibilidade», nota Eduardo Prado Coelho ⁶⁷⁷ –, Oliveira leva ao expoente máximo o vector trágico da obra camiliana, na qual, porém, alguns sinais desse dramatismo ainda são visíveis, como pudemos observar. As personagens oliveirianas vivem a experiência da conformação sobre a impossibilidade do amor humano, que é o mesmo que dizer, da inutilidade do tempo. O seu tempo não é o lugar do acontecimento, mas do já acontecido, isto é, da morte.

Despojando o presente de qualquer possibilidade de bem – ainda que viesse da certeza de que o bem futuro podia iluminar e dar sentido

⁶⁷⁶ Baecque; Parsi, 1999: 124-125.

⁶⁷⁷ Coelho, 1983: 97.

ao mal presente (posição que só em Teresa é por vezes identificável, embora confusamente, pois que não valoriza realmente o aqui e agora⁶⁷⁸), a versão deste filme faz-nos olhar para momentos cheios de fim, momentos fixados e retirados ao normal decurso do tempo. A realidade apresentada em quadros vivos de personagens “mortas”, cenas compostas e encenadas que exprimem a vacuidade das coisas terrenas, exalta o juízo camiliano acerca da inútil e falsa vaidade humana, que se fecha a si mesma num universo sufocante de onde não há saída possível. Como diz Fabienne Pascaud, «Num *décor* que cheira voluntariamente a estúdio, com uma *mise en scène* depurada até à abstracção, onde os gestos, deslocados, contradizem frequentemente a voz do narrador, instaura-se um ritual mágico. A única verdade é a morte em marcha».⁶⁷⁹

Prisioneiras de um tempo sem tempo possível, as personagens deste *AP* tornam-se os fantasmas de si mesmas. Oliveira não pretende fazer uma representação “verosímil” da vida, criar um outro mundo possível, mas sim confrontar o espectador com a sua particular visão. Por isso, as suas personagens não são seres de carne e osso, (nem pretendem “fingir” sê-lo) mas antes corporizam a sublimação dos anseios, sentimentos e frustrações da humanidade. Retiradas ao tempo, tornam-se símbolos de uma experiência humana terrível, a da impossibilidade de realização do amor temporal, remetida para o futuro da intemporalidade.

Aqui reside o aspecto mais agudamente dramático da obra e, ao mesmo tempo, também o mais problemático para a definição e consistência desta narrativa cinematográfica: o “pedido” implícito que toda a narrativa faz (particularmente a fílmica) de “concretização” da realidade vê-se como que contrariado pela tendência abstractizante de que é embebido este universo. Ao lançar os factos da história para o campo do conceito e da sublimação, procurando levar o espectador à contemplação de estados “arrancados” ao fluxo temporal mais do que à intuição significativa dos acontecimentos que decorrem no tempo, o

⁶⁷⁸ Relembremos, por exemplo, a carta dela que Simão lê depois do julgamento, onde lhe diz, entre outras coisas: «Se tu pudesses viver agora, de que te serviria! Eu também estou condenada, e sem remédio. Segue-me, Simão! não tenhas saudades da vida, não tenhas [...]» (p.431).

⁶⁷⁹ *Telerama* n.º 1535 (13 de Junho) *apud Celuloide*, 280, Agosto 1979: 199.

realizador despe o filme da sua dimensão potencialmente mais carnal, que é a que aceitaria a temporalidade como lugar de uma transformação visível, cujo fascínio ultrapassa o da artificialidade da elaboração artística para revelar uma poderosa força em acto, plasmada no acto criativo⁶⁸⁰. O voluntário afastamento da (desejável, para Tarkovsky e Wenders, entre outros) “colagem” do tempo cinematográfico ao tempo real, em parte nascido certamente da recusa de um suposto “realismo” ingénuo, levou à opção pela prioridade dada ao conceito sobre o facto, à fixação contemplativa do momento sobre a experiência da transformação. É uma opção tão legítima como outra qualquer e talvez não tenha beliscado o filme enquanto objecto puramente estético e plástico, mas afectou certamente a sua capacidade comunicativa e a sua proposta existencial. Como diria Mendilow, a propósito de Bergson: «A tendência natural da nossa mentalidade é a de tentar derivar o movimento a partir de uma *stasis* original, enquanto que o movimento é original e os estados fixos são abstracções secundárias derivadas dele»⁶⁸¹. Não é por acaso que Oliveira cai numa óbvia contradição ao afirmar, por um lado, como vimos, que a função do cinema não é comunicativa, mas sim expressiva, enquanto que, por outro, defende o uso da *durée* como possibilidade de «comunicação profunda com o espectador».

Quanto a nós, o problema não está numa ilusão sobre o defendido valor dessa *durée*, mas sim num modo de a utilizar que nem sempre resulta num acréscimo de conteúdo expressivo, mas sim num atenuar do “acontecimento”. É que, perante a velocidade muito lenta de um filme coloca-se uma alternativa fulcral: ou o peso do tempo que passa contribui para a revelação e contemplação do evento, em toda a sua dimensão simultaneamente concreta e inefável (talvez se possa

⁶⁸⁰ Mas note-se que Oliveira soube deixar-se conduzir, em outros filmes, por esta intuição mais concreta, menos abstractizante, o que produziu talvez algumas das suas obras com maior força vital. É o caso de *O Pão* (1959), *Acto da Primavera* (1963), *A Caça* (1963), para citar só aquelas em que este princípio domina toda a obra. Também algumas das suas últimas obras, centradas precisamente numa reflexão sobre o tempo (isto é, sobre a vida e sobre a morte) – como, por exemplo, *Viagem ao Princípio do Mundo* (1997), *Inquietude* (1998), *Regresso a Casa* (2001) – revelam maior eficácia na captação do peso e valor da temporalidade enquanto “facto” perceptível no ecrã.

⁶⁸¹ Mendilow, 1952: 149.

mesmo dizer, espiritual, mística), ou o efeito produzido, em vez de confrontar o espectador com o mistério dessa transformação, aliena-o num processo abstractizante que o coloca mais diante de conceitos etéreos do que de eventos provocadores a uma tomada de posição afectiva e existencial. Dreyer – que Oliveira tanto preza – é um realizador onde a primeira hipótese é quase sempre conseguida, pois a lentidão dos seus filmes nunca abstrai o espectador da maravilha do milagre que acontece; Oliveira consegue, por vezes, igual prodígio, mas, quanto a nós, a preocupação de “tese” que por vezes o impulsiona («o filme é antes uma espécie de análise à estrutura do próprio romance», diz ele próprio⁶⁸²) faz com que certas obras (ou certos momentos das obras, como acontece neste *AP*) percam a força e a intensidade da concretude temporal que o cinema, enquanto fixação do «tempo em forma de facto», pode dar. Esvaziando o tempo da possibilidade do acontecimento esvazia-se a *durée* do mistério do facto, e acaba por ser esse vazio – mais do que a lentidão em si mesma – que dificulta a atenção do espectador, remetendo-o para um universo que não coincide com aquele que é a vocação mais íntima e poderosa do cinema: a de fazer ver o tempo enquanto lugar da transformação em acção. Embora Oliveira proclame teoricamente o contrário («Não falo de coisas abstractas, falo de coisas concretas. [...] Os abismos, as almas, os pensamentos não se filmam. Só se filma o que é fotografável e é por isso que eu não gosto de sair do concreto»⁶⁸³), na prática o seu propósito de «parar a acção para saltar o texto»⁶⁸⁴ resulta num processo de “intelectualização” da imagem cinematográfica, desligando o espectador desse «sentimento do tempo» de que falava Daney.

Este *AP* é feito da constatação de uma profunda ausência, a ausência das marcas da eternidade no tempo, visível no modo como a

⁶⁸² Cf. França, 1981: 97. Não deixa de ser curioso verificar que Camilo Castelo Branco se preocupa em defender o oposto: «Factos e não teses é o que eu trago para aqui. O pintor retrata uns olhos, e não explica as funções ópticas do aparelho visual.» (Branco, 1983: 575). Ainda que admitindo os laivos de ironia camiliana, na medida em que o escritor pretende, de facto, provar alguma coisa, a verdade é que é sobretudo através da experiência materializada nos eventos da ficção que ele o faz.

⁶⁸³ A.A.V.V., 1981: 42-43.

⁶⁸⁴ *Idem, Ibidem*: 41.

experiência é vivida pelas personagens, sem verdadeiros sinais de esperança, mas antes numa funesta e fatalista aceitação desesperada da sua condição. Mariana é sem dúvida o símbolo mais claro desse romantismo negro e macabro, amante da morte e não da eternidade; segue-se-lhe Simão, herói vencido pela certeza da inutilidade da luta; e finalmente Teresa, desejosa de acreditar no valor da sua espera, mas ultimamente rendida à sedução dessa morte de amor.

«Todos somos actores e espectadores», diz Oliveira, «estamos isolados mas, ao mesmo tempo, em sociedade»⁶⁸⁵, somos «resíduos do caos, que compreende tudo»⁶⁸⁶, em busca do ponto de fuga que, pelo menos para as personagens do *AP*, não encontra na terra qualquer suporte.

Mas as últimas imagens do filme testemunham a tragédia de uma morte que não parece libertar os seus cativos – daí o tremendo som, a música angustiante, a escuridão desse mar que engole e encerra. Só quando finalmente emergem as cartas dos amantes é que emerge também a aurora da libertação que o filme, afinal, directa ou indirectamente, proclama – é na história, no registo literário, na poesia amorosa que reside a esperança de uma continuidade, de uma salvação. Neste sentido, Oliveira foi “fiel” a Camilo: por confiar no poder redentor e eterno da narrativa enquanto instrumento capaz de ultrapassar as fronteiras da morte.

Antes de concluirmos este último capítulo, queremos estabelecer a relação entre estas constatações de ordem temporal e a sua coordenada-irmã, isto é, o **espaço**.

Apesar de, como já sublinhámos, o espaço preexistir ao tempo no que diz respeito à arte cinematográfica, abordámos primeiro a questão temporal neste filme, porque a partir dela podemos compreender melhor o papel decisivo que a dimensão espacial apresenta, não apenas em termos de contexto físico, mas também como valor simbólico e funcional no conjunto da obra. O **espaço** é, neste filme, o elemento que mais claramente exprime o sentimento equivalente ao crescendo de angústia e *suspense* que a profusão de indicações temporais constrói na novela, o que confirma a ideia de Bluestone sobre o facto de o romance transmitir a ilusão do espaço avançando de um ponto temporal para

⁶⁸⁵ Matos-Cruz, 1996: 37.

⁶⁸⁶ Baecque, Parsi, 1999: 48.

outro, enquanto que o filme transmite o tempo avançando de espaço em espaço. De facto, as características temporais atrás descritas não se intensificam à medida que a narrativa fílmica avança, como acontece no livro, mas a sensação de claustrofobia indiciada pela primeira imagem do filme agudiza-se à medida que o fim se aproxima. Se no início é dada aos protagonistas alguma capacidade de mobilização – Teresa vive no seu ambiente normal, em casa dos Pais, de onde sai pouco, mas nada indica que o faça menos vezes do que seria normal numa menina da sua idade e condição; Simão circula entre Viseu e Coimbra e passeia-se nos jardins com a irmã quando se apaixona; Mariana vive com o pai e movimentada-se ao ar livre, no campo, cumprindo as suas tarefas normais –, aos poucos vê-los-emos confinados a espaços cada vez mais exíguos e fechados, desde o cárcere académico ao convento, e destes para as outras prisões, para o quarto do convento de clausura, para o camarote abafado do navio e, finalmente, para o fundo do mar.

Esta sensação de cerco crescente não é dada unicamente através do lugar físico onde os protagonistas se encontram; por vezes é criado um espaço artificial que produz o mesmo sentimento – quando o pai de Teresa a visita no convento de Monchique, Oliveira faz-nos olhar para o rosto da Madre Superiora e depois para o de Teresa através de um apertado orifício, idêntico à íris dos filmes mudos; quando Simão, em casa do ferrador, escreve a Teresa, antes do assassinato de Baltasar, vemo-lo enquadrado pelos lados de uma porta entreaberta, que parecem apertá-lo e não o deixar mover-se. Neste caso é curioso observar que atrás de Simão podemos distinguir uma pequena janela de onde se vêem árvores, a liberdade exterior a que ele não acede. De repente surge Mariana e a perspectiva alarga-se, porque a câmara se afasta, até que ela fecha a janela, porque o dia chega ao fim, por isso acende uma vela e traz o jantar. É um pequeno momento cheio de significado, que transmite, por um lado, a quotidianidade do convívio entre Simão e Mariana e, por outro, testemunha a opção desta pela prisão do amor: Mariana fecha a janela para permanecer dentro, junto de Simão. De diversos modos se acentua a tendência que a partir de certa altura se torna evidente: a acção vai em direcção a uma interiorização cada vez maior, que dispensa grandes dados espaciais e depende apenas de breves sugestões de locais e circunstâncias, até ao ponto em que quase só importa assistir ao resultado da corrida inexorável do tempo para o seu final.

Este *AP* foi quase inteiramente realizado em estúdio⁶⁸⁷, facto que acaba também por contribuir para a impressão de ambiente fechado que domina todo o filme, ao mesmo tempo que acentua a sua dimensão teatral, onde os objectos e os lugares não valem apenas por si mesmos mas se organizam segundo um claro propósito significativo e simbólico. A grande beleza plástica da maior parte das cenas alia-se a um depuramento estético dos *décors* e à busca permanente da identificação dos lugares com os acontecimentos que neles se produzem. Como diz Fabienne Pascaud, «Aí tudo é simples, geométrico, até ao ponto de sufocar»⁶⁸⁸. Assim, por exemplo, o grande *leitmotiv* constituído pelas grades vai de par com a emoção estética que o rigor da imagem cria, dando origem ao sentimento romântico que sintetiza sofrimento e fruição positiva, horrível e belo, clausura e liberdade, morte e amor.

Embora admitindo o ponto de partida fotográfico e, portanto, espacial, assim como a natureza teatral do cinema, Oliveira demonstra com o seu filme que o ponto de chegada da obra fílmica ultrapassa o espaço definido pelo ecrã, apela precisamente para o espaço que o plano não abarca, mantendo com esse universo “invisível” uma relação essencial. Neste sentido, o espaço cinematográfico revela uma natureza eminentemente diversa da do espaço teatral, onde o *décor* é circunscrito à cena, fechado no microcosmos representado no palco⁶⁸⁹.

⁶⁸⁷ Houve algumas cenas, tanto interiores (na Cadeia da Relação do Porto, no Palácio de Queluz, por exemplo), como exteriores (na escadaria da Universidade de Coimbra ou no pátio da casa de Teresa em Viseu), que aproveitaram os cenários naturais, eventualmente compostos para o filme. Mas a maioria resultou de um aturado trabalho de elaboração de *décors* artificiais. É inevitável perguntar se a estética da versão de Pallu não terá, em parte, e talvez inconscientemente, influenciado esta escolha...

⁶⁸⁸ Cf. *Telerama*, nº 1535, 13 de Junho, *apud Celulóide*, 280, Agosto 1979: 199.

⁶⁸⁹ É significativo notar que Oliveira sublinha que a comparação que estabelece entre teatro e cinema não é no sentido de uma identificação entre a cena dramática e a cena cinematográfica, mas sim pelo facto de serem ambas formas de representação da vida, tendo o cinema a vantagem de poder estender, no espaço e no tempo, essa representação: «Quando falo de teatro, é no sentido da representação da vida e não no sentido da representação da cena. Tudo o que não é a vida é teatro, mesmo um quadro. O teatro é a síntese de todas as artes.

No filme, aquilo que não se vê continua a manter uma relação privilegiada com o que o ecrã mostra. Jean Leirens di-lo de modo muito claro: «O ecrã não é uma moldura [*cadre*], como num quadro, mas sim um esconderijo [*cache*], que não permite ver senão uma parte do acontecimento. Quando uma personagem sai do campo da câmara, admitimos que ela escapa ao campo visual, mas que continua a existir, idêntica a si própria, noutra ponto do *décor*, que está escondido. [...] Ao contrário do espaço da cena, o espaço do ecrã é centrífugo»⁶⁹⁰. Esta constatação é particularmente pertinente no caso do *AP* de Oliveira, uma vez que a presença quase obsessiva do texto literário e, sobretudo, a transcrição das cartas, intensificam essa consciência, por parte do espectador, da existência, fora do ecrã, do outro protagonista, causa e efeito da circunstância vivida por aquele que no momento é visível. O cerne do drama consiste precisamente na impossibilidade de fazer coincidir os lugares em que os dois existem – ainda que muito próximos, como o próprio som⁶⁹¹ (das gaiotas, por exemplo) pode testemunhar, nunca se encontram –, o que tem por consequência o desejo, primeiro implícito e depois explícito, da conquista desse Lugar-outro, único e simultâneo, que a morte confere.

O facto de Teresa e Simão viverem em lugares idênticos, definidos pela presença constante das grades (do convento, da prisão), mas nunca chegando a encontrar-se, torna evidente o valor simbólico desses locais como expressão de um estado, de uma experiência de frustração da liberdade. Lugares permanentemente recusados (Teresa nunca aceitou o convento e Simão não põe a hipótese de viver na prisão a espera de Teresa), esses espaços são também a negação de si mesmos, isto é, do lugar físico como dimensão inalienável do aconte-

O cinema recebeu esta herança e, pelas suas possibilidades, enriqueceu-a. O sentido que dou a *teatro* no cinema é o de representação da vida. Graças ao cinema, tudo pode ser representado». Baecque, Parsi, 1999: 70 (citamos esta versão traduzida, mas corrigida por nós, pois em vez da frase dita por Oliveira, o tradutor colocou, por lapso: «Quando falo de teatro, é no sentido de representação da cena», o que é exactamente o contrário do que diz Oliveira na versão original do texto, de 1996, em francês.

⁶⁹⁰ Leirens, 1954: 25-26.

⁶⁹¹ Gaudreault e Jost (1990: 97) sublinham, precisamente, o valor espacial do som na semiose fílmica.

cimento, portanto surgem como a expressão do não-lugar, sublimação do espaço físico, assim tornado espaço psicológico⁶⁹². A relação Simão-Mariana opera em termos diametralmente opostos, mas cujo efeito final é idêntico: à medida que se aproximam fisicamente, mais se afasta a possibilidade de uma verdadeira identificação de lugar como dimensão existencial de cada um, porque Simão vai progressivamente morrendo (a certa altura fala de si próprio como de uma sombra) e Mariana entregando-se a essa morte, até ao ponto do abraço suicida que dá ao cadáver de Simão. A aparente coincidência dos seus espaços torna mais gritante a impossibilidade do seu amor, exacerbando o sentimento de frustração. É nesta medida que podemos dizer que a união amor-morte não é tão visível em nenhum outro aspecto da obra como o é nesta relação fatídica.

Havíamos já dito que Oliveira sentira a falta de indicações acerca dos espaços onde a acção decorre, tendo optado por defini-los antes de dar início ao trabalho sobre o texto propriamente dito e sobre todos os outros aspectos da realização do filme. As **lacunas** que procurou preencher (tanto ao nível dos *décors* como do guarda-roupa) foram sempre norteadas por uma acentuada dimensão estética e plástica, pelo rigor histórico e por um desejo de identificação entre a dimensão exterior desses elementos e o seu significado profundo, socorrendo-se, para tal, como já vimos, de outros elementos indicadores de lugar e de atmosfera como os **sons**. Os chamados “quadros” iniciais (como por exemplo o do casamento entre Vénus e Vulcano) são claramente mais simbólicos do que as cenas posteriores, a partir do início do desenvolvimento da intriga principal. Mas mesmo nestas é visível a preocupação em adequar espaços e contextos a estados de espírito e conteúdos. Uma das raras cenas onde a amplitude do espaço é visível e muito significativa é a da conversa entre Teresa e Baltasar Coutinho, quando

⁶⁹² Exemplos desta negação funcional do espaço: quando o narrador diz que Simão foi liberto ao fim de seis meses, a imagem que permanece é a da cadeia, até que as grades se esfumam na cor branca da ausência – ou da morte; ao olharmos depois a imagem da sua cadeira vazia, ouvimos dizer que «o condenado partiu para o degredo». Simão já não está ali, mas é mais importante fazer ver esse espaço pleno de um valor psicológico e interior do que observar a exterioridade em que ele no momento se movimenta.

este lhe faz a sua declaração amorosa. Ao contrário do que fizera Lopes Ribeiro e à semelhança de Pallu⁶⁹³, Oliveira opta por uma cena ao ar livre, no jardim da casa de Teresa, mantendo durante bastante tempo o plano de conjunto que nos permite apreciar a beleza da cena mas não distinguir claramente as expressões das personagens. É um momento de uma certa descompressão dramática, que exprime a liberdade de Teresa em reafirmar o seu amor por Simão, ao mesmo tempo que transmite os gestos e modos do cortejamento amoroso de um determinado ambiente social e de uma particular época. Tem, pois, uma função “descritiva” na economia da obra, ao mesmo tempo que contribui para o estabelecimento do tom de lirismo amoroso⁶⁹⁴ que também se encontra na obra camiliana e que aos poucos irá cedendo o seu lugar ao tom mais pesado do fatalismo e da tragédia.

Deste modo de adaptação da novela ao ecrã e das diversas opções tomadas para “concretizar” a palavra a partir das muitas hipóteses possíveis, mais ou menos orientadas pelo texto, ressalta com clareza a

⁶⁹³ É interessante notar que este não é o único aspecto que aproxima a versão de Oliveira do filme mudo (muito mais do que do de Lopes Ribeiro): o peso e a interação da temporalidade literária com a fílmica fazem-se também sentir nas duas obras, bem como a descontinuidade entre os planos, que se justapõem como “quadros” soltos, separados por processos de “fade out” (que Oliveira usa abundantemente, ora com rapidez ora com lentidão, consoante o momento narrado), além de um certo sabor a teatro filmado que era natural na época do mudo e que Oliveira recupera, e até mesmo a adopção de certas opções estilísticas de Pallu, como por exemplo o uso da profundidade de campo na cena de encontro dos dois amantes à janela.

⁶⁹⁴ A cena em que nos é narrado o enamoramento de Simão e Teresa é também emblemática, uma vez que nos mostra Simão passeando bucolicamente no jardim, acompanhado da irmã Ritinha, ao mesmo tempo que o narrador explica esse grande acontecimento que subitamente transforma o rebelde protagonista em pacato e aplicado estudante. É de frisar não apenas o desafogo e beleza do espaço, como o facto de Oliveira ter seguido à risca o texto da novela, o qual é extremamente sintético na descrição do acontecido, como já vimos, preferindo demorar-se mais na explanação acerca das virtudes do amor jovem e no modo ingénuo e idealista como os apaixonados viveram esses momentos iniciais da sua relação. Assim, o realizador não nos mostra o momento do enamoramento, deixando às palavras da novela a tarefa de o dizer, e apostando antes na criação imagética do sentimento lírico que esse facto desperta.

dimensão **intertextual** que presidiu a todo o processo, não apenas na medida em que, como vimos, a palavra do texto literário foi literalmente “trazida” para o (con)texto fílmico, mas também na medida em que as versões cinematográficas anteriores entraram em relação directa ou indirecta com a versão de Oliveira.

Embora Manoel de Oliveira afirme que não teve em mente os filmes anteriores no momento de realizar o seu, apesar de os conhecer⁶⁹⁵, a verdade é que o visionamento desta sua obra não pode dispensar a comparação com as versões de Pallu e de Lopes Ribeiro. Se o confronto com este último confirma uma clara distinção – ou mesmo oposição – estética e narrativa (ainda que num ou noutro aspecto, como por exemplo o da utilização da “Marselhesa” como música de fundo para as cenas que mostram o Simão-estudante-revolucionário, no retrato de Teresa como perfeita heroína romântica e no assumido desejo de adaptação «integral», pareça emergir algum tipo de influência), a comparação com o primeiro revela um número apreciável de pontos de contacto, tal como João Bénard da Costa veio a reconhecer. O peso e a interacção da temporalidade literária com a fílmica, por um lado, bem como a descontinuidade entre os planos, que se justapõem como “quadros” soltos, separados por processos de «*fade out*» (que Oliveira usa abundantemente, ora com lentidão, ora com maior rapidez, consoante o momento da acção) constituem, a par da teatralidade e “artificialidade” dos cenários, alguns dos traços que mais intimamente parecem aproximar as duas versões fílmicas. Por outro lado, determinadas opções estilísticas de Pallu vêem-se como que re-elaboradas no filme de Oliveira, como é o caso do uso da profundidade de campo na cena do encontro dos dois amantes à janela (comum, aliás, aos três filmes), a cena ao ar livre do diálogo entre Teresa e Baltasar Coutinho e a posição

⁶⁹⁵ Oliveira diz mesmo que a recordação que deles tinha ao fazer o seu filme era «muito imprecisa» e que, por ser «muito influenciável», só depois de terminar a sua obra decidiu revê-los. Cf. Baecque; Parsi, 1999: 89-90. Nesse mesmo diálogo, o realizador sublinha os dois factores que entram sempre em acção na adaptação cinematográfica: a personalidade do realizador e a época. Cada versão resulta de um ponto de vista – tanto pessoal como histórico – sobre um determinado assunto, uma determinada cultura.

de destaque dada a Mariana na cena final, quando, na amurada do navio, se prepara para o salto fatal.

Mas o aspecto mais profundamente característico da versão oliveiriana prende-se, sem dúvida, com o modo peculiaríssimo do tratamento dado à temporalidade e à sua relação com a espacialidade fílmica, como temos vindo a demonstrar, e que agora pretendemos sintetizar nos seus pontos essenciais. Ao instaurar um tempo-*durée* – o que corresponde, no fundo, à aplicação do princípio da **extensão** referido por Sara Cortellazzo e Dario Tomasi, em vez da mais habitual **condensação** cinematográfica – o filme provoca no espectador uma estranheza que apela para a intenção que preside a essa estratégia expressiva, ou seja, a tentativa de “salvar” a inutilidade do tempo cronológico através da captação do(s) momento(s) como forma de exprimir a eternidade. Deste modo obtém Oliveira o tão apregoado efeito de estatismo que retira ao tempo a sua dimensão de fluxo e sequência, propondo, como alternativa, a suspensão temporal como possibilidade de olhar. Porém, este efeito de estatismo, a que Jean-Claude Bonnet chama frio⁶⁹⁶, por exprimir a ausência, o vazio e a morte, configura cinematograficamente o não-tempo, lugar do desespero e da frustração, já que não é dado ao tempo cronológico a possibilidade da espera e do acontecimento. Trata-se de um processo causador de um distanciamento que não se verifica na novela, onde a sucessão de indicações temporais pretende “colar” o leitor à experiência de uma temporalidade verosímil, “real”.

Do mesmo modo, também o espaço é tornado símbolo do não-lugar, ou do lugar-outro, prisão do eu dos protagonistas e não ocasião de expressão das suas almas e concretização dos seus desejos. Arte por definição espacio-temporal, o cinema encontra em Oliveira a expressão da ausência deste tempo e deste espaço, surgindo como sublimação estética da experiência humana do amor, assim passada ao plano da abstracção e do conceito, como vimos. Daí a não centralidade do desempenho naturalista dos actores, figuras tornadas encenação do humano, personagens desse teatro em que consiste a representação artística da vida.

⁶⁹⁶ Bonnet, «La Distance et le vertige. *Amour de Perdition*» in *Cinématographe*, 49, Jul. 1979: 52.

Depuradas da ambiguidade “humana” de alguns dos seus traços literários, as personagens deste *AP* são a corporização do conteúdo da tragédia da humanidade oliveiriana: não só a constatação da impossibilidade de plenitude do amor, como a frustração de toda a esperança terrena, cuja consequência lógica consiste no amor pela morte. É esta, para Manoel de Oliveira, a grande lucidez de Camilo: «Como quem diz: aprecio a vida, gosto de ouvir o vento nos pinheiros, mas amo muito mais a morte»⁶⁹⁷. Se a morte surge quase com o valor de personagem no desenlace da novela, quando os protagonistas passam do tempo ao não-tempo, no filme ela está presente praticamente desde o início, primeiro sorrindo ironicamente diante da falsidade dos valores sociais e familiares dos antecessores de Simão Botelho e depois gemendo e esperando, dentro do peso desse destino implacável que, à maneira das tragédias clássicas, se abate sobre os heróis no preciso momento em que um sinal de vida verdadeira parecia surgir. Da complexidade paradoxal da experiência camiliana expressa nos diversos níveis do *AP* sublinhou Oliveira esta vertente mais negra, diferentemente de Pallu, que apostou na liricização da narrativa, e ao contrário de Lopes Ribeiro, que preferiu exaltar o ideal e a grandeza de uma história de amor fiel e inquebrantável.

Assim se confirma, por um lado, a pertinência do juízo barthesiano acerca da adaptação – na medida em que é clara, no filme de Oliveira, uma transferência das **funções**, isto é, das acções e eventos, enquanto que se verifica uma mudança (por vezes profunda) na transposição dos **índices**, particularmente daqueles que se relacionam com a dimensão psicológica e com a identidade das personagens, bem como dos que definem a própria atmosfera em que a intriga se desenrola. Oliveira conseguiu, de qualquer modo, a proeza de **transferir** – em vez de **adaptar** propriamente, para usarmos os termos propostos por McFarlane – alguns dos **índices** da novela, nomeadamente aqueles que se prendem com a representação irónica e crítica do ambiente social do século XIX (tanto o da sociedade civil, enraizada em preconceitos de honra e pundonor, como o de alguns âmbitos religiosos, estiolados numa vivência da fé segundo regras abstractas e hipócritas), principal oponente à realização do amor de dois jovens que, quais

⁶⁹⁷ Matos-Cruz, 1996: 47. Estas são palavras de Camilo Castelo Branco, que Oliveira reproduz no filme *O Dia do Desespero* (1992).

Romeu e Julieta lusitanos, se vêm violentamente contrariados pelo ódio que nutrem as suas famílias uma pela outra. A tal capacidade não é alheia a identificação do realizador com o escritor num modo quase instintivo de ironizar, que encontrou no artifício de um cinema que se concebe como espectáculo e teatro da vida o contraponto do estilo mordaz e satirizante de Camilo.

Para Oliveira interpretar [um romance] não é «nem copiar, nem mudar, mas penetrar, compreender, tornar claro, encontrar o mais profundo do pensamento do escritor»⁶⁹⁸. Através da sugestão de uma atitude contemplativa procurou o realizador dar a ver, aprofundando, aquilo que ele próprio viu na obra de Camilo, uma crítica a uma sociedade atrofiante que frustra radicalmente a possibilidade de um grande amor. Fê-lo de modo declarado, assumindo o seu próprio olhar – de tal forma que, à maneira de Hitchcock, “assinou” o seu filme com uma breve aparição da sua pessoa, no início⁶⁹⁹, e com a introdução da sua voz, no fim –, ao mesmo tempo que manifestou a vontade profunda de encontro pessoal com o autor, sinal de um sincero desejo de “fidelidade”.

Em termos estético-filosóficos, Oliveira quis fazer do seu cinema o lugar de uma indagação existencial, chamando o espectador à tomada de posição sobre o conteúdo expresso na obra fílmica e sobre a própria natureza dessa representação. Querendo correr o risco de exigir do público a aceitação de condições habitualmente não prévias ao acto de visionar, caiu, por vezes, como já referimos, num “excesso” de experimentalismo e simbolismo que deram um peso demasiado intelectual a uma obra cujo ponto de partida – pelo que teve de tão sofridamente biográfico, em Camilo Castelo Branco – é seguramente mais “carnal”. Mais do que na tão falada “lentidão” ou “teatralidade” desta obra, reside aqui, na nossa opinião, o fundamento da resistência que o filme frequentemente provoca; uma resistência que se por vezes é fundada na mera inércia, no preconceito ou mesmo na ignorância do

⁶⁹⁸ Baecque; Parsi, 1999: 173.

⁶⁹⁹ Trata-se de uma das cenas iniciais, em que Oliveira surge como o pintor da família Botelho, dirigindo à câmara um olhar que é como um piscar de olhos ao público, a quem pretende, desde logo, “abrir o jogo” da representação e da autoria, tornando o espectador “cúmplice” dessa posição.

espectador, outras tantas vezes resulta de uma aversão (instintiva ou consciencializada) ao espectáculo da subversão da lógica e da vocação cinematográficas, essa arte eminentemente temporal e «encarnatória».

Assim, o “efeito tempo” de Camilo – a quem Eduardo Lourenço classifica de «captador miraculoso do *instante no que ele tem de vivo, único*, gesto, cena ou diálogo colhidos como fotografia alucinatória do que chamamos real»⁷⁰⁰ – torna-se, em Oliveira, num cinema de fixação do «imponderável», que «é a sua própria riqueza contida na sua própria forma de abstrair a realidade»⁷⁰¹. Tal declaração de Oliveira não pode deixar de manifestar uma certa contradição com a sua simultânea defesa da dimensão essencialmente concreta do cinema. A essa contradição se refere José Manuel Costa, como já citámos⁷⁰². Julgamos que ela traduz o facto de esta obra de charneira no percurso cinematográfico do realizador (e até na história do cinema português) ter sido mais capaz de enunciar e postular um novo caminho estético na representação cinematográfica do que de encontrar o ponto de equilíbrio que fizesse do seu potencial expressivo uma unidade plenamente realizada na interacção dos seus vários elementos e níveis, como virá a acontecer em filmes posteriores, onde tais princípios ganham maior consistência e harmonia, redundando em obras mais maduras e fortes, cheias do vigor que este filme prenuncia.

Assim – e, de certo modo, contra o próprio desejo do realizador – o filtro da adaptação cinematográfica revela-se, aqui, principalmente, na deslocação de um âmbito essencialmente concreto e pessoal para um universo que, sem deixar de ser reflexo do olhar de um indivíduo, lança o conteúdo narrativo para o terreno de uma abstracção mais “técnica” e talvez, até, mais “ideológica”.

Este filme tem, porém, o valor de “despertar” o espectador para o grande acontecimento em que consiste, ou pode consistir, a experiência da **visão**, do olhar cinematográfico como lugar da revelação do invisível através do sensível. Deste modo não só tornou discutível a afirmação de que o tempo e o espaço cinematográficos são “mostra-

⁷⁰⁰ Lourenço, «O Tempo de Camilo ou a Ficção no País das Lágrimas» *in* Santos, 1995: 11.

⁷⁰¹ São palavras de Oliveira na entrevista citada a Baecque e Parsi (1999: 81).

⁷⁰² Cf. A.A.V.V., 1981: 45.

dos” – na medida em que o realizador os quis também “sugerir” ao espectador através da fixação do(s) momento(s) – como enfatizou uma dimensão indiscutível do seu estilo: a participação activa do público como factor decisivo na construção da obra fílmica. Mais do que exprimir apenas a beleza ou verdade do acontecimento diegético, Oliveira preocupou-se em provocar também o acontecimento novo e pessoal que resulta da interação entre o olhar do público e a janela que para ele se abre à sua interpretação no ecrã.

É o trabalho do espectador diante do filme que faz com que o tempo deste não pare. É a duração do seu olhar que “exige” ao tempo o seu significado, o esclarecimento do seu desígnio, o desaguar desse fluxo na foz para onde se encaminha. Que o ponto de chegada desse movimento seja a verificação, não apenas da inexorável fuga do tempo (constatação essa que, como diz Leirens, a própria lentidão pode evocar), mas sobretudo da inutilidade das suas etapas – daquilo a que, como diz Slawinska, se pode chamar a «negação trágica do tempo»⁷⁰³ – , não pode deixar de suscitar alguma perplexidade, sobretudo porque a fixação do momento não é desejada como paragem descritiva mas sim mística, revelação do mistério do tempo através da contemplação dos corpos e da acção conjunta e dinâmica da palavra e da música.

Qual foi, então, o valor e a “fidelidade” desta versão tão particular e, em certos aspectos – apesar dos seus limites – tão genial? A do encontro com uma experiência humana agudamente dramática (a desse grande amor tornado impossível), profundamente coincidente com uma radical tese pessoal, a qual se procurou, assim, “captar” e “fixar” na plástica fílmica, objecto de percepção e fruição estéticas.

⁷⁰³ Slawinska, 1985: 210.

CONCLUSÕES

A fim de sistematizarmos sinteticamente as principais conclusões deste nosso trabalho, começaremos por formular aquelas perguntas fundamentais às quais procurámos, directa ou indirectamente, responder, e que se podem organizar em três grandes âmbitos, definidores dos conteúdos essenciais da tese que aqui defendemos:

1 – Âmbito **narratológico** – De que modo concebemos a narrativa em geral e as narrativas literária e cinematográfica em particular? Pode falar-se de narratividade no cinema como dimensão profunda e decisiva da sua estrutura? Qual o aspecto (ou aspectos) determinante(s) para a identificação dos quatro textos abordados como narrativas? Qual a utilidade do estabelecimento de uma perspectiva comparativa de fundamento narratológico?

2 – Fenómeno da **transcodificação** – a) O que entendemos por transcodificação intersemiótica? É ou não possível e teoricamente fecundo falar de “correspondência” e de “fidelidade” a propósito da adaptação da novela ao ecrã? b) Qual a mudança essencial – e qual a permanência decisiva – que resulta desse fenómeno? Quais os elementos (diegéticos e/ou discursivos) que melhor manifestam a relação intersemiótica na sua dicotomia identidade-alteridade? Como se pode caracterizar essa relação?

3 – Questão da **temporalidade** – De que modo é o tempo factor determinante no estabelecimento do sentido dos diversos textos? Quais as especificidades do tempo literário e do tempo fílmico? Que implicações têm essas respectivas características na estruturação das obras e na concretização da «fábula»?

Finalmente, procuraremos terminar com um juízo crítico que permita abranger o trabalho apresentado segundo aquele que consideramos ser o ponto mais expressivo e sintético da tese apresentada: a validade da análise e da comparação estabelecidas na caracterização de um tipo de relação interartes que contribui para o aprofundamento de um conceito de **narrativa** com implicações estruturais, estéticas e epistemológicas decisivas para a compreensão de fenómenos tão importantes como a literatura e o cinema.

.....

1. Estabelecida uma noção de **narrativa** que não permite reduzi-la a um género literário ou cinematográfico específicos nem a um fenómeno de natureza estritamente linguística, mas antes a define como **estrutura organizadora da experiência humana da temporalidade** e, portanto, também lugar epistemológico, modo de pensar e de conhecer o mundo enquanto realidade em transformação permanente, pudemos verificar a sua incidência naqueles textos cujos códigos se inter-relacionam de modo a representar e comunicar uma sucessão causal de eventos, organizados segundo uma finalidade particular. Tal é o caso da obra literária analisada – onde o fenómeno da temporalidade é não apenas consequência do seu funcionamento interno mas também objecto do seu próprio significado –, bem como dos três filmes nela baseados, todos eles representação de um «mundo possível», de um universo em movimento, determinado pela “lei” do acontecimento sofrido ou realizado pelos homens em acção.

Enquanto expressão de uma realidade “viva”, qualquer uma das obras estudadas revelou-se, de facto, como **olhar** sobre o mundo – nomeadamente, neste(s) caso(s) específico(s), como modo de ver a dimensão afectiva e amorosa da existência e de interpretar a influência nefasta de uma sociedade anquilosada em princípios falsamente moralistas (mais do que autenticamente morais), coarctores da liberdade pessoal, em indivíduos sujeitos, mais ou menos directamente, a esse “poder” social.

Nesta forma de dar corpo a determinadas ideias e concepções – e sublinhamos a palavra “forma”, pois que tanto a literatura como o cinema, enquanto fenómenos artísticos, produzem, precisamente, “formas” particulares de específicos significados –, quer a novela quer

os três filmes revelaram, na diversidade das suas matérias de expressão, uma vocação comum: o desejo de dar **visibilidade** a determinadas experiências dentro de um contexto espaço-temporal, visibilidade essa que foi “sugerida” no primeiro caso e “mostrada” nos outros três. Se Camilo se preocupou sempre com os diálogos, com a descrição da permanente dinâmica de causa-efeito na vida das personagens, com um uso verbal que favorecesse a contemplação do acontecimento e com a construção de cenas sintéticas – complementadas pela expressão mais intimista das cartas –, Pallu, Lopes Ribeiro e Oliveira preocuparam-se em representar tais cenas, tais diálogos, tais acontecimentos, sentimentos e reacções segundo a lógica icónica própria do cinema, em que a **intuição imaginária** suscitada pela leitura do texto verbal ganhou a condição e os contornos de uma **percepção sensível**.

A novela *Amor de Perdição* não é, nem podia ser, a síntese verbal de um pensamento articulado em torno de uma ideia a defender, construída segundo uma argumentação lógica e especulativa, possível de contrapor e rebater, ou de complementar e suportar. É um mundo concreto em acção, só captável pela experiência da leitura, e impossível de encontrar fora dela; é uma unidade de forma-conteúdo que comunica o seu ser segundo as convenções próprias da ficcionalidade literária, manifestadas numa estrutura narrativa que dá corpo a uma particular experiência humana.

Também os filmes revelaram a sua dimensão narrativa pelo simples facto de ser a sua matéria expressiva composta pelo encadeamento de imagens em movimento, forma por excelência da captação do fluxo temporal. A consciência desta sua propriedade variou segundo as épocas em que foram produzidos os três filmes estudados e, por consequência, a eficácia na realização desta capacidade decisiva esteve dependente de questões de estilo e de técnica intimamente relacionadas não só com o perfil de cada um dos realizadores mas também com o momento histórico da evolução do cinema. Mas em qualquer uma das quatro obras se verificou o desejo de construção de imagens como processo evocador de sensações, revelador de experiências concretas e como poderosa sugestão do olhar.

Assim, se o apelo camiliano se pode sintetizar, nesta perspectiva, como a interpelação a um olhar que pede a identificação com (ou a partilha de) uma experiência funesta, no caso de Pallu, o olhar serve sobretudo o sentir, enquanto que Lopes Ribeiro sugere um olhar parti-

cipativo, que ajuíza e exalta, e Manoel de Oliveira constrói um filme onde o olhar propõe sobretudo a contemplação (quase mística) e a auto-reflexão. Em qualquer dos casos é da proposta de *encontro* com uma particular cosmovisão que se trata, portanto as faculdades humanas da atenção e da contemplação são evocadas com maior intensidade do que a capacidade do puro raciocínio.

Deste modo, pudemos comprovar, por um lado, a utilidade real de determinados instrumentos teóricos no estabelecimento de um confronto textual que permitiu partir de uma base comum para distinguir as diferenças determinantes entre a narrativa literária e a narrativa fílmica. É o caso do conceito de radical de apresentação, o qual, identificando uma aproximação entre o texto fílmico e o texto teatral (enquanto actualização do texto dramático), particularmente devido à sua componente “espectacular” e ao seu carácter dialógico, permitiu abordar essa relação segundo uma perspectiva iluminadora das características dos respectivos objectos. Na nossa opinião, a comparação que estabelecemos admitiu a afinidade de certos aspectos do texto fílmico com o texto dramático, como tantos teóricos têm defendido, mas, sobretudo, comprovou a tese que nos propusemos defender e demonstrar – a de que consiste na estreita intimidade que o texto fílmico manifesta (ou pode manifestar) com o **modo narrativo** não só um elemento basilar da sua estruturação como também *o ponto* mais pertinente e fecundo no confronto com a literatura. Tal intimidade deve-se, antes de mais, à forma como o cinema, identicamente à narrativa literária, se relaciona com o «estado geral do mundo», com a «totalidade da sua época», através da sua específica natureza profundamente icónica, e, em segundo lugar – que, aliás, também decorre do primeiro aspecto, mas que considerámos, afinal de contas, mais decisivo –, devido à forte **relação** que estabelece **com o fluxo temporal**, captado de forma particularíssima no processo de fixação da imagem em movimento. Este facto, como vimos, tem levado diversos estudiosos, como por exemplo Käte Hamburger, a afirmar que apesar de a fotografia (base técnica do cinema) pertencer ao domínio das artes plásticas, o cinema deverá antes ser incluído no domínio das artes épica e dramática, resultando o filme da fusão desses dois géneros, segundo um modo próprio e exclusivo de representação e modelização do real. Além disso, a imagem fotográfica, pela sua natureza polissémica e devido a razões de ordem funcional, mantém com os códigos linguísti-

cos uma interacção fundamental, a qual é possível testemunhar com grande evidência no conjunto das obras estudadas, onde o peso da palavra é estruturante, sendo, igualmente detectável, ainda que sob uma grande diversidade de modalidades, na esmagadora maioria da produção cinematográfica mundial.

Por outro lado, julgamos que a perspectiva de análise que assumimos (de teor comparativo), bem como o método (narratológico) que utilizámos, permitiram o aprofundamento de um importante vector de investigação com vista à prossecução dos estudos interartes (nomeadamente entre a arte literária e a arte cinematográfica). A afirmação de um conceito de narrativa segundo as suas implicações totais revelou a fragilidade das posições que a definem como mera “estratégia” discursiva, a ser liminarmente recusada por um cinema que se deseje “emancipado” e autónomo em relação a eventuais comparações redutoras, ou, na melhor das hipóteses, a ser tolerada como factor “inevitável” – mas não determinante – na constituição do objecto-filme. Pelo contrário, o reconhecimento da **narratividade** como «condição de inteligibilidade» do carácter temporal da experiência humana (ou, como diz também Ricoeur, como pré-compreensão da realidade), lançou a investigação numa análise da novela e dos filmes que os viu como lugares da representação de uma experiência prévia (e, ao mesmo tempo, nova, porque recriada esteticamente), constituída por uma sucessividade, por uma lógica interna, por uma ordem e por um objectivo, que tanto a estrutura novelística como a fílmica manifestam. Deste modo se desmontou também o preconceito – difuso sobretudo no campo da teoria cinematográfica – que identifica narratividade com linearidade e denotação, surgindo, pelo contrário, com evidência, a dimensão complexa, rica, ambígua e polissémica do fenómeno narrativo enquanto «necessidade transcultural»⁷⁰⁴ e epistemológica.

Tal facto é claramente identificável no estudo das obras abordadas, todas elas reveladoras da particular significação do aspecto da temporalidade, não só na sua estrutura diegético-discursiva – que manifesta essa «lógica temporal dupla» que caracteriza todo o texto narrativo, como sublinha Chatman –, mas também no modo como

⁷⁰⁴ Os termos e conceitos de Ricoeur que acabámos de referir encontram-se sobretudo no Tomo I de *Temps et Récit*, como detalhadamente indicámos no capítulo I deste trabalho.

tratam um conteúdo dramático em que o tempo tem lugar central. De facto, ao mesmo tempo que evidenciam uma pluralidade de olhares (ou leituras) que os distinguem e identificam, os diversos filmes colaboram para o enriquecimento de uma determinada fábula, que, sem perder a sua unidade e identidade, ganha deste modo contornos mais amplos. Assim se verifica que, na medida em que a literatura e o cinema desejem sobretudo uma “essência” – e não sejam meramente tributárias de uma lógica “comercial” –, as histórias contadas e/ou representadas plasmarão aspectos da existência, no seu devir histórico e no seu significado dinâmico. É neste sentido que se torna claro que mais do que com a “literatura narrativa” ou com o “cinema narrativo” nos preocupámos, neste trabalho, com a **narratividade** da novela e dos filmes, o que, segundo cremos, contribui não só para o aprofundamento dos estudos narratológicos, como penetra numa dimensão rica e complexa da literatura comparada, possibilitando, ao mesmo tempo, o avanço na compreensão da natureza dos fenómenos literário e cinematográfico.

Este é, precisamente, quanto a nós, um dos atractivos de qualquer texto narrativo: o de consistir o seu conteúdo – como referimos antes numa citação de Luckács a propósito do romance – numa «pesquisa da essência», em que «o tempo se encontra ligado à forma». Se a intuição de Tarkovsky é verdadeira, como pensamos, o cinema cabe também nesta definição, pois não pode deixar de prestar atenção, acima de tudo, à sua poderosa capacidade de fixação do «tempo em forma de facto», mais do que ao mero impacto visual do registo de imagens que se movem ou aos benefícios comerciais que a sua qualidade de persuasão favorece. Ora a narratividade é, precisamente, o processo que manifesta a ordem imperante na relação causal que os factos evidenciam uns com os outros, dentro da sua contingência espacio-temporal. Valorizar o “pedido” do concreto que a expressão da sequência factual materializa, tanto através da sugestão imagética levada a cabo pela palavra, quanto através da revelação do mundo físico apresentado dentro dessa relação espaço-tempo que o cinema possibilita, implica aceitar as “regras” de um universo sensível e dinâmico, que dificilmente se submete a uma transfiguração em objecto conceptual e abstracto, mas antes se revela como permanente e surpreendente “acontecimento”, revelador de significados não sensíveis, espirituais, eventualmente “transcendentes”.

2. a) – A questão fundamental coloca-se, quando se considera o caso da passagem de uma obra literária para o ecrã, a dois níveis essenciais (que se desdobram, numa multiplicidade de aspectos): por um lado, qual a natureza do mecanismo que dá origem a esse fenómeno de adaptação? Por outro lado, como se traduz ele, na prática, ou seja, até que ponto é que a obra fílmica mantém – ou não – uma relação efectiva com a obra literária, e de que tipo é essa relação? Que é o mesmo que dizer: pode falar-se de **correspondência** ou de **permanência** de alguma dimensão essencial depois de consumada a obra fílmica? Ou ainda: é a transcodificação intersemiótica um processo de **passagem** ou sobretudo de radical **transformação**?

Como procurámos demonstrar com o trabalho realizado, tanto ao nível dos pressupostos teóricos, como na verificação prática que o trabalho comparativo entre o livro e os filmes permitiu, a adaptação cinematográfica é um processo que contém uma espécie de promessa implícita: a de responder, com maior explicitude e de modo pessoal, ao desejo de concretude que a recepção da obra narrativa provoca, enquanto manifestação e simultaneamente proposta de partilha de uma experiência.

O mecanismo que está na origem do fenómeno de transposição é, por isso mesmo, de ordem afectiva e existencial: se um leitor-realizador não se identifica (no sentido de encontro pessoal) com a proposta de mundo possível representado no livro, só argumentos utilitários de ordem comercial ou ideológica poderão levá-lo à tarefa da adaptação ao ecrã. É, portanto, necessário, desde logo, definir o âmbito em que nos movemos: o do universo da arte (ou seja, da literatura que se deseja arte, do cinema que se deseja arte) e não o do mero entretenimento ou lucro, que podem, aliás, condicionar tão fortemente a produção literária ou cinematográfica. Por **arte** entendemos aqui aquele tipo de expressão estética que procura plasmar, ou “conquistar”, de algum modo, através de uma particular forma, determinada(s) dimensão(ões) da existência, em busca de uma essência escondida, que assim se revela na unidade forma-conteúdo do objecto artístico criado. A “imposição” de um modelo exterior que se aplica à realidade representada (seja ele puramente ideológico, económico, político, comercial) consistirá, portanto, na própria negação da arte, cuja vocação não é nem pode ser utilitária, mas antes profundamente gratuita – à arte basta “ser” e não “ser para”, ou seja, tem um significado mas não um

objectivo –, ainda que não possa deixar de traduzir, como todas as manifestações humanas, o contexto epocal, estrutural, cultural do momento histórico em que nasce e é produzida. Por isso, Mukarovský chega mesmo a dizer que, sendo a arte um facto semiológico (isto é, constituída por signos, que são factos sensoriais referentes a determinadas realidades – a fenómenos como a filosofia, a política, a religião, etc.), é apta, mais do que qualquer outro fenómeno social, a caracterizar e representar uma dada época.

Tanto a novela estudada como os três filmes que a tomaram como ponto de partida revelaram esta “autenticidade” existencial, este desejo de desvelamento de um mundo através do poder referencial e da forma do texto criado, segundo diferentes estilos pessoais e epocais. E, sobretudo, foi visível nos três realizadores uma posição de profunda humildade em relação a essa “revelação prévia”, com a qual se encontraram e à qual procuraram dar novo corpo, de acordo com a leitura pessoal que fizeram.

De facto, independentemente do juízo de valor e da relação afectiva que o espectador possa ter com cada uma das obras fílmicas, uma conclusão se afigura inevitável: os três realizadores estão unidos no desejo explícito de seguir, *pari passu*, a novela de Camilo, e de procurar levar à prática da melhor maneira essa intenção, a que chamaram «fiel», desde logo manifesta na manutenção do **título** da obra. Em nenhum dos casos se observou uma vontade de negar, cancelar ou de outro modo alterar substancialmente o conteúdo da obra literária, nem mesmo a sua estrutura narrativa, considerada segundo as categorias que acabámos de ver (acção, narrador, focalização, personagens, tempo e espaço). Para usar os termos propostos por McFarlane, todos foram no sentido de uma **transferência**, mais do que na direcção de uma transformação radical, de uma «*adaptation proper*». Esta constatação aponta, por isso, para uma comprovada **identificação** estética e até existencial (entre o cineasta e a obra que escolhe adaptar, que é o mesmo que dizer, no limite, entre o realizador e o escritor) como razão originária do acto de transposição, o que implica a admissão de uma realidade – a referência do texto literário, o mundo por ele construído e desvelado – que se desejou “traduzível” de um meio expressivo para outro, ou, para dizer com maior rigor, que se reconheceu reveladora de uma força de tal modo persuasiva que fez nascer o desejo da transfiguração, da sua concretização naquele processo técnico, estético e

comunicativo que faz do **mesmo** um **outro**, distinto e autónomo, no qual, porém, a origem não deixa de estar presente. Uma origem (o texto literário) que, do ponto de vista diegético-discursivo, manifesta, neste caso, características tendentes a favorecer a sua transposição, tanto devido ao carácter elíptico do seu enunciado, que se concentra nas cenas de maior significado sintético, como pelo apelo constante à intuição imaginária do leitor na construção quer da atmosfera psicológica e subjectiva, quer das coordenadas objectivas e concretas dos acontecimentos desse «mundo possível», e ainda pelo modo de tratamento da temporalidade segundo normas “clássicas” de sequencialidade narrativa e de intensificação da experiência humana e dramática da inexorabilidade temporal.

A adaptação revela, pois, de modo ineludível, o valor comunicativo da obra literária, que se apresenta ao leitor “propondo-lhe” um modelo de leitura dialógica que o chama a um confronto permanente entre o seu universo pessoal e o mundo construído pelo texto, num trabalho, como diz Umberto Eco, de inevitável oscilação entre a iniciativa do intérprete e a fidelidade à obra, trabalho esse que, por tão provocador, o leitor-realizador estende ao âmbito de uma nova construção artística. Negar, pois, a validade de conceitos como “fidelidade” e “correspondência” é negar a possibilidade da comunicação, do estabelecimento de uma relação dinâmica entre a obra e o seu receptor e, sobretudo, negar a possibilidade de uma apreensão adequada do estrato de significação da obra, como diria Ingarden. Se há comunicação, há “passagem”, há transmissão de um conteúdo significativo e estético (como o prefixo *trans* justamente evidencia), ou seja, há apropriação de significados por parte do leitor, como diz Ricoeur, portanto aquilo que era exterior, “outro”, é assimilado de modo pessoal por quem lê, tornado experiência, “próprio” e, portanto, passível de recriação estética.

Fundamental é compreender que não é tanto uma ideia, um conceito ou uma teoria que a obra narrativa “conquista” e transmite, mas sim um «núcleo significativo», captado e expresso de modo sensorial e estético. Neste sentido, Manoel de Oliveira revela uma compreensão profunda do fenómeno. «As histórias são um núcleo de vida», responde o realizador a um conjunto de críticos cinematográficos que o entrevistam; e, noutra ocasião, que já citámos: «O livro é uma realidade. Como pegar nessa realidade?». Ou seja, Oliveira tem consciência

de que é um todo vivo e orgânico que ele deseja transpor para o ecrã, e não uma síntese conceptual que se possa tomar como ponto de partida para a construção de uma nova obra. Seria pertinente verificar como as adaptações que nascem de paráfrases de romances (como Bluestone referia) perdem, de facto, esse vínculo umbilical com a obra de origem e reclamam para si mesmas o estatuto de uma “independência” absoluta, na qual, de facto, será inútil procurar uma correspondência dinâmica com o texto literário enquanto unidade significativa, pois que tal correspondência não é nem ponto de partida nem desejável ponto de chegada.

Não se pode, portanto, passar por cima da noção de uma “responsabilidade” pessoal quando se encara a realização (ou seja, o trabalho do realizador) de uma obra adaptada de outra. Como a teoria literária moderna aceita e insiste, uma obra só se completa plenamente através do trabalho do seu receptor, o qual depende, por um lado, da sua própria vivência e do seu conteúdo de consciência, e, por outro, do encontro que faz com o mundo desvelado pelas referências do texto, as quais pré-determinam, até certo ponto, a sua leitura, embora sem deixar de se abrir ao jogo da sua interpretação pessoal, provocada pela conotação da linguagem literária e pela plurissignificação de um universo pautado pelas regras da ficcionalidade. Desta dinâmica nasce a dificuldade da definição precisa dos conceitos de “fidelidade” e de “correspondência” – exactamente porque se trata de uma dinâmica, isto é, de um processo vivo e sempre criativo (e não de um ponto de chegada adquirido de uma vez por todas) –, pelo que a transposição semiótica – tal como a tradução *stricto sensu* –, escapa a uma definição sintética e conclusiva. É mais correcto, portanto, procurar definir aquilo que ela não é do que resumir aquilo em que eventual e definitivamente consiste.

É neste sentido que não consideramos a questão da fidelidade na adaptação como um falso problema, não tanto porque seja óbvia e simples a sua definição, mas antes porque a sua negação recusa um duplo aspecto que consideramos fundamental: o facto de a arte revelar essências da realidade através da cosmovisão por ela representada, e o facto de tal revelação poder ser «apropriada» pelo seu receptor no momento da leitura, processo segundo o qual a obra de arte *revive*, como diz Ingarden, na multiplicidade das suas concretizações. Não queremos, porém, afirmar directa ou indirectamente que a transcodifi-

cação intersemiótica se resume a um fenómeno de interpretação ou a um mero acto crítico. Como procurámos deixar bem claro, a adaptação parte de um acto de leitura mas ultrapassa-o, na medida em que constitui um novo objecto artístico, uno e autónomo. O que importa sublinhar é a particularidade deste novo objecto, cujos elementos vivem em função da unidade da obra, mas ao mesmo tempo remetem para o texto anterior, estabelecendo com ele um diálogo que julgamos poder apelidar de intertextual.

b) Com base nestes pressupostos torna-se, portanto, necessário destacar agora de que modo tal dinâmica se verificou nas obras estudadas: como se manifestou tal intertextualidade? Quais os principais aspectos pré-determinados pela obra literária e quais aqueles que os filmes “mantiveram” ou “alteraram”, segundo a leitura efectuada pelos seus realizadores e de acordo com a especificidade e heterogeneidade do policódigo cinematográfico?

Enquanto interacção semiótica de um texto com outro (ou mais) texto(s), a intertextualidade foi factor identificável e actuante no conjunto das obras estudadas, tanto na direcção da novela para os filmes, como na relação entre estes. Antes de mais, verificou-se através da preocupação de qualquer um dos cineastas em transpor literalmente alguns dos trechos verbais que constituem o material linguístico da novela. No caso de Georges Pallu, tal desejo coincidiu quase exclusivamente com a transposição fiel dos textos de algumas cartas, enquanto que António Lopes Ribeiro estendeu também esse princípio a muitos dos diálogos. Manoel de Oliveira, por seu turno, aplicou a quase toda a obra o princípio da manutenção rigorosa da linguagem camiliana, como vimos, ao ponto de a sua obra se constituir como uma espécie de longa citação da novela, produzida através do veículo da imagem fílmica.

Deste modo, todas as adaptações revelaram o desejo claro de reconstituir o encontro feito com a obra literária através de uma assimilação e reprodução dos seus códigos textuais, em vez de uma radical transformação que tomasse como ponto de partida uma abstracção, concretizada depois a bel-prazer do realizador, de modo tal que os códigos cinematográficos não ostentassem qualquer ponto de contacto visível com o texto de origem.

Mas o diálogo intertextual funcionou também na relação das obras fílmicas umas com as outras. Tomando *texto* no sentido lato, que

aqui nos interessa, – ou seja, como entidade semiótica e translinguística, que manifesta um conjunto organizado de elementos regulados por um determinado sistema signico –, podemos comprovar a presença de determinados elementos do policódigo cinematográfico de um determinado filme na realidade semiótica do filme (ou filmes) seguinte(s). Foi o caso do uso da profundidade de campo na cena do enamoramento à janela (que Pallu utilizou e que nem Lopes Ribeiro nem Oliveira dispensaram), ou o da música da Marselhesa como indicador sintético da luta política de Simão em Coimbra (que vimos também em dois dos filmes – seguramente por influência consciente ou inconsciente de um realizador noutro), para dar apenas dois exemplos que ilustram um fenómeno de dimensões mais vastas. Tão vastas, que não podem sequer resumir-se a um nível que podemos considerar explícito (como é este que acabamos de referir), mas antes se devem considerar na sua dimensão implícita ou subliminar, que pode mesmo inverter a direcção natural desta dinâmica e denunciar um diálogo com implicações “retroactivas” – testemunhadas, por exemplo, no texto de João Bénard da Costa que citámos, onde o crítico admite que depois do filme de Oliveira viu a obra de Pallu com outros olhos, reconhecendo uma relação que não imaginava poder existir. A este processo não é indiferente, obviamente, a evolução histórica, que traz à luz do dia elementos constituintes da obra, que se encontravam, por assim dizer, “ocultos” pela atmosfera cultural da época em que foram produzidos, e que uma nova conjuntura estética e cultural contribui para revelar. Mas o ponto que nos importa agora sublinhar é o de uma inegável dinâmica intertextual estabelecida pelo fenómeno da adaptação cinematográfica, o que contribui para o reafirmar da existência de uma relação permanente, que importa definir e valorizar.

Sintetizemos agora os pontos fundamentais dessa dicotomia de permanência-mudança, inescapável na análise da passagem de qualquer obra literária para o ecrã, segundo uma tripla distinção de níveis de análise: a estrutura de profundidade constituída pela **fábula**; a estrutura **diegética** enquanto manifestação de superfície, que permite caracterizar personagens, ambientes, acontecimentos, diálogos; e, finalmente, o nível **discursivo** propriamente dito, que traduz as relações entre a fábula e a intriga e analisa categorias como o narrador, a focalização, etc., segundo os códigos enunciativos próprios de cada meio.

Começamos pelo último nível citado, que é aquele onde as diversas naturezas dos sistemas semióticos literário e cinematográfico se verificam com maior evidência. O ponto sintético para onde converge toda a problemática da adaptação tem, obviamente, que ver com a natureza do radical de apresentação cinematográfico (que é audiovisual) e, portanto, com características da enunciação fílmica, estreitamente ligada a uma noção de percepção, ou seja, de fixação e reprodução dos aspectos exteriores, das propriedades opticamente visíveis das realidades representadas, com a correspondente delimitação precisa das coordenadas espacio-temporais. De facto, nos casos abordados, observou-se que a transposição semiótica implicou sempre que os aspectos determinados pelo sistema semiótico literário (sintetizados, na teoria ingardeniana, nos diversos estratos que compõem a obra literária), fossem transformados segundo uma “lei” geral que, permitindo embora a manutenção das principais unidades significativas do texto, demonstrou a necessária transcodificação do universo *verbal* da novela no universo *perceptual* dos filmes. Como principal consequência deste fenómeno, constatou-se que não apenas os aspectos determinados pelo texto literário se viram “obrigados” a passar de uma relativa indefinição e fluidez imagéticas (características, precisamente, da linguagem verbal) para uma definição precisa e específica, como se verificou também o indispensável preenchimento de alguns aspectos indeterminados, essencialmente ligados ao estrato dos aspectos disponíveis (isto é, à definição dos traços exteriores das personagens e do mundo físico em geral) e ao estrato das objectividades apresentadas (ou seja, ao preenchimento das lacunas temporais, espaciais, etc.).

Porém, tais operações e modificações discursivas, realizadas de acordo com a heterogeneidade e a gramática do policódigo cinematográfico – composto pelos elementos visual, verbal, auditivo e musical, cujas propriedades e inter-relações procurámos, sinteticamente, analisar e descrever em relação ao *corpus* do nosso trabalho – permitiram concluir acerca da intimidade entre palavra e imagem e evitar considerações simplísticas sobre este tipo de fenómeno de transcodificação. A «hiper-especificação» da imagem cinematográfica não coincide, na verdade, com uma “independência” ou “autonomia” em relação à função linguística; pelo contrário, a sua polissemia não dispensa a palavra como fixadora de sentidos. Por outro lado, as imagens são inerentes à palavra, o que aponta na direcção inversa e complementar

desta dinâmica. Tanto uma como a outra dirigem-se, na obra narrativa, para a expressão e sugestão de uma experiência concreta, o que permite falar de iconicidade em ambos os casos, particularmente se esta for entendida, como considerámos, enquanto «aumento estético da realidade». Tal consideração permitiu, ainda, evitar outro erro comum no estabelecimento deste confronto, que faz tomar a analogia cinematográfica como perfeita reprodução do real, por confronto com a palavra, vista como “mero” símbolo. A indispensável interpretação que a imagem cinematográfica exige, particularmente quando funciona através de códigos declaradamente simbólicos, exprime a sua função de mediação, identicamente à da palavra literária.

No domínio da **focalização** (particularmente complexo no cinema, devido ao seu natural multiperspectivismo, decorrente da aptidão da imagem para a simultaneidade representativa) e do papel da(s) voz(es) do(s) **narrador(es)** – ambos aspectos decisivos para a compreensão do modo como uma mesma fábula é concretizada, em termos diegético-discursivos, traduzindo a posição estética e existencial do autor – foi possível observar como todos os realizadores procuraram fazer corresponder a focalização predominantemente externa do texto literário a focalizações cinematográficas em que a presença do *grand image maker* não fosse sentida como excessivamente manipuladora da realidade apresentada, através de um uso dos códigos cinematográficos (movimentos de câmara, planos e ângulos, campo/fora-de-campo, montagem, etc.) que favorecessem tal perspectiva. Nenhum dos realizadores dispensou o uso da voz *over* como complemento da narração (no caso do filme mudo, tal função foi cumprida pelos intertítulos), mas foi no filme de Oliveira que tal procedimento assumiu uma maior importância, revestindo-se de implicações complexas, que levaram a um desdobramento das vozes dos narradores, com vista ao estabelecimento de um processo de definição de autoria muito particular, como vimos. Os momentos de focalização interna e/ou omnisciente foram sempre reduzidos a um mínimo considerado indispensável, tendo sido a transcrição do texto das **cartas** o principal veículo de transmissão do universo interior das personagens. Só no filme de Oliveira foram consistentemente mantidas as intrusões do narrador com função de comentário (apesar de terem sofrido uma certa selecção e sintetização), mas em todas as obras se verificou a importância determinante da **música** como elemento caracterizador de ambientes, inten-

sificador de atmosferas e sentimentos e como contributo para a definição do retrato das personagens e das principais linhas de significação das obras.

Foi ao nível **diegético** que observámos com maior clareza o desejo profundo de fidelidade proclamado pelos três realizadores e, ao mesmo tempo, o facto de tal propósito não ter podido passar por cima de uma tomada de posição pessoal, de uma interpretação particular que não deixou de manifestar-se na concretização das obras fílmicas.

Assim, constatou-se, por um lado, uma grande preocupação em reproduzir as principais **funções sintagmáticas** do texto literário, como vimos, através da manutenção da linha de **acção principal** da novela, apresentando acontecimentos, diálogos e ambientes de acordo com a sua representação no texto verbal, quer a nível de ordem cronológica, quer em termos de causalidade e sequência. Obviamente que pôde verificar-se, com maior ou menor incidência, consoante cada um dos filmes, a aplicação das normais operações exigidas por este acto de transposição semiótica: adição, subtracção, condensação, expansão, variação e deslocação de determinados elementos, episódios, ou de outro tipo de material diegético e discursivo. Tanto em Pallu como em Lopes Ribeiro se verificou que grande parte da sintetização foi realizada através da subtracção das linhas de acção secundária (como as informações sobre os antecedentes familiares de Simão, a cena no primeiro convento e o episódio dos amores de Manuel Botelho, por exemplo) e da condensação de determinados elementos nos seus traços fundamentais – para não falar da eliminação sistemática do discurso metalinguístico da novela (comentários, interpelações e explicações do narrador). Mas também observámos algumas deslocações de episódios e de personagens em relação ao seu aparecimento na novela e até mesmo uma ou outra adição de elementos novos (como a xácara cantada na estalagem, no caso do filme de António Lopes Ribeiro). No entanto, nenhuma destas modificações foi radical, pelo que se pode garantir, com segurança, que o valor diegético da novela foi preservado com bastante rigor pelos três realizadores, apesar das inevitáveis (e, sem dúvida, significativas) alterações realizadas.

Porém, ao atentarmos no retrato das personagens vem ao de cima, com maior clareza, a interferência de um processo modelizador e interpretativo. O tratamento das **personagens** demonstrou ser, de facto

– juntamente com aquele que é dado à questão temporal –, dos aspectos cujo valor semântico se revela mais significativo, tanto das opções tomadas pelos realizadores como das implicações decorrentes do fenómeno da adaptação cinematográfica, particularmente no modo como os **índices** (no sentido que Barthes dá ao termo) são transformados, ao ponto de podermos identificar como o traço fundante de cada obra se liga com particular incidência a diferentes personagens consoante as diversas “versões” realizadas. No caso do protagonista podemos mesmo dizer que a posição existencial por ele assumida corporiza e condensa, em grande medida, a unidade significativa da obra. De facto, verificámos que **Simão** se revela a personagem mais complexa da novela, que é aquela obra em que o autor implícito manifesta uma relação de maior intimidade com o universo diegético, nele espelhando – ainda que através do processo modelizador da semiótica literária – toda a ambiguidade e luta da sua própria existência; no filme de 1921, onde a dimensão poética e sentimental é a que as imagens procuram acima de tudo, o que importa é a representação da **relação amorosa** das duas personagens principais, mais ainda do que o drama pessoal de cada uma, o que as remete para uma caracterização intensamente planificada; para Lopes Ribeiro a vertente a sublinhar foi a da proposta de um **ideal**, o qual encontra a sua corporização mais evidente na figura de **Teresa**, heroína romântica de perfeição moral – ainda que tal possa não ter sido explicitamente admitido pelo realizador, como vimos, que desejou atribuir a Mariana, e até a Simão, idênticas virtude e grandeza –; e, finalmente, Oliveira revela-se particularmente seduzido pela figura de **Mariana**, personagem cujo valor sintético exprime, ao deslocar-se da função de adjuvante para a de implícito opoente, a sua tese sobre essa espécie de “realismo” absurdo e funesto em que consiste a entrega plena a um amor totalmente descrente da positividade da vida.

Sem querer afirmar que tal seja característica inerente ao fenómeno da adaptação cinematográfica em geral, não podemos deixar de sublinhar o facto de as personagens destes filmes terem sofrido um processo de **tipificação** que, se por um lado empobreceu a dimensão de ambiguidade e luta que faz deles os seres “humanos” que habitam esse “mundo possível” constituído pelo livro, por outro lado contribuiu para a clarificação dos vectores mais significativos das obras fílmicas. É como se a lei da **condensação** se fizesse sentir como uma

espécie de necessária depuração e concentração da variedade dos elementos literários no aspecto mais determinante para a definição e função da personagem. André Delvaux dizia, como vimos, a propósito da adaptação de um romance de Yourcenar, que a passagem de uma linguagem a outra provoca uma espécie de «explosão» («*éclatement*») imprevisível. Concordamos com a sua explicação acerca da natureza desse fenómeno “explosivo”, tão surpreendente quanto iluminador, em relação à adaptação cinematográfica, a qual, se por um lado faz irromper à luz determinados elementos – nomeadamente aqueles que a «hiper-especificação» da imagem fílmica obriga a revelar –, por outro impede a visão dos que, tornando-se acessórios, permanecem na sombra que rodeia esse brilho “encandeante”.

De qualquer modo, importa notar que as soluções encontradas pelos realizadores, tanto no que diz respeito aos aspectos determinados pela obra literária, como aos indeterminados (os chamados «vazios»), foram norteadas essencialmente por duas linhas principais de natureza interpretativa: por um lado, um **estilo** pessoal e de **época** (que produziu, por exemplo, no filme de 1921, um Simão «atarracado» e muito moreno, de grandes olhos pintados de negro); por outro lado, uma particular **leitura** do universo construído pela obra (que deu azo à figura da heroína romântica perfeita na Teresa de qualquer um dos filmes, mas que gerou um Simão garboso e lutador na versão de Lopes Ribeiro, contrastando profundamente com o Simão de plácido desespero, a tocar as raias do conformismo fatalista, do filme de Oliveira).

Resta-nos entrar no terceiro nível a que nos referimos, o dessa estrutura de profundidade consubstanciada no conceito de **fábula**, a fim de verificarmos até que ponto podemos ou não falar da **permanência** de um conteúdo essencial através da **mudança** verificada em alguns dos elementos digético-discursivos das obras analisadas. Tendo já referido sinteticamente o modo como tal conteúdo é corporizado nas diversas opções tomadas, com particular evidência no retrato das personagens, e estando convencidos de que o ponto mais profundamente expressivo do olhar de cada autor se manifesta no modo como o tempo, factor estruturante de qualquer obra narrativa, é tratado e representado, destacamos, primeiramente, a análise que fizemos da questão da **temporalidade**, de modo a atingirmos, seguidamente, as conclusões finais deste nosso trabalho, que remetem precisamente para a definição da fábula (enquanto conjunto de códigos e operações inde-

pendentes do “meio” utilizado) e para as implicações fundamentais deste processo de transcodificação intersemiótica.

3. A leitura e análise da novela demonstrou o modo como o génio literário de Camilo procurou “vencer” a tendência anisocrónica da linguagem verbal, por um lado, de modo a aproximá-la do sentimento idêntico ao de uma iconicidade temporal – através do recurso à sistemática construção de cenas, onde o diálogo tem lugar de destaque – e, por outro lado, instituir um sentimento do tempo enquanto processo sucessivo de transformações, marcha imparável de acontecimentos em direcção a um fim – através do uso de procedimentos como a elipse, a síntese, a expressão da angústia existencial interiormente vivida pelos protagonistas e a insistência numa datação recorrente, que trouxeram o factor-tempo para a categoria de quase-personagem. Tanto na sua vertente objectiva e histórica como na sua dimensão subjectiva e psicológica, configuradas quer na velocidade quer na desaceleração da narrativa, o tempo revelou-se, portanto, como elemento dominante e configurante da forma e do conteúdo da novela. Deste modo, a “obediência” à cronologia não foi casual – prendeu-se com esse desejo do escritor de transmitir com fidelidade e verosimilhança o fluxo inexorável do tempo segundo a modalidade literária que se lhe afigurou mais “transparente”, mais “colada” à experiência humana da temporalidade. Na luta das personagens contra o tempo – e nas diferentes posições que tomam, como vimos –, espelha-se o drama da liberdade que se vê solicitada pelos acontecimentos da existência, tanto os que se apresentam favoravelmente como os que parecem negar toda e qualquer possibilidade de realização pessoal. A interferência da experiência particular de Camilo é óbvia, sendo a narrativa marcada por uma questionação implícita, cuja resposta final acaba por ser dada através da projecção da temporalidade terrena no campo da eternidade a que a morte permite aceder.

No caso dos filmes, onde a isocronia é propriedade mais natural, uma vez que a “mostragem” do tempo que corre identifica-o mais imediatamente com a experiência “real” da temporalidade (ainda que tal só aconteça com determinados segmentos de tempo, nomeadamente na duração do plano, e nunca com esse tempo “indirecto”, como dizia Deleuze, decorrente da montagem fílmica), o propósito camiliano

viu-se tratado de diferentes modos, consoante o estilo, a técnica e a interpretação pessoal de cada realizador.

Devido ao momento inicial da história do nosso cinema, onde a consciência da manipulação do tempo ainda era incipiente e os recursos para a construção das personagens e dos ambientes diminutos – e, certamente, devido também a um olhar pessoal sobre a novela –, **Georges Pallu** mostrou-se mais sensível ao impacto sentimental do romance vivido pelos protagonistas do que à luta existencial nele implicado. No seu filme o tempo enquanto fluxo irreprimível e dramático não é factor visível. As indicações de tempo e lugar são reduzidas ao mínimo, o que retira aos acontecimentos o seu peso “real”, remetendo-os para a esfera do onírico e da mera configuração plástica e estética dos momentos principais, cujo valor é essencialmente poético. Em termos de estrutura narrativa, observamos o fenómeno característico da cinematografia da época: uma alternância (nem sempre harmónica) entre uma temporalidade de natureza literária (expressa nos intertítulos e nas cartas) e uma temporalidade cinematográfica, verificada nos segmentos tendencialmente isocrónicos dos excertos das cenas representadas. O tempo narrativo é, pois, descontínuo e ambíguo, embora mantenha, no que se refere à acção principal, a ordem e velocidade da novela, se bem que através de uma redução e simplificação dos seus elementos, acompanhada de uma estilização dos seus **índices** essenciais.

Lopes Ribeiro pretendeu claramente transpor para imagens de natureza cinematográfica os acontecimentos, sentimentos e significados que leu no texto escrito. Para isso reduziu a função linguística à dimensão do imprescindível (o que incluiu, no entanto, a transcrição de algumas cartas, facto que atesta o valor que não deixou de reconhecer ao testemunho pessoal e lírico dessa correspondência) e preocupou-se com a possível equivalência dramática e visual das palavras da novela que compõem os diversos momentos da intriga amorosa, particularmente daqueles que se exprimem na unidade sintética das **cen**as principais. Daí resultou uma temporalidade essencialmente cinematográfica, ou seja, sintética e dependente da dinâmica da imagem em movimento (mais de uma imagem-movimento do que de uma imagem-tempo, na acepção deleuziana, o que decorre da técnica e da estética da época) e da relação entre os segmentos constituídos pelos planos segundo a gramática narrativa da montagem. O tempo que, em

termos estruturais, se configura na obra, manifesta uma sucessividade linear e fluida, respeitadora da ordem cronológica e da velocidade que a novela exige, mas sem a dimensão de opressão temporal que nela se materializa, devido à **subtração** dos **índices** que traduzem essa atmosfera. O drama existe, mas é um drama que dispensa a consciência desesperada da irreprimível marcha da temporalidade rumo a um fim. Na obra de Lopes Ribeiro o tratamento do tempo está embebido de uma confiança positiva na força do ideal romântico, portanto a morte não surge como a frustração do desejo mas antes como a sua sublimação – aspecto que remete para o significado último da obra camiliana. Numa temporalidade que reflete implicitamente uma ordem, os **acontecimentos** que constituem a acção principal – captados na quase totalidade das suas **funções** e acompanhados de uma transformação dos **índices** de valor irónico ou simbólico em funções paradigmáticas de valores como a fidelidade, a coragem, a confiança inabalável, a esperança – tornam-se os elementos mais reveladores da narrativa, razão pela qual o realizador fez consistir nas cenas e num respeito pelo correr natural do tempo objectivo todo o significado e unidade que atribuiu à obra.

O filme de **Oliveira**, por seu turno, vive da tensão entre a temporalidade literária instaurada pela duração da leitura ou audição da(s) palavra(s) e a temporalidade cinematográfica constituída pela sequência dos planos e sua respectiva velocidade. Ao contrário do filme mudo, onde esta coexistência “pacífica” se verifica de modo alternado, na obra dos anos 70 identifica-se a tentativa ambiciosa de fundir esses dois níveis temporais, na procura de uma concomitância que dê ao literário a configuração física e dinâmica do fílmico. Trata-se de um jogo que tem como consequência o apagamento da dimensão icónica do tempo que o cinema habitualmente apresenta, instaurando-se, em seu lugar, uma temporalidade “invulgar” – que parece desejar ora a coincidência com a duração da palavra lida, ora uma “impossível” suspensão temporal – cuja estranheza obriga a uma reflexão sobre o seu significado na obra. Esta aparente “descolagem” entre o tempo real e o tempo apresentado no ecrã favorece a tomada de consciência sobre o conteúdo de uma narrativa descrente da positividade do tempo, e cuja dimensão mais profunda se configura, portanto, como inevitável tragédia, através da utilização e extremização dos **índices** literários que veiculam a crítica social e religiosa, o peso de um destino

implacável e o desespero como posição existencial. Substituindo-se a verosimilhança do acontecimento diegético literário pela força do acontecimento da **visão** enquanto modo de contemplação do «teatro do mundo», o filme perde em qualidade de “concretude” aquilo que ganha em valor experimental e reflexivo. Embora Oliveira não tenha podido escapar à necessária «abreviação perspectivista», esta é, das três obras fílmicas, aquela que transpõe com maior rigor as **funções** narrativas, inclusivamente no que se refere às acções secundárias. Paradoxalmente, porém, elas são integradas num contexto «integracional» ou «indicial» que, embora aparentemente seja o mais coincidente com o da novela (de facto, tanto Pallu como Lopes Ribeiro subtraíram grande parte dos índices que desenham a atmosfera da história e que exprimem a posição de ironia e de denúncia social por parte do escritor), acaba por lhes retirar ou diminuir o valor de eventos, no sentido de «transição de um estado a outro estado» (como define Mieke Bal). A cadeia de acontecimentos constituintes da fábula ou *story* deste AP está como que condensada, desde o início da intriga cinematográfica, numa **atmosfera** que, mais ou menos claramente, indicia que nenhuma acção virá a ser verdadeiramente relevante, o que é, no fundo, a negação do próprio valor do acontecimento narrativo (senão lembremos a definição de evento narrativo dada por Chatman: «uma acção levada a cabo por ou com relevância para uma personagem»⁷⁰⁵). Tal facto desloca-se, porém, do âmbito camiliano do “Destino” para o do factor “Condição Humana”, sentida por Oliveira como terrivelmente dramática, para não dizer trágica.

É ainda pertinente constatar que a «transversalidade» do cinema entre a épica e o drama, de que nos fala Paulo Filipe Monteiro, foi diferentemente aproveitada pelos três realizadores, ao tomarem nas mãos uma obra narrativa onde nem o elemento dramático nem o elemento lírico estão ausentes.

De facto, a novela que estudámos evidencia uma grande multiplicidade de componentes **estruturais** (visíveis tanto na complexidade da sua dimensão hibridamente auto-biográfica, como no estabelecimento simultâneo de relações com o policódigo do romance de família e do romance epistolar, no cruzamento da linha de acção principal com as acções secundárias e no papel variável de um narrador que tanto se

⁷⁰⁵ Chatman, 1981: 125.

apresenta como entidade testemunhal e objectiva como interfere na avaliação dos conteúdos diegéticos, sobre eles tecendo considerações que apelam à participação do público) e, sendo embora considerada, na sua modalidade novelística, um exemplo da narrativização literária, manifesta um evidente diálogo tanto com o modo dramático como, pontualmente, com o modo lírico.

Perante esta riqueza formal e de conteúdo, os três realizadores operaram uma necessária **selecção** formal, sempre dentro do desejo de respeitar e (per)seguir a intuição estética e existencial da obra literária que os precedeu e segundo o seu próprio olhar e estilo pessoais. Assim, a partir de uma **novela** que intercala trechos de grande valor **lírico** (presentes na correspondência trocada entre os protagonistas) com inúmeras **cenas** dialogadas, ligadas por excertos essencialmente **narrativos**, que transportam rapidamente a acção para os seus momentos culminantes, **Pallu** optou pela valorização da dimensão **lírica**, transmitindo o tom de dominante tristeza das cartas para a totalidade da obra, e **Lopes Ribeiro** concentrou-se na depuração e condensação da **acção**, reduzida aos seus momentos de maior peso **dramático** e significativo. **Oliveira**, por seu turno, preferiu tentar a transposição da totalidade material da obra, tanto nos seus aspectos mais teatralizáveis como na sua dimensão lírica, obtendo, paradoxalmente, um tipo de narrativização cinematográfica onde o ritmo se afasta progressivamente da impressão de velocidade galopante da novela, construindo um filme que não se preocupa com a sintetização habitualmente exigida pelo texto dramático ou teatral mas antes se concentra na dimensão significativa e corporizável da palavra, despida da contingência espacio-temporal e lançada no domínio de uma abstracção crescentemente **anti-narrativa**.

Um olhar que se pretenda retrospectivo e avaliador do percurso do nosso cinema, tanto quanto seja possível de detectar nas obras analisadas, terá de identificar a passagem de um cinema (mudo) que não sabe ainda definir com clareza as regras-base da narrativa (por estar mais fascinado com a possibilidade de manipulação do que pela captação do real) para um cinema que, nos anos 40, evidencia essa aprendizagem e procura tirar partido dela (segundo uma sensibilidade que virá a ser plenamente teorizada pelo realismo de Bazin), embora sem ansiar altos vãos criativos; e, posteriormente, para o cinema de Oliveira que, se resiste a uma catalogação “normal” e exhibe a sua parti-

cular e independente forma de ser, não deixa de manifestar o percurso histórico que até certo ponto também o origina (e a que não é indiferente o modelo anti-narrativo dos anos 60), ao recusar certo academismo e repescar voluntariamente uma estética anterior em que o valor plástico, teatral e contemplativo do cinema e o peso da palavra filmada existiam mais como forma inevitável de comunicação cinematográfica do que como opção estética, agora claramente assumida. A continuidade de uma perspectiva analítica diacrónica identificará, na nossa época, tanto os traços de um cinema que se assume como construção narrativa de fundamento realista e naturalista (ainda que frequentemente “vendido” às regras do consumismo de massa, que fazem do seu suposto “realismo” um meio, mais do que um objectivo estético e existencial), como uma linha cinematográfica que afirma a sua independência dessa lógica comercial e chega, nalguns casos (como com o cinema de João Botelho) a proclamar a necessidade de exprimir o maior peso da contemplação sobre a acção enquanto traço caracterizador da cultura portuguesa.

Deste modo se constata como a obra de arte é sempre, de algum modo, sinal dos tempos e da posição cultural e ideológica do seu autor. De facto, se para Camilo a crítica social constituía tarefa fundamental numa sociedade que se guiava por valores românticos, mas que apesar de tudo penalizava o seu respectivo comportamento, Pallu confiava sobretudo na capacidade emotiva de um cinema que se descobria sedutor e Lopes Ribeiro reflectia a confiança e o compromisso com uma época mais estável embora menos capaz de assimilar mudanças radicais, enquanto que Manoel de Oliveira reagia contra um tempo fascinado pela descoberta tecnológica e pela instrumentalização da experiência artística, nomeadamente no cinema, alertando para a perda da dimensão humana e transcendente da arte.

Assim se torna também possível uma outra conclusão, de fundamento diacrónico e implicações teóricas: o produto de um processo de adaptação cinematográfica não apenas revela um aspecto de “filiação” inegável – e não necessariamente coarctora da sua originalidade – como permite verificar que essa mesma filiação continua a manifestar-se à medida que maior número de versões vai sendo realizado. O que é o mesmo que dizer não apenas que Oliveira não faria o filme que fez sem que antes tivesse existido o trabalho de Pallu e até o de Lopes Ribeiro, mas também que na obra de 1978 se inscrevem, explícita ou

implicitamente, as marcas das diferentes leituras cinematográficas das obras de Camilo. Como sublinha Ingarden, a multiplicidade de concretizações de uma mesma obra está ordenada temporalmente, o que tem diversas implicações do ponto de vista semântico-pragmático e pode levar a que as «concretizações mais tardias tenham, por assim dizer, em conta as alterações que se deram nas concretizações anteriores»⁷⁰⁶.

Neste sentido reconfirma-se não apenas a **dinâmica intertextual** que parte da novela em direcção aos filmes e continua na relação destes uns com os outros, assim como a hipótese acerca do valor do conceito de **fidelidade** enquanto (re)criação pessoal. Não se trata, portanto, de procurar o “ponto de equilíbrio” entre uma radicalização da fidelidade (que acredite numa possível transferência “literal” de todos os conteúdos e elementos da obra literária para o cinema) e a defesa de uma suposta fidelidade “mínima” ou mesmo “desnecessária”, mas sim de compreender a possibilidade de considerar a adaptação como fenómeno de verdadeiro encontro pessoal e a obra adaptada como testemunho visível desse acontecimento.

É considerada nestes termos que a adaptação cinematográfica surge como um processo de **interpretação** que evidencia a possibilidade da **apropriação de sentidos** enquanto fenómeno complexo que, em vez de proclamar, diante da diversidade de olhares, o relativismo absoluto (e, paradoxalmente, dogmático) que faz consistir exclusivamente no momento da leitura (ou da sua posterior transposição semiótica) o valor semântico da obra, antes testemunha a riqueza, a multiplicidade de níveis e estratos, a plurissignificação inesgotável e misteriosa da obra de arte que, diante de cada sujeito receptor, se desdobra e desvela, sem perder a sua identidade, segundo um modelo dialógico sempre criativo e gerador.

Assim, podemos re-afirmar o sucesso de cada um destes filmes – dentro das suas respectivas contingências e debilidades – em viverem dessa «tensão amorosa» de que falava Mario Martone, que se orienta para a novela lida, num trabalho – obviamente sempre inacabado, sempre incompleto – que se manifesta simultaneamente resultante e desejoso de um encontro humanamente provocador e profundamente

⁷⁰⁶ Ingarden, 1979: 380.

convincente. Gombrich⁷⁰⁷, que sublinha a frequente (e, portanto, merecedora de atenção) prática humana do estabelecimento de correspondências entre elementos de diferentes sistemas, afirma claramente que a adaptação é possível, embora nunca perfeita, o que aponta para o valor do conceito de **tradução** como modelo de útil aproximação ao fenómeno. Não devemos, aliás, esquecer que, como refere George Steiner evocando Kierkegaard⁷⁰⁸, não se pode sequer *repetir* duas vezes a *mesma* frase, pois a segunda já não é igual à primeira: pertence a um tempo diferente. Ou seja, «não pode haver tradução total, nem sequer no interior de uma mesma língua» e «uma tradução é sempre parcial e fragmentária», o que não implica negar-lhe uma utilidade e um valor, que são, precisamente pela sua natureza, sempre aproximativos, dinâmicos e criativos.

Não é certamente por acaso que o público contemporâneo destes três filmes não se revelou indignado com uma possível “traição” à essência dessa obra considerada património nacional (para não dizer universal) que é a novela de Camilo Castelo Branco – ao contrário do que tantas vezes tem acontecido com outras adaptações cinematográficas. Mesmo a oposição à versão de Oliveira não resultou tanto de um sentimento de inadequação ao conteúdo do livro quanto de uma resistência ao discurso cinematográfico proposto (que, como vimos, foi, além do mais, gravemente prejudicado pelas condições em que se estreou). Se é verdade que nem todas as leituras de uma obra podem ser consideradas “válidas”, como tantos autores, desde Ingarden a Ricoeur, de Barthes a Eco, entre muitos outros, se têm esforçado por demonstrar, através da procura da definição dos «limites da interpretação», é também inegável que, dentro do seu carácter de «abreviação perspectivista», nenhuma destas três obras fílmicas pode ser definida como tendo resultado numa «destruição» da novela camiliana. Contrariamente ao que defendem certos teóricos, como George Bluestone, não consideramos que o papel de “tradutor” assumido pelo adaptador cinematográfico de um romance tenha, necessariamente, de colidir com a sua independência e autonomia enquanto “autor” da nova obra. Enquanto que no cinema dito “comercial” a questão da possível “fide-

⁷⁰⁷ Cf. Gombrich *apud* Naremore, 2000: 33.

⁷⁰⁸ Steiner, 2000: 185.

lidade” é frequentemente escamoteada (embora só seja detectada pelo público quando a obra de origem é bem conhecida e não se trata de um mero romance “de cordel”) – o que leva a adaptações que se enquadram nas definições de «empréstimo», «analogia», «metamorfose» –, no caso do cinema que procura, acima das regras da indústria e do lucro (dizemos “acima” e não necessariamente “contra”) o valor encontrado na unidade da forma-conteúdo da obra literária, constata-se que o realizador é provocado a uma posição de seriedade e de respeito na busca de uma tradução «adequada», «correspondente», isto é, conforme à sua própria leitura e ao desejo de (re)encontro com a realidade evocada na obra. É, obviamente, neste segundo caso que, de uma maneira ou de outra, se encontram os filmes aqui estudados.

Em qualquer destes filmes se verificou, de facto, o fenómeno da **sobreposição do(s) olhar(es)** dos autores implícitos dos filmes em relação ao olhar do autor implícito literário. Extrapolar do contexto da análise teórica para dizer que tanto Georges Pallu como António Lopes Ribeiro e Manoel de Oliveira se tornam, de certo modo, “camilianos”, não será, portanto, abusivo, desde que não implique nem uma confusão entre os seus inigualáveis estilos pessoais, nem a perda de vista da autoria última de cada uma das obras. Pode, antes, significar o reconhecimento de que foi operada, através do processo de transcodificação semiótica, uma verdadeira e desejada «fusão de horizontes», resultado da oportunidade que a arte dá – e o cinema de modo “literal” – de **ver a realidade através dos olhos de outro(s)**.

Para dizer de outro modo, é nas várias realizações dessa estrutura de profundidade constituída pela **fábula** do *Amor de Perdição* (ou seja, «[Simão] amou [Teresa], perdeu-se e morreu amando») que se verifica a **permanência** de um conteúdo essencial, em interacção com a inevitável **mudança** de alguns dos seus elementos das estruturas de superfície. Isto porque «a fábula constitui um referente bem articulado e autónomo – uma invariante representável mediante muitas variáveis (daí as possíveis transposições de um tipo de realização para outro)»⁷⁰⁹. As variáveis que analisámos, tanto ao nível enunciativo e estrutural, como ao nível narrativo e semântico-pragmático (que se sintetizam e condensam numa **liricização** do drama em Pallu, numa **idealização** em

⁷⁰⁹ Segre, 1999: 307.

Lopes Ribeiro e numa **radicalização** em Oliveira), não feriram, portanto, essa unidade profunda, esse «conteúdo narrativo», que permite identificar como uma única a fábula concretizada nas quatro obras estudadas, ainda que matizada de acordo com a cosmovisão e a recriação pessoal e estilística de cada realizador.

O nosso olhar para as obras estudadas está, também ele, embebido de uma cultura e de uma posição pessoal que inevitavelmente o “condiciona” no seu trabalho de compreensão e avaliação. Cremos, porém, que todo o olhar que se pretenda “científico” deverá, em vez de desejar a impossível e ingénuo obtenção de uma suposta ausência de “preconceitos”, ter a coragem de confrontar esses conceitos prévios com o(s) objecto(s) estudado(s), em busca daquilo que eles possam “dizer” de si próprios. Julgamos que as obras analisadas revelaram, de diferentes maneiras e com distintos graus de intensidade e de consciência, o valor que uma **história**, enquanto lugar concreto da manifestação de significados e forma privilegiada de conhecimento, sempre tem. É característica da nossa época a atracção pela força e fascínio do caos, o que tem remetido, desde a primeira metade do século XX (no caso da literatura) e, mais intensamente na segunda metade (particularmente no caso do cinema), o valor da narrativa – sempre dependente e transparente de algum tipo de ordem – para o terreno teórico de uma certa suspeição, abertamente contestada na prática e na teoria, ou para o âmbito, muito convincente e pragmático, do mero lucro. Também a abordagem a estes três filmes não tem estado isenta de um juízo que instintivamente subestima a capacidade narrativa que uma obra como a de Lopes Ribeiro inegavelmente tem, independentemente, ou apesar, dos seus limites. Uma outra vertente desta desvalorização narrativa está implicada na maior aceitação actual do estatismo visível em obras como a de Oliveira e a de Pallu (que, como vimos, já foram ajuizadas, noutras épocas, com maior severidade do que agora são). O que gostaríamos de propor, de acordo com a verificação da nossa intuição inicial que a presente tese procura demonstrar, é uma espécie de reabilitação do conceito e da forma da **narrativa** – e, neste sentido, partilhamos totalmente a posição de Paulo Filipe Monteiro quando considera a **tradição narrativa** como «um modo de elaborar a comple-

xidade da vida humana, e não de a simplificar»⁷¹⁰ (consciência que está mais presente na teoria literária actual do que na cinematográfica) e a **narração** «como um dos recursos que mais potencialidades traz ao cinema enquanto arte»⁷¹¹, a essa arte do «tempo em forma de facto» –, a qual não julgamos resultar, como diz Branigan, da adopção de uma “estratégia” violentamente organizadora, nem dever ser necessariamente remetida (ainda que historicamente tenha muitas vezes acontecido) para o terreno utilitário da veiculação ideológica ou do negócio, mas antes adquirir o lugar que lhe pertence de pleno direito: o dessa particular estrutura expressiva que revela uma poderosa força de fascínio e atracção porque nela emerge e toma corpo – colocando-se, assim, como hipótese interpretativa –, o mistério do significado do tempo. A abordagem das três obras fílmicas favoreceu, quanto a nós, tanto directa como indirectamente, a verificação da vocação do **cinema** para a captação icónica do fluxo temporal, o que reverteu a favor da leitura da **novela** de Camilo, mais do que nunca entendida como resultado da dimensão narrativa da palavra e, portanto, como obra aberta, núcleo comunicativo e sugestionador de imagens dinâmicas e plenamente significativas para todo o olhar que com ela se confronte de modo simultaneamente responsável e livre, isto é, disposto à surpresa e à novidade de um encontro.

⁷¹⁰ Veja-se a página 565 da sua tese, já referida, *Autos da alma [...]*, 1995.

⁷¹¹ *Idem, Ibidem*: 520.

BIBLIOGRAFIA GERAL

TEORIA DA LITERATURA E LITERATURA COMPARADA (Literatura vs. Cinema)

A.A.V.V.

(s.d.) – *Categorias da Narrativa*, Lisboa, Vega.

ADAM, Jean-Michel; REVAZ, Françoise

(1997) – *A análise da Narrativa*, Lisboa, Gradiva. (tít. orig. *L'analyse des récits*, Paris, Seuil, 1996).

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de

(1974) – *A estrutura do romance*, Coimbra, Almedina.

(1990) – *Teoria e Metodologia Literárias*, Lisboa, Universidade Aberta.

(2002) – *Teoria da Literatura*, Coimbra, Almedina (1ª ed. 1967).

ALBANO, Lucilla (org.)

(1997) – *Il racconto tra letteratura e cinema*, Roma, Bulzoni Editore.

ASTRE, Georges-Albert (ed.)

(1958) – *Cinéma et Roman. Eléments d'appréciation*, Paris, Lettres Modernes.

AUERBACH, Erich

(1991) – *Mimesis. The representation of reality in western literature*, Princeton, Princeton University Press (1ª ed. 1946).

- AYCOCK, Wendell; SCHOENECKE, Michael (eds.)
 (1988) – *Film and Literature: A Comparative Approach to Adaptation*, Lubbock, Texas Tech University Press.
- BAKHTINE, Mikhail
 (1978) – *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Editions Gallimard.
- BAL, Mieke
 (1994) – *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto/Buffalo/London, University of Toronto Press.
- BARTHES, Roland
 (1977) – *Image Music Text*. Essays selected and translated by Stephen Heath, London, Fontana Press.
 (1981) – *O Grau Zero da Escrita seguido de Elementos de Semiologia*, Lisboa, Edições 70. (tít. orig. *Le Degré Zéro de l'Écriture suivi de Éléments de Semiologie*, Paris, Éditions du Seuil, 1953)
 (1999) – *Critique et Vérité*, Paris, Éditions du Seuil (1ª ed. 1966).
- BEJA, Morris
 (1979) – *Film and Literature. An Introduction*, New York, Longman.
- BELLO, Maria do Rosário Leitão Lupi
 (1995-1996) – «*Quarto com vista sobre a cidade: ponto de vista sobre um filme "literário"*» in *Discursos. Estudos de Língua e Cultura Portuguesa*, nºs 11-12, Out./Fevereiro 1995/1996, pp. 105-127.
 (1996) – «*Amor de Perdição: uma novela cinematográfica*». Comunicação apresentada no 5º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas (AIL), Oxford, Christ Church, 1-8 Setembro 1996.
 (2000) – «Narrative as the principle of organization of time. Past acceptance and present refusal in Europe and Africa». XVIth Congress of the International Comparative Literature Association (ICLA), Pretoria, 13-19 August 2000. (No prelo)
 (2001) – «Camilo, Agustina e Oliveira: a adaptação como fenómeno de diálogo textual e identificação estética». IV Congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada (APLC), Évora, 9-12 Maio 2001. (A publicar nas Actas do referido Congresso)
- BLUESTONE, George
 (1966) – *Novels into Film*, Berkeley, University of California Press (1ª ed. 1957).
- BOOTH, Wayne C.
 (1983) – *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, The University of Chicago Press (1ª ed. 1961).

- BOUCHINDHOMME, Christian
(1990) – *Temps et Récit de Paul Ricoeur en débat*, Paris, Éditions du Cerf.
- BRAENDLIN, Hans P. (ed.)
(1988) – *Ambiguities in Literature and film: Selected papers from the 7th Florida State University Conference on Literature and Film*, Florida, State University Press NS.
- BUESCU, Helena Carvalhão
(1990) – *Incidências do Olhar: Percepção e Representação – natureza e registo descritivo na evolução do romance romântico*, Lisboa, Editorial Caminho.
- CARDOSO, Abílio Hernandez
(1995) – «Narrativas: da Letra no filme à Imagem no texto» in *Senso* nº 1, Coimbra, Outubro 1995, pp. 15-33.
- CARRILHO, Manuel Maria
(1995) – *Aventuras da Interpretação*, Lisboa, Editorial Presença.
- CARTMELL, Deborah; WHELEHAN, Imelda (eds.)
(1999) – *Adaptations. From text to screen, screen to text*, London/New York, Routledge.
- CARVALHO, José G. Herculano de
(1979) – *Teoria da Linguagem. Natureza do fenómeno linguístico e a análise das línguas*, Tomo II, Coimbra, Atlântida.
- CHATMAN, Seymour
(1981) – «What novels can do that films can't (and vice-versa)» in MITCHELL, *On Narrative*, pp.117-136.
(1990) – *Coming to terms – the Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca/London, Cornell University Press.
(1993) – *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca/London, Cornell University Press. (1ª ed. 1978)
- CLERC, Jeanne-Marie
(1993) – *Littérature et Cinéma*, Paris, Editions Nathan.
- COELHO, Eduardo Prado
(1987) – *Os universos da crítica*, Lisboa, Edições 70.
- COHEN, Keith
(1979) – *Film and Fiction. The Dynamics of Exchange*, New Haven, Yale University Press.

- COHN, Dorrit
 (1981) – *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Éditions du Seuil. (Tít. orig. *Transparent Minds*, Surrey, Princeton University Press, 1978)
- COLLINI, Stefan (dir.)
 (1993) – *Interpretação e Sobreinterpretação*, Lisboa, Editorial Presença (Tít. Orig. *Interpretation and Overinterpretation*, Cambridge University Press, 1992).
- CORTELLAZZO, Sara; TOMASI, Dario
 (1998) – *Letteratura e cinema*, Roma-Bari, Editori Laterza.
- ECO, Umberto
 (1992) – *Os limites da interpretação*, Lisboa, Difel (Título original: *I limiti dell'interpretazione*, Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Etas, 1990).
- EISENSTEIN, Sergei
 (1977) – «Dickens, Griffith and the Film today» in *Film Form*, HBJ, pp. 195-255.
- ELIOT, T.S.
 (s.d.) – *Notes towards the definition of culture*, London/Boston, Faber and Faber.
 (1975) – *Selected Prose of T. S. Eliot*. Edited with an Introduction by Frank Kermode, New York, Harcourt Brace.
 (1986) – *Selected Poems*, London, Boston, Faber and Faber (First published in 1954).
- FLUDERNIK, Monika
 (1996) – *Towards a "Natural" Narratology*, London, Routledge.
- FORSTER, E. M.
 (1990) – *Aspects of the Novel*, Cambridge, Penguin Books. (1ª ed. 1927)
- FRYE, Northrop
 (1990) – *Anatomy of Criticism*, Penguin Books, Princeton, Princeton University Press. (1ª ed. 1957)
- GARRONI, Emilio
 (1980) – *Projecto de Semiótica*, Lisboa, Edições 70 (tít. orig. *Projecto di Semiotica*, 1972)
- GAUDREAU, André
 (1988) – *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris, Méridiens Klincksieck.

- GENETTE, Gérard
 (1966) – *Figures I*, Paris, Editions du Seuil.
 (1969) – *Figures II*, Paris, Editions du Seuil.
 (1972) – *Figures III*, Paris, Editions du Seuil.
 (1983) – *Nouveau discours du récit*, Paris, Editions du Seuil.
- HAMBURGER, Käte
 (1975) – «A ficção dramática» in *A Lógica da Criação Literária*, São Paulo, Perspectiva.
- HARGRAVE, Harry
 (1975) – «Film as Literature» in *Southern Humanities Review*, nº 9, pp. 233-239.
- HERNÁNDEZ LES, Juan A.
 (2003) – *Cinema e Literatura. A metáfora visual*, Porto, Campo das Letras
 (Tít. Orig. *Cine e Literatura: A especificidade da imaxe visual*, 1993).
- HORTON, Andrew; MAGRETTA, Joan
 (1981) – *Modern European Filmmakers and the Art of Adaptation*, New York, Frederick Ungar.
- HORTON, Andrew
 (1982) – «Film and Literature» in KLEIN, Leonard S. (ed.), *Encyclopedia of World Literature in the 20th Century*, N. Y., Frederick Ungar, Vol. 2, pp. 93-99.
- INGARDEN, Roman
 (1979) – *A obra de arte literária*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian (tít. orig. *Das literarische Kunstwerk*, 1ª ed: 1930)
- ISER, Wolfgang
 (1978) – *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, London, Routledge and Kegan Paul.
- JAHANBEGLOO, Ramin
 (2000) – *Quatro Entrevistas com George Steiner*, Lisboa, Fenda.
- JOST, François
 (1987) – *L'Oeil-Caméra. Entre film et roman*, Lyon, Presses Universitaires de France.
- JOST, F.; DELVAUX, A.
 (1988) – «Du Roman à l'adaptation: au début était Zénon. Entretien François Jost/André Delvaux» in *L'Avant Scène du Cinema*, nº 371, pp. 5-17.
- JOUSSE, F.
 (1990) – «Film adaptations or, from Literature to the Silver-Screen» in *Cahiers du Cinema*, nº 435, p. 40.

- KAYSER, Wolfgang
 (1976) – *Análise e interpretação da obra literária. Introdução à Ciência da Literatura*, Coimbra, Arménio Amado, editor (Tít. orig. *Das Sprachliche Kunstwerk*, 1ª ed. 1948).
- KELLMAN, Steven G.
 (1987) – «The Cinematic Novel: Tracking a concept» in *Modern Fiction Studies*, nº 33,3, pp. 467-477.
- KERMODE, Frank (ed.)
 (1975) – *Selected Prose of T. S. Eliot*, New York, Harcourt Brace.
- KLEIN Michael; PARKER, Gillian (eds.)
 (1981) – *The English Novel and the Movies*, New York, Frederick Ungar.
- KRACAUER, Siegfried
 (1997) – «Interlude: Film and the Novel» in *Theory of film: the Redemption of Physical Reality*, New Jersey, Princeton University Press, pp. 232-244. (1ª ed. 1960)
- LANGMAN, Larry
 (1986) – *Writers on the American Screen: a guide to film adaptations of American and foreign Literary Works*, New York, Garland Publishers.
- LARSSON, Donald F.
 (1982) – «Novel into Film: Some preliminary Reconsiderations» in GOLDEN, Leon (ed.) *Transformations in Literature and Film*, Tallahassee, University Presses of Florida, pp. 69-83.
- LINDELL, Richard L.
 (1980) – «Literature/Film Bibliography» in *Literature/Film Quarterly*, nº 8,4, pp. 269-276.
- LODGE, David
 (1981) – «Thomas Hardy as a Cinematic Novelist» in *Working with Structuralism. Essays and Reviews on 19th and 20th century Literature*, London/Boston, Routledge & Kegan Paul.
 (1992) – *The Art of Fiction*, New York, Viking.
- LUCKÁCS, Georg
 (1965) – *Le Roman historique*, Paris, Payot.
- MARTÍNEZ Bonati, Félix
 (1992) – *La Ficción Narrativa (su lógica y ontología)*, Murcia, Universidad de Murcia.
- McFARLANE, Brian

- (1996) – *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford, Clarendon Press.
- MENDILOW, A.A.
(1952) – *Time and the Novel*, London/New York, Peter Nevill.
- MEYERHOFF, Hans
(1976) – *O tempo na literatura*, S. Paulo, Ed. McGraw-Hill do Brasil, Ida.
- MIMOSO-RUIZ, Duarte
(1993)- «Le triptyque filmique *Conversa Acabada* (1980), *Um adeus português* (1985), *Tempos difíceis* (1988), de João Botelho et les enjeux intertextuels, intericoniques» in *Arquivos do Centro Cultural Português*, Vol. XXXII, pp. 613-644.
- MITCHELL, W. J. T.
(1987) – *Iconology. Image, text, ideology*, Chicago-London, The University of Chicago Press. (1.^a ed. 1986).
- MITCHELL, W. J. T. (ed.)
(1981) – *On Narrative*, Chicago/London, University of Chicago Press.
- MONTCOFFE, Francis
(1975) – *Le roman, le récit non romanesque, le cinéma*, Paris, Nathan.
- MORRISSETTE, Bruce
(1985) – *Novel and film. Essays in two genres*, Chicago/London, The University of Chicago Press.
- MOUNIN, Georges
(1994) – *Les belles infidèles*, Paris, Presses Universitaires de Lille.
- MUKAROVSKÝ, Jan
(1993) – *Escritos sobre estética e semiótica da arte*, Lisboa, Editorial Estampa.
- NAREMORE, James (ed.)
(2000) – *Film adaptation*, London, The Athlone Press.
- O'CONNOR, Flannery
(1997) – *Mystery and Manners. Occasional Prose*. Selected and edited by Sally and Robert Fitzgerald. New York, The Noonday Press.
(1998) – *La schienna di Parker. Scritti e racconti*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli.
- PEÑA-ARDID, Carmen
(1996) – *Literatura y Cine*, Madrid, Ed. Cátedra.

- PEREL, Gilberto
 (1977) – «The Narrative Sequence» in *Hudson Review*, nº 30, pp. 80-92.
- POAGUE, Leland
 (1976) – «Literature vs. Cinema: the Politics of Aesthetic Definition» in *Journal of Aesthetic Education*, nº 10, pp. 75-91.
- POUILLON, Jean
 (1946) – *Temps et Roman*, Paris, Gallimard.
- PRINCE, Gerald
 (1982) – *Narratology: the Form and Function of Narrative*, New York, Mouton.
 (1987) – *A Dictionary of Narratology*, Lincoln, University of Nebraska Press.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M.
 (1991) – *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Livraria Almedina.
- REIS, Carlos
 (1995) – *O conhecimento da literatura – Introdução aos estudos literários*, Coimbra, Livraria Almedina.
- REYNOLDS, Peter (ed.)
 (1993) – *Novel Images. Literature in Performance*, London/New York, Routledge.
- RICHARDSON, Robert Dale
 (1966) – «Visual Literacy: Literature and Film» in *Denver Quarterly*, 1, nº 2, pp. 24-36.
 (1985) – *Literature and Film*, New York, Garland. (1ª ed. 1969)
- RICOEUR, Paul
 (1983) – *Temps et Récit. Tome I – L'intrigue et le récit historique*, Paris, Editions du Seuil.
 (1984) – *Temps et Récit. Tome II – La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Editions du Seuil.
 (1985) – *Temps et Récit. Tome III – Le temps raconté*, Paris, Editions du Seuil.
 (1987) – *Teoria da Interpretação. O Discurso e o excesso de significação*, Lisboa, Edições 70.
- ROBBE-GRILLET, Alain
 (1965) – *For a new novel. Essays on fiction*, Illinois, Grove Press Inc. (1ª ed. *Pour un nouveau roman*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963).
- RODRIGUES, Adriano Duarte
 (1991) – *Introdução à Semiótica*, Lisboa, Presença.

- ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire
(1990) – *Écraniques – Le film du texte*, Lille, Presses Universitaires de Lille.
- ROSS, Harris
(1987) – *Film as literature, literature as film: an introduction to and bibliography of film's relationship to literature*, New York, Greenwood Press.
- ROSS, Theodore
(1977) – «Gargoyles in motion: on the transmigration of Character from page to screen and related questions on literature and film» in *College English*, n° 39, pp. 371-382.
- ROSSUM-GUYON, Françoise
(1970) – «Point de Vue ou Perspective Narrative» in *Poétique* nr. 4.
- ROTHMAN, William
(1988) – *The "I" of the Camera: Essays in Film Criticism, History and Aesthetics*, New York/New Rochelle/Melbourne/Sidney, Cambridge University Press.
- RUPPERT, Peter (ed.)
(1981) – *Ideas of order in literature and film: selected papers from the Fourth Annual Florida State University Conference on Literature and Film*, Tallahassee, University Presses of Florida.
- SCHOLES, Robert; KELLOGG, Robert
(1977) – *A Natureza da Narrativa*, S. Paulo, McGraw-Hill do Brasil (Tit. Orig. *The Nature of Narrative*, Oxford, Oxford University Press, 1976).
- SEGER, Linda
(1992) – *The Art of Adaptation: Turning Fact and Fiction into Film*, New York, Henry Holt & Company.
- SEGRE, Cesare
(1974) – *Le strutture e il tempo. Narrazione, poesia, modelli*, Torino, Einaudi.
(1999) – *Introdução à Análise do Texto Literário*, Lisboa, Editorial Estampa. (Tit. Orig. *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985).
- SELF, R.T.
(1987) – «Film and Literature – Parameters of a Discipline» in *Literature-Film Quarterly*, Vol. 15, n° 1, pp. 15-21.
- SLAWINSKA, Irena
(1985) – «L'espace et le temps» in *Le théâtre dans la pensée contemporaine: anthropologie et théâtre*, Louvain, Cahiers Théâtre Louvain, pp.178-219.
- SOURIAU, Etienne
(1953) – *L'univers filmique*, Paris, Flammarion.

- (1969) – *La correspondance des Arts. Éléments d'esthétique comparée*, Paris, Flammarion (1^a ed. 1947).
- SOUSA, Sérgio Paulo Guimarães de
(2003) – *Literatura e Cinema. Ensaios, Entrevistas, Bibliografia*, Coimbra, Angelus Novus.
- STANZEL, F. K.
(1988) – *A Theory of Narrative*, Cambridge/New York/Rochelle, Melbourne/Sydney, Cambridge University Press. (Tít. orig. *Theorie des Erzählens*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1979).
- STEIN, George
(1982) – «*Death in Venice: From Literature to Film*» in *The Journal of Aesthetic Education*, V 16, N3.
- STEINER, George
(1991) – *Real Presences*, Chicago, The University of Chicago Press.
- STROMGREN, Richard L.; NORDEN, Martin F.
(1984) – «*Film and Literature*» in *Movies: a language in light*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, pp.167-182.
- SZONDI, Peter
(1983) – *Théorie du drame moderne (1880-1950)*, Lausanne, L'Âge d'Homme (Tít. Orig. *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1956).
- TOLES, George E. (ed.)
(1983) – *Film/Literature*, Winnipeg/Canada, University of Manitoba.
- VALETTE, Bernard
(1993) – *Esthétique du Roman Moderne*, Paris, Nathan.
- VANOYE, Francis
(1979) – *Récit écrit – récit filmique*, Paris, CEDIC.
- VINCENDEAU, Ginette (ed.)
(2001) – *Film/Literature/Heritage*, London, British Film Institute.
- WELCH, Jeffrey Egan
(1993) – *Literature and Film: an annotated bibliography*, New York, Garland.
- WELLEK, René; WARREN, Austin
(1974) – *Theory of Literature*, San Diego/New York/London, Harcourt Brace Jovanovich (1^a ed. 1956).
- YACOBI, Tamar

(1987) – «Narrative Structure and fictional mediation» in *Poetics Today*, vol. 8, nº2, pp.335-372.

LITERATURA PORTUGUESA (Camilo Castelo Branco; Outros)

A.A.V.V. (orgs.)

(1991) – *Camilo: Evocações e Juízos. Antologia de Ensaios*, Porto, Comissão Nacional das Comemorações Camilianas.

ALMEIDA, Maria José Martins de

(1989) – *Alguns aspectos da temporalidade no "Amor de Perdição"*, Dissertação de Mestrado em Ensino da Língua Portuguesa, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto (texto policopiado).

BASTO, A. de Magalhães

(1938) – *Homens e Casos duma Geração Notável*, Porto, Progredior.

BESSA-LUÍS, Agustina

(1994) – *Camilo. Génio e Figura*, Lisboa, Editorial Notícias.

CABRAL, Alexandre

(1978) – *Estudos Camilianos, I*, Porto, Inova.

(1985) – *Subsídio para uma interpretação da novelística camiliana*, Lisboa, Livros Horizonte.

CASTELO BRANCO, Camilo

(s.d.) – *Amor de Perdição (memórias de uma família)*, Realização Didáctica de Luís Amaro de Oliveira, Porto, Porto Editora.

(1983) – *Amor de Perdição (Memórias Duma Família)*, Reprodução fac-similada do manuscrito, em confronto com a edição crítica, segundo plano organizado e executado sob a direcção de Maximiano de Carvalho e Silva, Porto/Rio de Janeiro, Lello & Irmão, Editores/Real Gabinete Português de Leitura.

CASTRO, Aníbal Pinto de

(1995) – *Narrador, Tempo e leitor na Novela Camiliana*, Vila Nova de Famalicão, Casa de Camilo (1ª ed. 1976).

(1983) – «Estudo Histórico-Literário» in *Amor de Perdição*. Reprodução fac-similada do manuscrito, em confronto com a edição crítica, segundo plano organizado e executado sob a direcção de Maximiano de Carvalho e Silva, Porto/Rio de Janeiro, Lello & Irmão, Editores/Real Gabinete Português de Leitura, pp. XXXVII-LXXVII.

- (1991) – «Para uma teoria camiliana da ficção narrativa» in *Arquivos do Centro Cultural Português*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, vol. XXIX, pp. 53-70.
- CHORÃO, João Bigotte
(1990) – *Páginas Camilianas e outros temas oitocentistas*, Lisboa, Guimarães Editores.
- COELHO, Jacinto do Prado
[1975] – «O "Amor de Perdição", romance do pundonor?» in *A Letra e o Leitor*, Lisboa, Morais Editores, 1977. (1ª ed.: 1969).
(1976) – «Uma novela de Camilo: "Vingança"» in *Ao contrário de Penélope*, pp.131-143, Lisboa, Livraria Bertrand.
(1983-a) – *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*, 1º volume, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda (1ª ed. 1946).
(1983-b) – *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*, 2º volume, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda (1ª ed. 1946).
- FRANÇA, José-Augusto
(1974-76) – *O Romantismo em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte.
- LAWTON, R.A.
(1964) – «Technique et Signification de "Amor de Perdição"» in *Bulletin des Études Portugaises*, Nouvelle Série, tome vingt-cinq. Lisbonne, Institut Français au Portugal.
(1986) – *Regards sur deux ou... trois héros romantiques*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais (Separata de *L'enseignement et l'expansion de la littérature portugaise en France. Actes du Colloque*. Paris, 21-23 Novembre 1985).
- LEPECKI, Maria Lúcia Torres
(1967) – «Sentimentalismo» – *Contribuição para o estudo da técnica romanesca de Camilo*, Tese de Doutoramento na Cadeira de Literatura Portuguesa, Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais (texto policopiado).
- LOPES, Óscar
(1984) – «Concepção de vida na ficção de Camilo» in *Álbum de Família: Ensaios sobre autores portugueses do século XIX*, Lisboa, Caminho.
- MACHADO, Álvaro Manuel
(1986) – «Castilho et Camilo: un romantisme figé» in *Les Romantismes au Portugal. Modèles étrangers et orientations nationales*, Chap. VI, pp. 223-258, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais.
- MONTEIRO, Maria da Assunção F. Morais

(1990) – *Romantismo e realismo no Amor de Perdição*, Vila Real, UTAD.

SANTOS, João Camilo dos (ed.)

(1995) – *Camilo Castelo Branco no centenário da morte. Colloquim of Santa Barbara*, Center for Portuguese Studies, University of California, Santa Barbara, 1991. Santa Barbara, University of California.

SARAIVA, António José; LOPES; Óscar

(1995) – «Camilo Castelo Branco» in *História da Literatura Portuguesa*, 16ª edição, corrigida e actualizada, Porto, Porto Editora.

SEIXO, Maria Alzira

(1987) – *Para um estudo da expressão do tempo no romance português contemporâneo*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda. (1ª ed. 1968)

SÉRGIO, António

(1974) – «Sobre o "Amor de Perdição"» in *Ensaio*, tomo VII, pp. 94-99, Lisboa, Sá da Costa Editora.

SIMÕES, João Gaspar

(1987) – «Camilo Castelo Branco» in *Perspectiva Histórica da Ficção Portuguesa – Das origens ao século XX*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, pp. 401-424.

TEORIA e HISTÓRIA do CINEMA

ADORNO, Theodor W.

(1993) – *Teoria Estética*, Lisboa, Edições 70.

AGEL, Henri

(1957) – *Esthétique du Cinéma*, Paris, P.U.F.

(1983) – *O Cinema*, Porto, Livraria Civilização Editora.

ALBERA, François (org.)

(1980) – *Cinematisme, peinture et cinéma*, Bruxelas, Éditions Complexe (1ª ed. 1945).

ANDERSON, Gillian B.

(1988) – «Introduction: a Warning Flame – The Musical Presentation of Silent Films» in *Music for Silent Films 1894-1929 – a guide*, Washington, Library of Congress.

ANDREW, Dudley

(1976) – *The Major Film Theories: An Introduction*, London/Oxford/N.Y., Oxford University Press.

(1984) – *Concepts in Film Theory*, Oxford, Oxford University Press.

- ANTÓNIO, Lauro
(1970) – *O cinema entre nós*, Lisboa, D. Quixote.
- ARMES, Roy
(1975) – *Film and Reality: a Historical Survey*, Baltimore, Penguin Books.
- ARMOUR, R. A.
(1987) – «Genesis of American-Film Narrative 1896-1903» in *Literature-Film Quarterly*, Vol. 15, nº 4, pp. 268-273.
- ARNHEIM, Rudolf
(1967) – *Film as Art*, Berkeley, University of California Press (1ª ed. 1957).
(trad. *A Arte do Cinema*, Lisboa, Edições 70, 1989).
(1974) – *Art and visual illusion: the new version*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press.
ASSAYAS, O.; BERGALA, A.; DANEY, S.; TOUBIANA, S.
(1984) – «Le point critique – Table ronde avec Olivier Assayas, Alain Bergala, Serge Daney et Serge Toubiana» in *Cahiers du Cinema*, nº 356, pp. 19-28.
- AUMONT, Jacques
(1976) – «Le point de vue» in *Communications*, nº 26, pp. 1-12.
- AUMONT, J. et al
(1999) – *Esthétique du Film*, Paris, Éditions Nathan. (1ª ed. 1983).
- BARROSO, Eduardo Paz
(1999) – *Manoel de Oliveira e a Crítica: argumentos e fascinações*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa.
- BARTHES, Roland
(1989) – *A Câmara Clara*, Lisboa, Edições 70. (Tít. Orig. *La Chambre Claire*, Paris, Gallimard/Seuil, 1980).
- BAZIN, André
(1958) – *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Editions du Cerf (trad. *O que é o Cinema?* Lisboa, Livros Horizonte, 1992).
(1987) – *Le Cinéma et la Cruauté*, s.l., Flammarion.
- BENJAMIN, Andrew; OSBORNE, Peter (eds.)
(1991) – *Thinking Art: Beyond Traditional Aesthetics*, London, Institute of Contemporary Arts.
- BERG, Charles
(1995) – «Music on the silent set» in *Literature-Film Quarterly*, vol. 23 (1-4), 1995, pp. 131-135.
- BLACK, D. A.

- (1986) – «Genette and film – narrative level in the fiction cinema» in *Wide Angle – A quarterly journal of film history, theory and criticism*, Vol. 8, n° 3-4, pp. 19-26.
- BLACKER, Irwin R.
(1988) – *The Elements of Screenwriting. A Guide for Film and Television*, New York, First Collier Books Edition.
- BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin
(1988) – *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*, London, Routledge (1^a ed. 1985).
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin
(1993) – *Film art: an introduction*, New York, McGraw-Hill (1^aed. 1979).
- BORDWELL, David
(1985) – *Narration in the Fiction Film*, Wisconsin, University of Wisconsin Press.
(1991) – *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Harvard, Harvard University Press.
(1994) – *Ozu and the Poetics of Cinema*, New Jersey, Princeton University Press (1^a ed. 1988).
- BORGES, Jorge Luis; COZARINSKY, Edgardo
(1983) – *Do Cinema*, Lisboa, Livros Horizonte.
- BRANIGAN, Edward
(1984) – *Point of view in the Cinema: a theory of narration and subjectivity in classical film*, Berlin/New York, Mouton.
(1986) – «Point of View in the Fiction Film» in *WIDE ANGLE*, Vol. 8, n° 384, pp. 4-7.
(1992) – *Narrative comprehension and Film*, London/New York, Routledge.
- BROWNE, Nick
(1982) – *The Rhetoric of Filmic narration*, Michigan, UMI Research Press.
(1989) – «American narrative studies of film – between Formalism and Postmodernism» in *Quarterly Review of Film and Video*, Vol. 10, n° 4, pp. 341-346.
- BURCH, Noël
(1990) – *Life to those shadows*, London, British Film Institute Publishing.
- CASEBIER, Allan
(1991) – *Film and Phenomenology: Toward a realistic theory of cinematic representation*, Cambridge, Cambridge University Press.
- CEGARRA, M.; ROPARS-WUILLEUMIER, M.-C.; KUNTZEL, T.
(1979) – *Análise semiológica do texto filmico*, Lisboa, Arcádia.

- COELHO, Eduardo
 (1983) – *Vinte anos de cinema português — 1962-1982*, Lisboa, Instituto da Cultura e Língua Portuguesa.
- COMPARATO, Doc
 (1992) – *Da Criação ao Guião. A arte de escrever para cinema e televisão*, Lisboa, Editora Pergaminho, Lda.
- COSTA, Alves
 (1978) – *Breve História do Cinema Português – 1896-1962*, Biblioteca Breve, Venda Nova/Amadora, Instituto de Cultura Portuguesa.
- DELEUZE, Gilles
 (1983) – *L'image – Mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit.
 (1985) – *L'image – Temps*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- DOANE, Mary Ann
 (1990) – «Melodrama, Temporality, Recognition: American and Russian Silent Cinema» in *East-West*, n.º 2, Junho 1990, pp. 69-89.
- EIDSVIK, Charles
 (1979) – *Cineliteracy: Film among the arts*, New York, Random House.
- EISENSTEIN, Sergei M.
 (1968) – *Film essays*, London, Dobson.
 (1974) – *The Film Sense*, S. Diego/New York/London, Harcourt Brace Jovanovich. (1ª ed. 1943).
 (1977) – *Film Form. Essays in Film Theory*, S. Diego/New York/London, Harcourt Brace Jovanovich. (1ª ed. 1949).
- FELL, John
 (1986) – *Film and the narrative tradition*, Berkeley, University of California Press (1ª ed. 1974).
- FIESCHI, Jacques
 (1977) – «Cartons, chiffres et lettres» in *Cinématographe*, 32, Nov. 1977, pp. 18-21.
- FLEISHMAN, Avron
 (1992) – *Narrated Films. Storytelling Situations in Cinema History*, Baltimore/London, The Johns Hopkins University Press.
- GARDIES, André; BESSALEL, Jean
 (1992) – *200 mots-clés de la théorie du cinéma*, Paris, Les Éditions du Cerf.

- GAUDREAULT, André
 (1990) – «Les aventures d'un concept: la narrativité» in *Christian Metz et la Théorie du Cinéma. Colloque sous la direction de Michel Marie*. Paris, Méridiens Klinksieck, 1990, pp. 121-131.
- GAUDREAULT, André; JOST, François
 (1990) – *Le récit cinématographique*, Paris, Éditions Nathan.
- GEADA, Eduardo
 (1985) – *O Poder do Cinema*, Lisboa, Livros Horizonte.
 (1987) – *O Cinema espectáculo*, Lisboa, Edições 70.
 (1998) – *Os Mundos do Cinema. Modelos Dramáticos e Narrativos no período clássico*, Lisboa, Editorial Notícias.
- GRILO, João Mário
 (1997) – *A Ordem no Cinema. Vozes e palavras de ordem no estabelecimento do cinema em Hollywood*, Lisboa, Relógio d'Água Editores.
- GRILO, João Mário; MONTEIRO, Paulo Filipe (orgs.)
 (1996) – *O Que é o Cinema? Revista de Comunicação e Linguagens*, nº 23, Lisboa, Edições Cosmos.
- HAYWARD, Susan
 (1996) – *Key concepts in cinema studies*, London/New York, Routledge.
- HENDERSON, Brian
 (1983) – «Tense, mood and voice in Film (notes after Genette)» in *Film Quarterly*, nº 36,4, pp. 4-17.
- HERNÁNDEZ LES, Juan A.
 (2003) – *Cinema e Literatura. A metáfora visual*, Porto, Campo das Letras.
 (Tít. Orig. *Cine e Literatura: A especificidade da imaxe visual*, CGAI, 1993)
- JOST, François
 (1990) – «La sémiologie du cinéma et ses modèles» in *Christian Metz et la Théorie du Cinéma. Colloque sous la direction de Michel Marie*. Paris, Méridiens Klinksieck, 1990, pp. 133-141.
 (1994) – «Le spectateur qui en savait trop» in *Cinémas. Revue d'Études Cinématographiques*. Québec, Printemps 1994, pp. 121-133.
 (1994) – «Direct, narration simultanée: frontières de la temporalité» in *Cinémas. Revue d'Études Cinématographiques*. Québec, Automne 1994, pp. 81-90.
- LAPSLEY, Robert; WESTLAKE, Michael
 (1990) – *Film Theory: an Introduction*, Manchester, Manchester University Press (1ª ed. 1988).

- LAVRADOR, Fernando Gonçalves
(1988) – *Estudos de Semiótica Fílmica. Fascinação e distanciação*, Porto, Edições Afrontamento.
- LEIRENS, Jean
(1954) – *Le Cinéma et le Temps*, Paris, Éditions du Cerf.
- LOTMAN, Yuri
(1978) – *Estética e Semiótica do Cinema*, Lisboa, Editorial Estampa.
- LUHR, William; LEHMAN, Peter
(1977) – *Authorship and Narrative in the Cinema: Issues in Contemporary Aesthetics*, New York, G. P. Putnam's Sons.
- MacCANN, Richard Dyer
(1966) – *Film: a montage of theories*, New York, E.P. Dutton.
(1975) – *The new film index: a bibliography of magazine articles in English, 1930-1970*, New York, Dutton.
- MARINIELLO, Silvestra
(1994) – «Techniques audiovisuelles et réécriture de l'histoire. De la représentation à la production du temps au cinéma» in *Cinémas. Revue d'Études Cinématographiques*. Québec, Automne 1994, pp. 41-56.
- MARNER, Terence St. John
(s.d.) – *A Realização Cinematográfica*, Lisboa, edições 70.
- MASSON, Alain
(1994) – *Le Récit au Cinéma*, Paris, Éd. de l'Étoile.
- MAST, G.
(1980) – «Kracauer's two tendencies and the early history of film narrative» in *Critical Inquiry*, Vol. 6, n° 3, pp. 455-476.
- MAST; COHEN; BRAUDY
(1992) – *Film Theory and Criticism*, Oxford/New York, Oxford University Press.
- METZ, Christian
(1971) – *Linguagem e Cinema*, S. Paulo, Editora Perspectiva (Tit. Orig. *Langage et Cinéma*, Paris, Larousse, 1971).
(1974) – *Film Language. A Semiotics of the Cinema*, New York, Oxford University Press. (Tit. Orig. *Essais sur la Signification au Cinéma*, Paris. Ed. Klincksieck, 1968)
(1977-a) – *A significação no Cinema*, S. Paulo, Editora Perspectiva (Tit. Orig. *Essais sur la Signification au Cinéma*, Paris, Ed. Klincksieck, 1968).
(1977-b) – *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris, Inédit.

- MITRY, Jean
(1963) – *Esthétique et Psychologie du Cinéma – 1. Les Structures*, Paris, Éditions Universitaires.
- MONACO, James
(1981) – *How to read a film. The Art, Technology, Language, History, and Theory of Film and Media*, Oxford/New York, Oxford University Press.
- MONTEIRO, Paulo Filipe
(1995) – *Autos da Alma: os guiões de ficção do cinema português entre 1961 e 1990*, Tese de doutoramento em Ciências da Comunicação, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (texto policopiado).
- NICHOLS, Bill
(1981) – *Ideology and the Image: Social representation in the cinema and other media*, Bloomington, Indiana University Press.
- NOBRE, Roberto
[1964] – *Singularidades do Cinema Português*, Lisboa, Portugália Editora.
- PELAYO, Jorge
(1960) – *II Retrospectiva do cinema sonoro português, 1942-1946*, Lisboa, SNI.
(1960) – *III Retrospectiva do Cinema Português, 1917-1930*, Lisboa, SNI.
- PINA, Luís de
(1980) – *Cinema para todos*, Lisboa, Secretariado do Cinema e da Rádio.
- ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire
(1990) – «Narrative and Signification: a filmic example» in *Quarterly Review of Film and Video*, Vol. 11, nº 4.
- SARRIS, Andrew
(1971) – *Entrevistas con directores de cine*, Madrid, Editorial Magisterio Español, S.A. (tít. orig. *Interviews with Film Directors*)
- STAM, Robert; BURGOYNE, Robert; FLITTERMAN-LEWIS, Sandy
(1992) – *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-Structuralism and Beyond*, London, New York, Routledge.
- STAM, Robert; (2000) – *Film Theory. An Introduction*, Massachusetts, Blackwell.
- STROMGREN, Richard L.; NORDEN, Martin F.
(1984) – *Movies: A Language in Light*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall.
- TARKOVSKI, Andrei

(1989) – *Le Temps Scellé. De "L'enfance d'Ivan" au "Sacrifice"*, Paris, Editions de l'Etoile/Cahiers du cinéma. (Edição em língua inglesa – *Sculpting in Time. Reflections on the Cinema*, Austin, University of Texas Press, 1996).

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne
(1992) – *Précis d'analyse filmique*, Paris, Éditions Nathan.

VAZ, Manuel Rodrigues
(1968) – *O Alvorecer do Cinema – A Época do Mudo*, Luanda, Círculo Universitário do Cinema de Luanda.

VINCENDEAU, Ginette (ed.)
(2001) – *Film/Literature/Heritage. A Sight and Sound reader edited by Ginette Vincendeau*, London, British Film Institute.

WENDERS, Wim
(1989) – *Emotion Pictures*, Lisboa, Edições 70 (1ª ed. 1986).
(1990) – *A lógica das Imagens*, Lisboa, Edições 70.

WOLLEN, Peter
(1972) – *Signs and Meaning in the Cinema*, Bloomington, Indiana University Press. (1ª ed. 1969)

WOOD, Nancy
(1984) – «Towards a semiotics of the transition to sound: spatial and temporal codes» in *Screen*, 3, Mai-Jun. 1984, pp.16-24.

XAVIER, Ismail
(1984) – *O Discurso Cinematográfico: a Opacidade e a Transparência*, S. Paulo, Paz e Terra. (1ª ed. 1977)

REALIZADORES (Georges Pallu, António Lopes Ribeiro, Manoel de Oliveira) e Filmes estudados

A.A.V.V.
(1981) – *Manoel de Oliveira*, Catálogo da Cinemateca Portuguesa, Lisboa, Cinemateca Portuguesa.

ANDRADE, José Navarro de
(1995) – «*Amor de Perdição*/1978 – Um filme de Manoel de Oliveira». Folha Informativa da Cinemateca Portuguesa, Centenário do Cinema/Visões do Romantismo, Lisboa, 21 de Março de 1995.

- BACHELLIER, Evelyne
(1979) – «*Amour de Perdition*. (Manoel de Oliveira)» in *Cahiers*, 303, Setembro 1979, pp. 50-51.
- BAECQUE, Antoine de; PARSI, Jacques
(1999) – *Conversas com Manoel de Oliveira*, Coleção Campo do Cinema, Porto, Campo das Letras. (tít. Original: *Conversations avec Manoel de Oliveira*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1996).
- BARROSO, Eduardo Paz
(1999) – «Manoel de Oliveira e a crítica: argumentos e fascinações», Lisboa, Cinemateca Portuguesa. (Texto policopiado).
- BOAVIDA, Filipe
(1995) – «*Amor de Perdição/1921* – Um filme de Georges Pallu». Folha informativa da Cinemateca Portuguesa/Comissão para as Comemorações do Centenário do Cinema, Sessão Inaugural das Comemorações do Centenário do Cinema, Lisboa, Cinema Tivoli, 19 de Março de 1995.
- BONNET, Jean-Claude
(1979) – «La Distance et le Vertige. *Amour de Perdition* – Manoel de Oliveira» in *Cinématographe* nº 49, Julho 1979, 52.
- COELHO, Eduardo Prado
(1983) – «*Amor de Perdição* de Manoel de Oliveira» in *Vinte Anos de Cinema Português – 1962-1982*, Biblioteca Breve, Lisboa, ICALP.
- COSTA, João Bénard da
(1996) – «*Amor de Perdição/1921* – Um filme de Georges Pallu». Folha informativa da Cinemateca Portuguesa, Porto: Cem Anos de Cinema Português, Porto Vint'age, Auditório Nacional Carlos Alberto, 11 de Novembro de 1996.
- DANEY, Serge
(1979) – «Manoel de Oliveira et *Amour de Perdition*» in *Cahiers*, 301, Junho 1979, 71.
- DECAUX, Emmanuel
(1983) – «Rencontre: Manoel de Oliveira» in *Cinématographe* nº 91, Julho-Agosto 1983, 36-46.
- FERREIRA, Manuel Cintra
(1986) – «*Amor de Perdição/1921* – Um filme de George Pallu». Folha informativa da Cinemateca Portuguesa, 70 Anos de Filmes Castello Lopes, 9 de Setembro de 1986.
- FRANÇA, José Augusto; COSTA, Alves; PINA, Luís de

- (1981) – *Introdução à obra de Manoel de Oliveira*, Lisboa, Instituto de Novas Profissões.
- FRANÇA, José Augusto
(1988) – «De la Fanny de Camilo à la Francisca de Manoel de Oliveira» in *Revue Belge de Cinema*, 26, 15-18. (Também in *Colóquio/Artes* nº 50 Setembro 1981).
(1992) – «Cinema e cinéfilos» in *Os anos vinte em Portugal*, Lisboa, Presença.
(1995) – «A cultura cinematográfica portuguesa em anos passados (1917-1960)» in *Senso*, nº1, Coimbra, Outubro 1995, pp.33-47.
- LARDEAU, Y.; PARSI, J.; TANCELIN, P.
(1988) – *Manoel de Oliveira*, Paris, Dis Voir.
- LEÇA, Armando
(1929) – «"Mariana" – Página Musical da partitura do *Amor de Perdição*» in *Cinéfilo*, 31, 23 Março 1929, pp. 18-19.
- MATOS-CRUZ, José de
(1978) – *Fitas que só vistas. Origens do cinema português*, Lisboa, Instituto Português do Cinema.
(1989) – *Prontuário do Cinema Português 1896-1989*, Lisboa, Edição da Cinemateca Portuguesa.
(1996) – *Manoel de Oliveira e a Montra das Tentações*, Lisboa, Publicações D. Quixote.
(1999) – *O Cais do Olhar. O Cinema Português de longa metragem e a ficção muda*, Lisboa, Edição da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema (1ª ed. 1981).
- MIMOSO-RUIZ, Duarte-Nuno
(1983) – «La réception de l'œuvre cinématographique de Manoel de Oliveira par la critique française» in *Les rapports culturels et littéraires entre le Portugal et la France – Actes du Colloque*, Paris, 11-16 Octobre 1982. Paris, Fondation Calouste Gulbenkian – Centre Culturel Portugais, pp. 615-624.
- OLIVEIRA, Manoel de
(1986) – «*Amor de Perdição*. Tema do Filme. Palavra do Autor. Entrevista – Conversa de Manoel de Oliveira com José Vieira Marques em Lisboa» in *Festfigueira*. XV Festival Internacional de Cinema da Figueira da Foz, 11-21 Setembro 1986.
- PASCAUD, Fabienne

(1979) – S. T., *Telerama* nº 1535, 13 de Junho *apud* «Amor de Perdição de Manuel de Oliveira em Paris» in *Celulóide*, nº 280, Ago. 1979, Ano XXII, Vol. XXIV, p. 199.

PEREIRA, Fausto Cruchinho Dias

(1994) – *Le désir amoureux dans “Les Cannibales” de Manoel de Oliveira*, Mémoire de maîtrise en cinéma, Études Cinématographiques et Audio-visuelles, Paris, Université Paris VIII, Saint-Denis (texto policopiado).

PINA, Luís de

(1986) – *História do Cinema Português*, Mem Martins, Publicações Europa América.

(1995) – «*Amor de Perdição/1943 – Um filme de António Lopes Ribeiro*». Folha informativa da Cinemateca Portuguesa, Centenário do Cinema/Visões do Romantismo, 20 de Março de 1995.

R.

(1921) – «*Amor de Perdição – Cinema Condes*» in *Eco Musical*, 10 de Novembro de 1921.

RAMASSE, François

(1979) – «Le mélodrame en question (*Amour de Perditiion*)» in *Positif*, 223, Outubro 1979, 65-68.

RIBEIRO, António Lopes

(1943) – *O filme português Amor de Perdição*, realização de António Lopes Ribeiro segundo o romance de Camilo Castelo Branco, Lisboa, Oficina Gráfica, Lda..

RIBEIRO, M. Félix

(1968) – «O Porto, Berço do Cinema Português» in *O Cinema Português antes do sonoro. Esboço Histórico*, Luanda, Círculo Universitário do Cinema de Luanda, pp.1-24.

(1983) – *Filmes, Figuras e factos da história do cinema português 1896-1949*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa.

S.A.

(1975) – «Entrevista com Manuel de Oliveira» in *Cineclube*, nº3, Porto, Abril 1975, pp. 3-8.

S.A.

(1995) – *Amor de Perdição de Georges Pallu – 1921*, Comissão para as Comemorações do Centenário do Cinema, Lisboa, Cinemateca Portuguesa.

SAIANI, Beatriz

(1997) – *The inexorable life of Manoel de Oliveira. Addressing the Trends and Movements of the 20th century as a form of understanding the European Film Industry*, Thesis submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master of Arts in the Graduate School, Charleston, Illinois, Eastern Illinois University (texto policopiado).

OUTROS (Estética, Filosofia, etc.)

AGUIAR e Silva, Joana

(2001) – *A Prática Judiciária entre Direito e Literatura*, Coimbra, Almedina.

GUARDINI, Romano

(1954) – *L'Opera d'arte*, Milano, Edizioni Corsia dei Servi.

MONTEIRO, Paulo Filipe

(1996) – *Os Outros da Arte*, Oeiras, Celta Editora.

MUKAROVSKÝ, Jan

(1990) – *Escritos sobre Estética e Semiótica da Arte*, Lisboa, Editorial Estampa.

SANTO AGOSTINHO

(1990) – *Confissões de Santo Agostinho*, 12ª edição, Braga, Editorial A. I.

ANEXOS

FICHAS TÉCNICAS DOS FILMES ESTUDADOS

(Segundo informações recolhidas nas folhas volantes da Cinemateca Portuguesa e na última edição da obra de José Matos-Cruz, *O Cais do Olhar*)

Amor de Perdição – 1921

Realização: Georges Pallu

Argumento/Adaptação: Guedes de Oliveira

Direcção artística: Henrique Alegria

Fotografia: Maurice Laumann

Música original: Armando Leça (Posteriormente, em 1995: acompanhamento musical por Nicholas McNair, a partir dos temas originais; colaboração de Gillian Anderson)

Decoração (Cenografia): André Lecointe

Montagem: Mme Meunier, Georges Pallu

Estúdios: Invicta Film

Exteriores: Beiras – Viseu, Paços de Brandão; Coimbra – Universidade

Data de rodagem: Março-Junho 1921

Laboratório de imagem: Invicta Film

Intérpretes: Alfredo Ruas (Simão Botelho); Irene Grave (Teresa de Albuquerque); Brunilde Júdice (Mariana); António Pinheiro (João da Cruz); Pato Moniz (Tadeu

de Albuquerque); Samuel Diniz (Baltazar Coutinho); Luís Leitão (Domingos Botelho); Maria Júdice da Costa (D. Rita Preciosa)

Produção: Alfredo Nunes de Matos e Henrique Alegria, para a Invicta Film

Distribuição: Castello Lopes

Cópia: da Cinemateca portuguesa, 35 mm, mudo, com intertítulos em português, restaurada, com tintagens originais; metragem: 4164 metros

Duração: 182 minutos (a 20 fotogramas por segundo); Duas Jornadas, divididas em 15 partes.

Estreia: Olympia (Porto), 9 de Novembro de 1921 e Condes (Lisboa), 28 de Novembro de 1921; reposição com cópia nova em Outubro de 1932; estreia posterior da versão restaurada: cinema Tivoli (Lisboa) em 19 de Março de 1995.

Amor de Perdição – 1943

Realização: António Lopes Ribeiro

Argumento/Adaptação: António Lopes Ribeiro

Planificação: António Lopes Ribeiro, com a colaboração de Vieira de Sousa

Diálogos: António Lopes Ribeiro

Direcção Técnica: Pinto de Campos

Director de Cena/Assistente Geral: Carlos Filipe Ribeiro

Sub-Director de Cena: Luís Sousa Santos

Assistente de Realização: Manuel Guimarães

Assistentes: Óscar Acúrcio, Barros de Oliveira, Fernando Garcês

Fotografia: Octávio Bobone

Fotografia de cena: Virgílio Rodrigues

Assistente de Imagem: Augusto Camilo

Iluminação: Augusto Camilo

Decoração: Américo Leite Rosa, J. Celestino Soares (assistente)

Projecto: João Fragoso

Cenários: João Malveira, (Construções) Francisco Duarte

Mobiliário: Jacinto Ferreira Temudo, Paula Lopes

Vestuário: Estete, Carlos Martinez (As.)

Figurinos: Manuel Lapa

Caracterização: António Vilar, Américo Leite Rosa

Cabeleireiro: J. Barros de Oliveira, Victor Manuel

Música: Jaime Silva (Filho); Xácara de D. Joana: A. Lopes Ribeiro

Som: Luís Sousa Santos, José Malveira (ass.) – gravado pelos sistemas Tóbis, Klang-Film e Eurocord B

Intérpretes: Assis Pacheco (Domingos Botelho e Camilo Castelo Branco); António Vilar (Simão Botelho); Carmen Dolores (Teresa de Albuquerque); Eunice Colbert (Mariana); António Silva (João da Cruz); Barreto Poeira (Tadeu de Albuquerque); Igrejas Caeiro (Baltazar Coutinho); Óscar de Lemos

(Arreiro); Arminda Martins (D. Rita Preciosa C. B.); Emília de Oliveira (Abadessa de Monchique); Álvaro da Fonseca (Manuel Botelho); Maria Odette Pombo (Ritinha); Beatriz de Almeida (Constança); Silvestre Alegrim (Meirinho Geral); Alfredo Ruas (Desembargador Mosqueira); Laura Ferreira (Mendiga); José Celestino (Juiz de Fora); Alfredo Henriques (Comandante da Nau); António Martinez (Médico de bordo); Sofia Santos (Prioriza de Viseu); José Amaro (Filho do Recoveiro de Garção); Leite Rosa e Ricardo Malheiro (criados de Baltazar Coutinho); José Victor e Joaquim Roda (Criados Velhos); Cacilda de Albuquerque e Nelly Esteves (Ana e Maria, Irmãs de Simão), Vera de Castro, Cidália Meireles e Natália Viana (Irmãs de Baltazar Coutinho); Milita Meireles (rapariga do baile); Júlia da Assunção (Organista); Maria Luísa Vasconcelos (Escrivã); Rosa Cerca (Irmã Porteira); Amélia Figueiroa (Criada da Prioriza de Viseu); António Góis (Acusador Filipe Moreira); Tina Coelho (Freira de Monchique); Carlos Shore (António da Veiga); Domingas Marques (Josefa Maria); Vilar Miranda (Escrivão da Relação); Maria Aurora (Joaquina Brito); Fernando Celestino, Carlos Rei, Manuel Maldonado, Deniz Jacinto, Barrigas de Carvalho, Décio da Rocha de Antas, Arquimedes da Silva e Albano Martins da Costa (Estudantes).
Produção: António Lopes Ribeiro, para a Tóbis Portuguesa (Companhia Portuguesa de Filmes)

Montagem: Vieira de Sousa, Julieta Duque, Maria Isabel de Sá

Estúdios: Companhia Portuguesa de Filmes

Exteriores: Porto, Coimbra, Viseu, Lisboa

Ass. Exteriores: João Moreira

Data de rodagem: Fevereiro/Março 1943

Laboratório de Imagem: Lisboa Filme

Registo de Som: Tóbis Portuguesa

Sec. Produção: Carlos Filipe Ribeiro

Distribuição: Sociedade Portuguesa de Actualidades Cinematográficas (SPAC), Exclusivos Triunfo

Cópia: Cinemateca Portuguesa, 35 mm, preto e branco; metragem: 3865 mt (em Registo de Censura: 3500 mt.)

Duração: 140 minutos

Estreia: Coliseu (Porto), 8 de Outubro de 1943; Trindade (Lisboa), 12 de Outubro de 1943.

Amor de Perdição – 1978

Realização: Manoel de Oliveira

Argumento/Adaptação: Manoel de Oliveira

Planificação: Manoel de Oliveira

Fotografia: Manuel Costa e Silva

Música: João Paes, Georg Friedrich Händel («Sonata Opus 5»)

Exec. Musical: Ricardo Ramalho, João Nogueira, Adolfo Thorn
Coreografia: Margarida de Abreu
Montagem: Solveig Nordlund
Ass. Realização: Jorge Martinho, Jaime Mourão-Ferreira, Carlos Santana
Op. Imagem: Emílio Pinto, Francisco Silva
Ass. Imagem: Carlos Manuel, Octávio Espírito Santo, Carlos Mena
Iluminação: (Chefe) Manuel Carlos, Carlos Afonso, Humberto Alves
Electricistas: Emílio Castro, José Mourão
Maquinistas: João Silva, Joaquim Amaral
Decoração: António Casimiro (Ass. António Manuel, Rui Alves)
Cenários: (Aderecista) João Luís, (Carpinteiro) António Costa, (Pintor) José Luciano, (Modelador) Juvenal Rocha
Vestuário: Anahory
Figurinos: António Casimiro (Ass. Jasmim de Matos)
Caracterização: Luís de Matos (Ass. Isabel Gonçalves)
Cabeleireiro: Lucinda Maria
Cabeleiras: Victor Manuel
Fot. de Cena: Albano Pereira
Anotação: Olívia Varela/Manolívia, Cristina Martins
Dir. Som: José de Carvalho (Ass. Carlos Aljustrel, Mário Rosa)
Sonoplastia/Mist.: Luís Barão
Intérpretes: António Sequeira Lopes (Simão Botelho); Cristina Hauser (Teresa de Albuquerque); Elsa Wallencamp (Mariana); António J. Costa (João da Cruz); Henrique Viana (Tadeu de Albuquerque); Maria Dulce (D. Rita Preciosa); Ruy Furtado (Domingos Botelho); Ricardo Paes (Baltazar Coutinho); Maria Barroso (Abadessa de Monchique); Adelaide João (Madre Prioressa); Duarte de Almeida (Comandante do navio); Lia Gama (Freira); Manuela de Freitas (Freira); Vanda França (Irmã de Baltasar); Henrique de Espírito Santo (Bispo); João César Monteiro (Degredado), Teresa Colares Pereira, Laura Soveral, Ângela Costa, Agostinho Chaves, José Capela, Carlos Garcez, António Martins, Isabel Gonçalves, Maria Salomé, António Corte-Real, Carmen Santos, Luís Filipe, Luís Filipe Monteiro, Bebiana Victorino, Maria da Conceição; Voz do Delator: Pedro Pinheiro; Voz da Providência: Manuela de Melo; Voz Off: Manoel de Oliveira.
Produção: (Dir.) Henrique Espírito Santo, Marcílio Krieger, António Lagrifa – Instituto Português de Cinema (IPC); Centro Português de Cinema (CPC); Radiotelevisão Portuguesa (RTP); Cinequipa; Tobis Portuguesa.
Ass. Produção: Ricardo Cordeiro, João Costa
Chefe Produção: Anabela Gonçalves
Sec. Produção: Maria da Graça
Patrocínio: Fundação Calouste Gulbenkian
Estúdios: Tóbis Portuguesa

Exteriores: Viseu (Quinta de S. Miguel), Porto, Coimbra

Cópia: 16 mm, cor (existe uma versão ampliada para 35 mm, efectuada pela Cinemateca Portuguesa para preservação da obra).

Lab. Imagem; Tóbis Portuguesa, Éclair (Paris)

Reg. Som: Valentim de Carvalho, Nacional Filmes

Distribuição: V.O.Filmes, Ver Filmes

Duração: 262 minutos na versão cinematográfica, 287 minutos na versão televisiva, em episódios, precedidos de curtos prólogos.

Data de Rodagem: Novembro 1976-Nov. 1977

Estreia: Na RTP: Novembro de 1978; no cinema: Quarteto (Lisboa), 25 de Novembro de 1979.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

Adam, Jean-Michel – 43
Aguiar e Silva, Vítor M. – 30, 39, 42, 47, 62, 63, 74, 75, 96, 101, 102, 181, 205, 209, 225, 353, 356
Albano, Lucilla – 154, 164
Almeida, Maria José – 236, 237
Anderson, Gillian – 143, 144, 147, 151, 157, 274, 276, 277
Andrew, Dudley – 31, 147, 148, 151, 152, 164, 274, 276, 277, 334
Aumont, Jacques – 128
Aycock, Wendell – 153
Baecque, Antoine – 93, 94, 339, 341, 342, 344, 345, 347, 358, 371, 372, 373, 378, 384, 399, 403, 407, 410, 413, 416, 417
Bal, Mieke – 42, 45, 46, 177, 439
Barroso, Eduardo Paz – 344, 345, 347, 385, 477
Barthes, Roland – 27, 30, 31, 39, 40, 80, 82, 85, 86, 90, 91, 95, 123, 126, 149, 150, 151, 175, 179, 190, 433, 442
Bazin, André – 89, 119, 120, 121, 314, 373, 375, 440
Beja, Morris – 144
Benjamin, Andrew – 382
Berg, Charles – 278
Bessa-Luís, Agustina – 234, 249, 341, 375
Bluestone, George – 96, 124, 126, 128, 129, 130, 166, 167, 346, 407, 428, 443
Boavida, Filipe – 256, 273
Bonnet, Jean-Claude – 367, 414
Booth, Wayne C. – 39, 40, 60, 64, 65, 66, 66, 221, 222, 223, 224
Bordwell, David – 45, 46, 63, 64, 111, 117, 125, 127
Branigan, Edward – 21, 41, 42, 43, 49, 52, 127, 227, 446
Burch, Noël – 126
Burgoyne, Robert – 40, 44
Cabral, Alexandre – 99, 175
Cardoso, Abílio Hernández – 18, 90
Carvalho, José Herculano de – 101
Castelo Branco, Camilo – 57, 68, 133, 174, 176, 177, 178, 180, 181, 182, 185, 186, 188, 193, 194, 196, 197, 198, 200, 202, 203, 205, 206, 207, 208, 210, 211, 213, 214, 216, 218, 220, 221, 222, 226, 228, 230, 231, 238, 248, 249,

251, 253, 263, 267, 282, 289, 294, 297, 298, 299, 310, 321, 326, 341, 361,
372, 375, 399, 403, 406, 416, 443
Castro, Aníbal Pinto de – 175, 194, 230, 235, 244
Chatman, Seymour – 40, 44, 50, 64, 65, 112, 113, 136, 137, 221, 222, 223,
228, 311, 423, 439
Chorão, José Bigotte – 175
Clerc, Jeanne-Marie – 100, 130, 253, 379
Coelho, Jacinto do Prado – 174, 175, 184, 186, 202, 203, 235, 242, 247,
342, 403
Cohen, Keith – 42, 83
Cortellazzo, Sara – 21, 27, 31, 33, 146, 152, 159, 166, 307, 414
Costa, Alves – 256, 340, 350, 351, 364
Costa, João Bénard da – 282, 286, 351, 366, 413, 430
Costa, José Manuel – 381, 417
Daney, Serge – 77, 348, 396, 406
Decaux, Emmanuel – 342, 363, 365, 388, 398
Deleuze, Gilles – 87, 88, 89, 115, 120, 260, 262, 265, 266, 277, 319, 684,
436
Delvaux, A. – 382, 435
Doane, Mary Ann – 281
Durand, Gilbert – 55
Eco, Umberto – 29, 67, 68, 160, 163, 274, 275, 427, 443
Eisenstein, Sergei – 85, 90, 134, 176, 254
Eliot, T. S. – 64, 103
Ferreira, Manuel Cintra – 269, 285
Flitterman-Lewis, Sandy – 40, 44
Forster, E. M. – 39, 40, 96, 131, 208, 209, 210
França, José Augusto – 175, 291, 340, 350, 364, 406
Frye, Northrop – 72, 73, 77, 90, 170
Gardies, André – 124
Gaudreault, André – 41, 64, 66, 67, 72, 85, 117, 120, 126, 130, 133, 134,
264, 312, 410
Geada, Eduardo – 267, 272, 350, 368, 379
Genette, Gérard – 40, 42, 44, 50, 51, 60, 61, 62, 64, 138, 179, 307, 396
Grilo, João Mário – 99, 119, 122, 134, 156, 279, 280, 368, 381, 388
Guardini, Romano – 80, 102
Hamburger, Käte – 26, 53, 63, 76, 179, 422

Hayward, Susan – 314
Horton, Andrew – 163
Ingarden, Roman – 29, 95, 97, 98, 105, 108, 109, 114, 141, 156, 158, 168,
169, 183, 215, 234, 241, 248, 262, 271, 285, 286, 322, 345, 358, 359, 346,
427, 428, 442, 443
Iser, Wolfgang – 109
Jahanbegloo, Ramin – 52
Jost, François – 63, 64, 66, 67, 72, 78, 85, 117, 126, 128, 130, 133, 134, 264,
312, 382, 410
Kayser, Wolfgang – 60
Kellogg, Robert – 47, 58
Klein, Michael – 151
Kracauer, Sigfried – 92, 104, 105, 106, 195, 306
Lardeau, Yann – 343, 344, 356, 357, 379
Lavrador, Fernando Gonçalves – 359, 383, 397
Lawton, R. A. – 175, 195, 197, 202, 268
Leça, Armando – 256, 273, 274, 275
Leirens, Jean – 100, 117, 379, 380, 401, 402, 410, 418
Lepecki, Maria Lúcia – 174, 175, 177, 190, 229, 250
Lopes, A. Cristina – 42, 67, 266
Lopes, Óscar – 175
Luckács, Georg – 57, 424
Magretta, Joan – 163
Mariniello, Silvestra – 400
Martínez, Félix – 380
Matos-Cruz, José de – 93, 270, 344, 347, 384, 390, 407, 415,
McFarlane, Brian – 31, 84, 94, 95, 144, 146, 148, 149, 150, 151, 159, 166,
168, 170, 190, 261, 262, 307, 332, 415, 426
Mendilow, A. A. – 54, 96, 405
Metz, Christian – 24, 41, 42, 44, 71, 72, 89, 116, 1479, 158, 307
Mitchell, W. J. T. – 39, 40, 44, 46, 49, 50, 78, 79, 80, 110, 136, 242
Mitry, Jean – 110, 111, 113, 116, 265
Monteiro, Maria da Assunção Morais - 458
Monteiro, Paulo Filipe – 18, 26, 32, 47, 77, 83, 119, 120, 122, 382, 439, 445
Morrissette, Bruce – 140
Mukarovsky, Jan – 426
Naremore, James – 83, 144, 146, 149, 153, 155, 170, 443

Norden, Martin F. – 45, 134, 135
O'Connor, Flannery – 90, 98, 101, 140, 153
Oliveira, Manoel de – 26, 57, 68, 92, 93, 100, 107, 117, 144, 155, 163, 166,
184, 257, 274, 277, 283, 285, 286, 291, 315, 335, 339, 340, 341, 342, 343,
344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358,
359, 360, 361, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374,
375, 376, 377, 378, 379, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390,
391, 392, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406,
407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 421, 422, 427,
429, 430, 432, 434, 435, 438, 439, 440, 441, 443, 444, 445, 448
Pallu, Georges – 18, 26, 57, 68, 166, 253, 255, 257, 258, 259, 261, 262, 263,
264, 266, 267, 268, 269, 270, 272, 273, 277, 278, 280, 281, 283, 284, 285,
286, 292, 297, 314, 318, 328, 334, 353, 355, 366, 367, 409, 412, 413, 415,
421, 429, 430, 433, 437, 439, 440, 441, 444, 445
Parsi, Jacques – 93, 94, 341, 372, 379, 384, 399, 403, 407, 410, 413, 416,
417
Pascaud, Fabienne – 404, 409
Percheron – 310
Pereira, Fausto Cruchinho D. – 346
Pina, Luís de – 244, 255, 291, 292, 350, 335, 364, 385
Pouillon, Jean – 60, 107, 108, 174, 179, 180, 202, 240, 250, 251
Ramasse, François – 355
Reis, Carlos – 22, 42, 52, 67, 113, 125, 174, 177, 266
Revaz, François – 43, 44, 179
Reynolds, Peter – 144, 156
Ribeiro, António Lopes – 26, 57, 68, 166, 283, 289, 290, 291, 292, 293,
294, 295, 296, 297, 299, 300, 301, 302, 304, 306, 308, 309, 310, 311, 315,
316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 328, 330, 331, 332, 333, 334, 335,
336, 337, 342, 353, 356, 364, 366, 367, 371, 386, 391, 392, 394, 412, 413,
415, 421, 429, 430, 433, 434, 435, 437, 438, 439, 440, 441, 444, 445
Ribeiro, M. Félix – 255, 256, 258, 285, 336
Richardson, Robert D. – 87
Ricoeur, Paul – 20, 21, 29, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 53, 55, 67, 83, 84, 120,
141, 147, 148, 160, 164, 165, 179, 242, 251, 333, 423
Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire – 149
Rossum-Guyon, Françoise – 60, 61
Santo Agostinho – 48

Santos, João Camilo dos – 173, 174, 175, 233, 249, 251, 417
Saraiva, António José – 175
Saraiva, Maria Manuela – 97, 169
Schoenecke, Michael – 153
Scholes, Robert – 44, 47, 58
Segre, Cesare – 38, 40, 43, 46, 59, 62, 63, 94, 95, 225, 249, 444
Seixo, Maria Alzira – 40, 46, 249
Sérgio, António – 198, 268
Simões, João Gaspar – 175
Slawinska, Irena – 55, 69, 322, 418
Souriau, Étienne – 42
Stam, Robert – 40, 44, 153
Stanzel, F. K. – 233
Stein, Georg – 158
Steiner, George – 52, 170, 251, 443
Stromgren, Richard – 45, 134, 135
Szondi, Peter – 76, 77, 99, 100
Tancelin, P. – 343, 356, 357, 379
Tarkovski, Andrei – 48, 57, 115, 121, 124, 139, 165, 168, 277, 359
Tomasi, Dario – 21, 27, 31, 33, 146, 152, 159, 166, 414
Vanoye, Francis – 44, 67, 310
Warren, Austin – 102, 103
Wellek, René – 102, 103
Wenders, Wim – 113, 114, 118, 405