



Por falar no Diabo: a adaptação de *The Screwtape Letters* para áudio-drama

Nuno Emanuel Monteiro Capucha

Mestrado em Estudos Comparados – Literatura e Outras Artes

Março 2026



Por falar no Diabo: a adaptação de *The Screwtape Letters* para áudio-drama

Nuno Emanuel Monteiro Capucha

Mestrado em Estudos Comparados – Literatura e Outras Artes

Dissertação orientada pela Prof.^a Doutora Maria do Rosário Lupi Bello

Março 2026

LICENÇA *CREATIVE COMMONS*



Este trabalho está licenciado sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-CompartilhaIgual 4.0 Internacional. Para ver uma cópia desta licença, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/> ou envie uma carta para Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao corpo docente do Mestrado em Estudos Comparados – Literatura e Outras Artes pela disponibilidade e dedicação demonstradas ao longo destes anos.

Expresso particular gratidão à minha orientadora, Professora Maria do Rosário Lupi Bello, pela disponibilidade, rigor crítico e estímulo constante ao aperfeiçoamento deste trabalho e ao Professor Gerald Bär, cujo apoio firme me impediu de desistir num momento de desalento.

Agradeço a Paul McCusker pela disponibilidade e pela entrevista concedida, a Eirik Frisvold Hanssen pela leitura e comentário das minhas considerações sobre André Bazin e a Rosa Duarte, pela revisão do texto.

Agradeço à minha esposa o apoio incondicional e o estímulo constante para melhorar o meu processo de escrita académica, e ao meu filho, pelo entusiasmo com que acompanhou este percurso.

Non nobis Domine, non nobis, sed nomini tuo da gloriam!

DEDICATÓRIA

Dedico esta dissertação à memória de José Nogueira Ramos, conhecido por *Zala*, amigo na terra, intercessor no Céu e um inesquecível Screwtape.

DECLARAÇÃO DE INTEGRIDADE

STATEMENT OF INTEGRITY

Declaro ter atuado com integridade na elaboração da presente dissertação/tese. Confirmando que em todo o trabalho conducente à sua elaboração não recorri à prática de plágio ou a qualquer outra forma de falsificação de resultados.

Mais declaro que tomei conhecimento integral do Regulamento Disciplinar da Universidade Aberta, publicado no Diário da República, 2.ª série, n.º 215, de 6 de novembro de 2013.

I hereby declare having conducted my thesis with integrity. I confirm that I have not used plagiarism or any form of falsification of results in the process of the thesis elaboration.

I further declare that I have fully acknowledged Disciplinary Regulations of the Universidade Aberta (regulation published in the official journal Diário da República, 2.ª série, N.º 215, de 6 de novembro de 2013).

Universidade Aberta, de de

Nome completo/Full name:

Assinatura/Signature:

Assinado por: Nuno Emanuel Monteiro Capucha
Num. de Identificação: BI09821157
Data: 10-03-2026 20:26:53 +00:00



manuscrita ou digital / handwritten or digital

Por falar no Diabo: a adaptação de *The Screwtape Letters* para áudio-drama

RESUMO

Esta investigação examina os desafios e as soluções encontradas na adaptação da obra epistolar *The Screwtape Letters*, de C. S. Lewis, para áudio-drama (*The Screwtape Letters: First Ever Full-Cast Dramatization of the Diabolical Classic*, dirigida por Paul McCusker em 2009), confrontando-a com outras duas dramatizações: *Dracula*, de Bram Stoker, adaptado por Orson Welles para o Mercury Theatre on the Air (1938), e *O Mandarim*, de Eça de Queiroz, produzido para a rádio pública portuguesa em Teatro Imaginário (2003). O problema comparativo central interroga como figuras demoníacas literárias distintas, nomeadamente, o demónio burocrata (*Screwtape*), o vampiro sedutor (*Dracula*) e o tentador burguês de Eça, são reconfiguradas num meio exclusivamente sonoro. A literatura sobre áudio-drama sublinha a especificidade do som e a sua autonomia, mas permanece relativamente marginalizada nos estudos de adaptação. Procura-se colmatar essa lacuna, dialogando com autores como Gérard Genette e Linda Hutcheon, com a reflexão de André Bazin sobre a especificidade dos meios e com os debates em torno da intermedialidade, da ekphrasis e da transcodificação, abordando, neste percurso, a questão da fidelidade. Recorre-se ainda às notas de Robert Bresson sobre o som como escrita e às normas da BBC para áudio-dramas. O estudo reafirma o áudio-drama como construtor do *teatro na mente* e como campo autónomo de investigação académica, demonstrando o seu potencial enquanto linguagem artística do século XXI e espaço privilegiado para repensar a persistência da figura demoníaca.

Palavras-chave: Áudio-drama; C. S. Lewis; *The Screwtape Letters*; *Dracula*; Orson Welles; *O Mandarim*.

Speaking of the Devil: Adapting *The Screwtape Letters* for Audio Drama

ABSTRACT

This study examines the challenges and solutions involved in adapting the epistolary work *The Screwtape Letters* by C. S. Lewis into audio drama (*The Screwtape Letters: First Ever Full-Cast Dramatization of the Diabolical Classic*, directed by Paul McCusker in 2009), setting it alongside two further dramatizations: *Dracula* by Bram Stoker, adapted by Orson Welles for the *Mercury Theatre on the Air* (1938), and *O Mandarim* by Eça de Queiroz, produced for the Portuguese public radio in *Teatro Imaginário* (2003). The central comparative problem asks how distinct literary demonic figures, namely the bureaucratic demon (Screwtape), the seductive vampire (Dracula), and Eça's bourgeois tempter, are reconfigured within an exclusively acoustic medium. The literature on audio drama underlines the specificity of sound and the autonomy of the form yet remains relatively marginal within adaptation studies. This research seeks to address that gap by engaging with theorists such as Gérard Genette and Linda Hutcheon, with André Bazin's reflections on medium specificity, and with debates on intermediality, ekphrasis and transcodification, while also considering fidelity as one of the critical issues raised by the corpus. The analysis further draws on Robert Bresson's notes on sound as writing and on BBC guidelines for audio drama. The study reaffirms audio drama as a constructor of the *theatre in the mind* and as an autonomous area of academic enquiry, demonstrating its potential as an artistic language of the twenty-first century and as a space in which to rethink the persistence of the demonic figure.

Keywords: Audio drama; C. S. Lewis; *The Screwtape Letters*; *Dracula*; Orson Welles; *O Mandarim*.

1. INTRODUÇÃO	1
2. O ÁUDIO-DRAMA COMO FENÓMENO ARTÍSTICO AUTÓNOMO: GENEALOGIA, DESVALORIZAÇÃO E REDESCOBERTA	4
2.1 Audiolivros.....	4
2.2 Áudio-drama.....	5
2.3 Uma linguagem dramática de direito próprio?	6
2.4. Supremacia visual e reabilitação da escuta.....	7
2.5. Relevância do estudo: três eixos.....	9
3. POR FALAR NO DIABO	10
3.1. O Diabo na tradição cristã	10
3.2. O Diabo na arte	11
3.3. A atualidade do Diabo	15
4. C. S. LEWIS: BIOGRAFIA DO “APÓSTOLO DOS CÉTICOS”	17
5. SCREWTAPE, O BUROCRATA DO INFERNO	20
5.1 O Blitz e a guerra dentro da guerra	20
5.2 Anatomia de um demónio burocrático.....	22
5.3. Uma ironia dos diabos	24
5.4 <i>The Screwtape Letters</i> : uma ficção epistolar.	25
5.5. Um possível resumo das cartas	28
6. DRACULA	32
6.1. Abraham Stoker	32
6.2 <i>Dracula</i> , estrutura epistolar e tecnologia	34
6.3. “Yes, your master is the Devil!”	37
7. UM CASO PORTUGUÊS: O MANDARIM.....	40
7.1 Breve biografia de Eça de Queiroz.....	40
7.2 O pacto fáustico: arquétipo da civilização ocidental.....	41
7.3 <i>O Mandarim</i> : um arquétipo português.....	44
8. A PROBLEMÁTICA QUESTÃO DA ADAPTAÇÃO	47
8.1. Do paradigma da fidelidade à autonomia da adaptação	47
8.1.1. Lessing e a aliança antiadaptação.....	50
8.1.2. A <i>ekphrasis</i> expandida	51
8.2. Linda Hutcheon, <i>Screwtape</i> , intertextualidade e transcodificação intersemiótica	52
8.3. Uma releitura de André Bazin	56
8.3.1 Adaptações e fidelidade à letra	58

8.4. <i>Dracula On the Air</i> : a epistolaridade na adaptação do <i>Mercury Theatre</i>	63
8.5. <i>O Mandarin</i> : um áudio-drama condensado	67
9. A GRAMÁTICA SONORA DA ADAPTAÇÃO	71
9.1. O som como escrita: as notas de Bresson.....	72
9.2. As normas da BBC para áudio-dramas	76
10. O TEATRO NA MENTE	84
10.1 O poder das palavras	85
10.2. Da palavra ao som: diálogo, música e efeitos na construção do teatro na mente.....	87
11. VIVA A RÁDIO! VIVA O ÁUDIO-DRAMA!	93
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	99

Índice de Figuras

Figura 1 – O Inferno. Mestre português desconhecido	12
Figura 2 – Mapa do Inferno por Sandro Botticelli.....	13
Figura 3 – Mosaico do Inferno por Coppo di Marcovaldo	14

1. INTRODUÇÃO

“No princípio havia o Verbo...” (Bíblia dos Capuchinhos, n.d., João 1,1). O prólogo joanino recorda a primazia ontológica da Palavra na cosmovisão cristã. O Logos divino cria - “Por Ele é que tudo começou a existir” (Bíblia dos Capuchinhos, n.d., João 1,3); ordena o caos primordial – “Faça-se a luz” (Bíblia dos Capuchinhos, n.d., Gênesis 1,3); executa juízos proféticos - “Assim diz o Senhor Deus: “Tal não acontecerá nem se realizará” (Bíblia dos Capuchinhos, n.d., Isaías 7,7); e encarna - “E o Verbo fez-Se homem” (Bíblia dos Capuchinhos, n.d., João 1,14). Esta matriz verbal fundacional, onde a enunciação constitui realidades, admite, todavia, *contrapalavras* como possibilidade: o livre-arbítrio das criaturas gera desvios discursivos que pervertem essa lógica criadora. A presente investigação centra-se nesta tensão fundamental entre o Verbo divino e a contrapalavra demoníaca, explorando como três obras literárias que configuram figuras demoníacas distintas, nomeadamente *The Screwtape Letters* (Lewis, 2013), *Dracula* (Stoker, 1897) e *O Mandarim* (Queiroz, 1880), são transpostas para o meio sonoro, revelando como a voz, a música, o silêncio e os efeitos acústicos reconfiguram a natureza e a função destas entidades nas narrativas adaptadas através de transposições específicas do meio sonoro.

Esta investigação examina, em primeiro lugar, os desafios e as soluções encontradas para adaptar a obra epistolar *The Screwtape Letters*, de C. S. Lewis, para o formato de áudio-drama. Analisa-se de que modo a transposição de um texto literário foi levada a cabo através dos recursos específicos do meio sonoro, reconfigurando a figura demoníaca burocrata e a estrutura narrativa epistolar em *The Screwtape Letters: First Ever Full-cast Dramatization of the Diabolical Classic*, dirigida por Paul McCusker em 2009 para a *Focus on the Family Radio Theatre*. Pretende-se, assim, verificar quais as estratégias (discursivas, retóricas ou outras) utilizadas, avaliando-se quais as principais alterações, do ponto de vista da narrativa e do significado, que ocorreram, por que razão e com que consequências.

Prossegue-se o exame dessa versão sonora, confrontando-a com duas adaptações: *Dracula*, de Bram Stoker, também uma obra epistolar, dramatizado por Orson

Welles para o *Mercury Theatre on the Air* (1938), e *O Mandarim*, de Eça de Queiroz, adaptado para a rádio pública portuguesa em *Teatro Imaginário* (2003). O problema comparativo central interroga como figuras demoníacas literárias distintas, nomeadamente, o demónio burocrata (*Screwtape*), o vampiro sedutor (*Dracula*) e o tentador burguês de Eça, são reconfiguradas no meio exclusivamente sonoro, mobilizando timbre vocal, entoação, sobreposição acústica, efeitos, música e silêncio.

As edições literárias utilizadas seguem o seguinte critério: para *The Screwtape Letters*, recorreu-se à edição anotada de Paul McCusker (HarperOne, 2013), cujos comentários hermenêuticos esclarecem as escolhas de dramatização sonora. Para *Dracula*, utilizou-se a edição de domínio público preparada pela Standard Ebooks, que preserva integralmente a estrutura epistolar-documental do romance. Para *O Mandarim*, utilizou-se igualmente uma versão de domínio público, disponível no site Project Gutenberg (<https://www.gutenberg.org/>). Neste percurso aborda-se, do ponto de vista teórico, a questão da fidelidade como critério normativo de análise e avaliação. Seguindo teóricos da adaptação, como Hutcheon (2013) e Jakobson (1959), refutam-se abordagens que hierarquizam o texto-fonte em detrimento da obra adaptada, concebendo o áudio-drama como manifestação artística autónoma, dotada de gramática expressiva própria. Discute-se igualmente o estatuto dramático de uma forma desprovida de visibilidade teatral, interrogando se a ausência de personagens corpóreas compromete a sua plena condição de drama, ou se, pelo contrário, voz, ruído e silêncio se autonomizam como operadores narrativos essenciais.

Esta investigação organiza-se, em suma, em três eixos comparativos interligados, ancorados no tríptico *The Screwtape Letters*, *Dracula* e *O Mandarim*:

a) confronto sistemático das estruturas narrativas originais e das respetivas dramatizações sonoras, identificando omissões, adições, deslocações e transformações com implicações narrativas, dramatúrgicas e simbólicas;

b) exame da especificidade dos recursos sonoros, tais como voz e timbre demoníaco, entoação, música, efeitos acústicos, silêncio e montagem, enquanto instrumentos autónomos de construção de sentido e de emoção, sem dependência visual;

c) demonstrac o de como contextos culturais e produtivos distintos geram estratégias de transposi o diferenciadas, contribuindo para o reconhecimento teórico e crítico do áudio-drama como campo aut nomo de investiga o acad mica, com valor artístico e patrimonial próprios, afastado da subordina o a textos literários.

2. O ÁUDIO-DRAMA COMO FENÓMENO ARTÍSTICO AUTÔNOMO: GENEALOGIA, DESVALORIZAÇÃO E REDESCOBERTA

2.1 Audiolivros

Após a apresentação das obras, impõe-se a definição de conceitos fundamentais, começando-se por estabelecer os conceitos de audiolivro e áudio-drama. Os audiolivros, entendidos como gravações sonoras de livros ou de outros textos que podem ser escutados em vez de lidos (Gonçalves & Silva, 2023), têm conhecido uma evolução significativa, tanto ao nível dos modos de produção como das formas de consumo, em estreita relação com o desenvolvimento tecnológico, assumindo hoje o suporte digital um papel central na sua circulação. Barry (2016) recorda que os audiolivros enfrentaram, durante décadas, resistências à sua legitimação enquanto forma plena de literatura, tendo sido frequentemente acompanhados pela suspeita de constituírem uma espécie de batota utilizada por pessoas que encaram com preguiça a experiência literária mediada exclusivamente pela leitura silenciosa do texto impresso.

Em defesa dos audiolivros, diversos estudos têm demonstrado que estes se mostram capazes de desenvolver a escuta crítica, ampliar o repertório lexical e favorecer uma compreensão mais aprofundada da linguagem escrita, contrariando a ideia de que constituem uma prática inferior à leitura tradicional. Além disso, Barry (2016) sublinha que os audiolivros caminham no sentido de uma crescente autonomia estética, aproximando-se de uma forma de arte própria, graças a produções que recorrem a múltiplas vozes, música e efeitos sonoros, conferindo uma nova vitalidade às obras literárias. Crook (2004) sublinha igualmente esta tendência: no seu entender, a consolidação do mercado mundial de conteúdos em formato sonoro permitiu que o audiolivro e o áudio-drama passassem a disputar um espaço até então dominado pelo livro impresso.

2.2 Áudio-drama

O áudio-drama introduz, em relação ao audiolivro, uma dimensão performativa claramente mais marcada. Hand e Traynor (2011, p. 14) observam que, após a leitura de histórias para adormecer crianças na rádio, “the development of radio drama was only a step away”. O desafio, segundo o autor, foi passar de textos teatrais para textos escritos especificamente para a rádio. Isto é, passar de um veículo de leitura de histórias para um veículo de narrar histórias, respeitando os seus limites e explorando as suas potencialidades. Segundo Hand (2018), desde as fases iniciais da radiodifusão, o áudio-drama revelou capacidades notáveis de adaptação e de inovação formal, desenvolvendo estruturas narrativas variadas, que oscilam entre ciclos serializados e produções independentes. Através dessa plasticidade criativa, contribuiu para a emergência de formatos genéricos inovadores, nomeadamente a *soap opera*, bem como para a consolidação de espaços de expressão específicos dedicados à ficção científica, às narrativas fantásticas, aos mistérios policiais e a outras modalidades de entretenimento narrativo.

Do ponto de vista dramaturgico, o áudio-drama é o herdeiro direto do teatro radiofónico. A alteração significativa reside, sobretudo, nas condições técnicas e de difusão. Tal como sintetiza Crook (2004, p. 500): “Multimedia and the internet offer exciting dimensions to sound drama production and storytelling. The radio dramatist has been liberated from the dimension of short-lived terrestrial sound broadcasts.”. Como observa Starkey (2016), as novas tecnologias não eclipsaram a rádio, que continua a provar que é um meio extremamente resiliente. Enquanto o teatro radiofónico dependia das grelhas de programação das estações de radiodifusão, o áudio-drama, beneficiando da compressão dos ficheiros de áudio, pode agora ser consumido *on demand*, através de rádios online, podcasts e aplicações móveis, atingindo audiências globais e nichos específicos de forma simultânea. Hand (2018) refere-se a isto como uma nova etapa para o áudio-drama, caracterizada pela multiplicidade de modalidades de consumo e pela fluidez de acesso a produções de rádio, tanto de origem institucional como independente. O autor resume o momento histórico afirmando que esta é uma época de uma grande riqueza para os ouvintes, que têm oportunidade de aceder a um vasto conteúdo, tanto antigo, como recente.

O termo *áudio-drama* é relativamente recente, na história dos media sonoros. Verma (2017) indica que a primeira utilização moderna do termo ocorreu numa notícia do *New York Times* de 1998, associada a webcasts, performances ao vivo e audiolivros. O *podcast*, termo que resulta da combinação das palavras *iPod* (popular aparelho multimédia da Apple), com *broadcast* e que designa um programa de áudio difundido via Internet é, atualmente, bastante popular. A título de exemplo, podemos referir que os podcasts portugueses alcançaram, em 2025, “cerca de 153,4 milhões de *downloads*, numa média de 12,8 milhões por mês. O melhor mês foi maio, com 18,5 milhões, e o pior foi agosto, com cerca de 8,3 milhões” (Correia, 2026, para. 1). Segundo a mesma fonte, o *Observador*, a *Renascença* e a *Rádio Comercial* detêm, em conjunto, quase 60% do mercado.

Verma (2017) assinala que a reflexão teórica entre rádio e podcast se encontra numa fase inicial. Desta tensão entre passado e presente, entre rádio e Internet, nasce uma pergunta: “Should creators press for continuity of institutions, commitments and aesthetic forms in the digital era ... or should they make a clean break that upends our notions of quality, audience, art and appropriate material?” (Verma, 2017, p. 1).

2.3 Uma linguagem dramática de direito próprio?

Parafraseando Chignell (2009), pode-se perguntar se faz sentido, numa época dominada pelo império da imagem, estudar um drama construído apenas a partir de elementos sonoros. A resposta é inequivocamente positiva, sobretudo quando se reconhece que o áudio-drama convoca uma imaginação alicerçada na audição. Numa cultura contemporânea fortemente visual, o estudo do áudio-drama revela-se, na opinião do autor do presente estudo, não apenas pertinente, mas necessário, na medida em que obriga a repensar os modos de receção, imaginação e significação que se afastam da hegemonia da imagem e do espetáculo visual.

Pouco antes da Segunda Guerra Mundial, quando a rádio funcionava como o principal veículo de entretenimento e de informação, Cordell e Cordell (1936, p. 405) observam o surgimento de uma nova linguagem dramática associada à rádio: “Dramatic critics in many European countries have long been interested in the creation, through the

development of the broadcast play, of a new medium for the drama comparable to that of the stage and screen”. Os mesmos autores acrescentam que o [teatro radiofónico] “in England, Germany, France and Sweden, is already attaining to full stature as an independent and widely acclaimed branch of artistic expression” (Cordell & Cordell, 1936, p. 405). Estas afirmações, datadas de um período em que o teatro radiofónico ainda se encontrava em consolidação, revelam a consciência precoce da sua autonomia artística: o meio sonoro não constitui uma mera transposição teatral para as ondas hertzianas, mas uma forma artística autónoma, com gramática própria.

Com o advento da rádio, nasceu, de facto, uma forma de teatro destinada à audição e à imaginação, uma arte que se constrói na ausência de imagem, convocando o ouvinte a participar ativamente na criação mental dos cenários, dos rostos e dos gestos. O teatro radiofónico configurou-se, assim, como uma forma dramática por direito próprio, sustentada por diálogos, música, efeitos sonoros e pela manipulação expressiva do silêncio, elementos que definem a sua gramática e o seu poder de evocação, como adiante se verá.

2.4. Supremacia visual e reabilitação da escuta

Chandramohan (2017) afirma que as adaptações para rádio não suscitam hoje o mesmo interesse que as adaptações para cinema, no que diz respeito ao público e aos críticos. Por seu turno, Hand (2018, para. 3) afirma que a falta de interesse por parte dos académicos “of radio drama as a field of performance culture is an interesting phenomenon.”. De facto, recentemente, Verhulst e Smith (2024, p. 107) constatavam que “what little has been published on the topic is scattered, mostly consisting of journal articles and chapters in essay collections, but also a few (partial) monographs”. Hand (2018) acrescenta que o desinteresse não pode ser devido à falta de material ou à dificuldade de acesso à rádio. Arrisca o autor que talvez isto aconteça devido ao facto de a rádio ser encarada como um espaço destinado à conversação, música, notícias ou desporto e que, sobretudo, é um espaço que sugere em vez de mostrar o que, na opinião de Hand (2018), relança a questão da pretensa superioridade da visão sobre a audição. Mas segundo Hand (2018, para. 3), “auditory culture is not only extremely sophisticated – in many ways we need to ‘learn’ how to listen – it has an almost limitless potential (one that is, perhaps, not hampered by the four corners of a flat screen)”.

Hoje, a rádio em direto e os podcasts escutam-se, essencialmente, enquanto se fazem outras coisas, como conduzir, constituindo, nas palavras de Hand (2018, para. 3) “the perfect medium for contemporary, ‘multitasking’ life”.

A centralidade do olhar na cultura contemporânea tem levado vários autores a apontar uma verdadeira supremacia do visual na hierarquia dos sentidos. Hand recupera a reflexão de Crook (citado em Hand, 2018, para. 3) ao sublinhar que, na nossa cultura, a visão tende a ser concebida como sentido dominante, relegando a audição para uma posição secundária.

Para além desse desvalor simbólico do ouvido, Hand (2018) destaca que a adaptação constituiu, desde os primórdios do teatro radiofónico, uma prática estruturante: as primeiras emissões consistiam, sobretudo, em transposições para rádio de textos dramáticos previamente existentes, sendo a escrita especificamente concebida para o meio radiofónico um desenvolvimento posterior. Mas, não obstante este facto, Hand constata que existe uma tendência para desvalorizar as transposições literárias para rádio, que são vistas como inferiores relativamente às obras sonoras criadas originalmente para este meio (Bolik citada em Hand, 2018, para. 3).

Em contraponto a essa desvalorização e à alegada hegemonia do visual, Dave Arnold (2009), produtor do áudio-drama *The Screwtape Letters*, objeto desta investigação, argumenta que o áudio-drama se revela particularmente adequado à chamada *geração do iPod*, habituada a leitores portáteis de ficheiros de som e a sistemas *surround* nos automóveis. Sublinha ainda que, apesar da omnipresença de meios marcadamente visuais, continuamos profundamente envolvidos com o som. Estas observações mostram-se hoje ainda mais pertinentes: a evolução tecnológica tornou a reprodução de ficheiros de áudio ainda mais fácil e com maior qualidade sonora, através de leitores portáteis, sistemas de som automóvel e, sobretudo, dos smartphones.

2.5. Relevância do estudo: três eixos

A relevância do estudo proposto assenta, portanto, em três eixos principais, que podemos sintetizar da seguinte forma:

1. Histórico-cultural – contribui para o reconhecimento do áudio-drama como um fenómeno artístico de pleno direito, com valor patrimonial e estético.
2. Teórico-metodológico – oferece instrumentos para pensar a especificidade do som como meio narrativo e expressivo.
3. Contemporâneo – permite refletir sobre uma nova forma de ficção sonora, o áudio-drama, que reatualiza, no século XXI, o teatro radiofónico e o potencial do áudio como linguagem artística.

Deste modo, o estudo de uma adaptação para áudio-drama num contexto cultural dominado pela imagem não constitui um anacronismo, mas antes uma via privilegiada para interrogar regimes de receção e de imaginação que escapam à hegemonia do visual e recolocam a escuta no centro da experiência estética.

3. POR FALAR NO DIABO

Uma pergunta incontornável, tendo em conta os objetivos da presente investigação, deve ser colocada nesta fase: quem é o Diabo? Quem é esta figura, herdeira de uma longa tradição judaico-cristã, que articula as obras em estudo e cuja presença atravessa a cultura ocidental? Procura-se entender, não somente uma personagem, mas esboçar a génese e a metamorfose desta figura enquanto construção histórica, teológica e artística.

3.1. O Diabo na tradição cristã

O Cristianismo, religião que constitui a fonte de inspiração de *The Screwtape Letters*, e da qual ainda somos devedores, em termos culturais, apresenta o Diabo como a personificação do mal, a *mão invisível* por detrás do mal espalhado pelo mundo. O Mal não é uma entidade abstrata ou simbólica, “mas designa uma pessoa, Satanás, o Maligno, o anjo que se opõe a Deus” (CIC, 1997, nº2851). O Evangelho Segundo São João acrescenta que o Diabo, ou Satanás, foi “assassino desde o princípio” e é “mentiroso e pai da mentira” (Bíblia dos Capuchinhos, n.d., João, 8, 44).

Por seu turno, o Papa Paulo VI definiu-o na audiência geral de 15 de novembro de 1972 (para. 5): “El mal no es solamente una deficiencia, sino una eficiencia, un ser vivo, espiritual, pervertido y perversor. Terrible realidad. Misteriosa y pavorosa.”.

O Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa explica que a palavra *Diabo* provém do latim *diabolus*, derivado do grego *diabolos*, sendo o Diabo aquele que divide, que calunia e que acusa (A. Cunha, 2010). Como observa Sousa (2015, p. 28), o Diabo é “aquele que persuade os indivíduos a contradizerem o que seria denominado “a vontade de Deus””. Isto é particularmente visível nas palavras proferidas pela serpente no célebre episódio do Jardim do Éden, que envolve Eva e o fruto proibido: “sereis como Deus” (Bíblia dos Capuchinhos, n.d. Génesis, 3,5). “Alcançado o seu objetivo de persuasão, o diabo passaria então a exercer o seu papel de acusador [junto de Deus]” (Sousa, 2015, p. 28). A título de exemplo, podemos citar o livro de Jó, onde o Diabo surge, nos versículos

iniciais, solicitando a Deus autorização para infligir a Jó todo o tipo de males, para que este se revolte contra o Criador e forneça motivos para Satanás o acusar.

Opondo-se ao Criador, dividiu os anjos e envolveu-se numa grande batalha com São Miguel Arcanjo, líder das hordas celestes fiéis a Deus, de acordo com o capítulo 12 do Livro do Apocalipse. Perdida a batalha, o Livro do Apocalipse relata que “o grande Dragão, a Serpente antiga – a que chamam também Diabo e Satanás – o sedutor de toda a humanidade, foi lançado à terra, e, com ele, foram lançados também os seus anjos” (Bíblia dos Capuchinhos, n.d., Apocalipse, 12,9).

Lançado à terra, o Diabo nela permanece, no Inferno, descrito no Evangelho Segundo São Marcos como um lugar “onde o verme não morre e o fogo não se apaga” (Bíblia dos Capuchinhos, n.d., Marcos, 9,44), palavras onde ecoam os últimos versículos do Livro de Isaías, do Antigo Testamento: “E, quando saírem, verão os cadáveres dos que se revoltaram contra mim. Os seus vermes não morrem e o fogo que os devora não se apaga. Serão objeto de horror para todos.” (Bíblia dos Capuchinhos, n.d., Isaías, 66,24).

3.2. O Diabo na arte

Importa agora examinar a figura do Diabo como entidade com uma genealogia na arte cristã ocidental. Esta genealogia permitirá compreender melhor os modelos que Lewis, Stoker e Queiroz tinham quando construíram as suas respectivas figuras demoníacas, e, por conseguinte, oferecerá contexto para a análise das reificações sonoras.

Inevitavelmente, o Inferno e o Diabo suscitaram, ao longo dos séculos, a imaginação dos artistas, sobretudo nas artes visuais, poderosas ferramentas de catequização das multidões analfabetas. No dealbar do século XI, o monge Raul Glaber narra o seu encontro com o Diabo, e descreve-o como uma criatura nem alta, nem baixa, com cabeça pontiaguda, corcunda, com o peito dilatado e vestido com vestes imundas. O relato do monge permite visualizar um ser de aspeto asqueroso, que cruza características humanas com animais: “pescoço fino, rosto macilento, olhos muito negros, fronte rugosa e franzida, narinas delgadas, boca grande, lábios grossos, queixo fugidio e muito estreito, barba de bode, orelhas peludas e alongadas, cabelos eriçados e emaranhados, dentes de

ção... nádegas frementes...” (Le Goff, 2005, p. 155). Na opinião de Sousa (2015, p. 33), esta imagem do Diabo “de certo modo, foi perpetuada pela cultura cristã católica”.

Conforme refere Malerba (2019, p. 32) é “a partir do século XI que ... o Diabo passa a ser representado em imagens (como as pinturas, por exemplo) e isso faz com que o temor das pessoas também cresça, justamente por poderem visualizar aquilo que antes encontrava-se diluído na imaginação.”. Acrescenta Malerba (2019, p. 59) que é no século XI que surgem as representações antropomórficas assustadoras, capazes “de causar pavor, algo que não existia por volta dos séculos IX e X, quando sua imagem [do Diabo] era análoga à de um ser humano, o que indicava que poderia ser derrotado”.

O painel atribuído a mestre português desconhecido (c. 1510-1520) que se conserva no Museu Nacional de Arte Antiga oferece um exemplo de como o Inferno foi visualizado no contexto português. A representação revela uma estrutura hierárquica claramente definida: caldeirões de fogo onde almas sofrem em conjunto, alternando com cenas de tormento individual infligido por demónios disformes. Particularmente notável é a caracterização do Diabo: veste-se com ornamentos exóticos (toucado de penas ameríndias, cadeira africana, trompa de marfim), sugerindo que o Mal era concebido, neste contexto, como uma realidade estrangeira e extraeuropeia.

Figura 1

O Inferno. Mestre português desconhecido



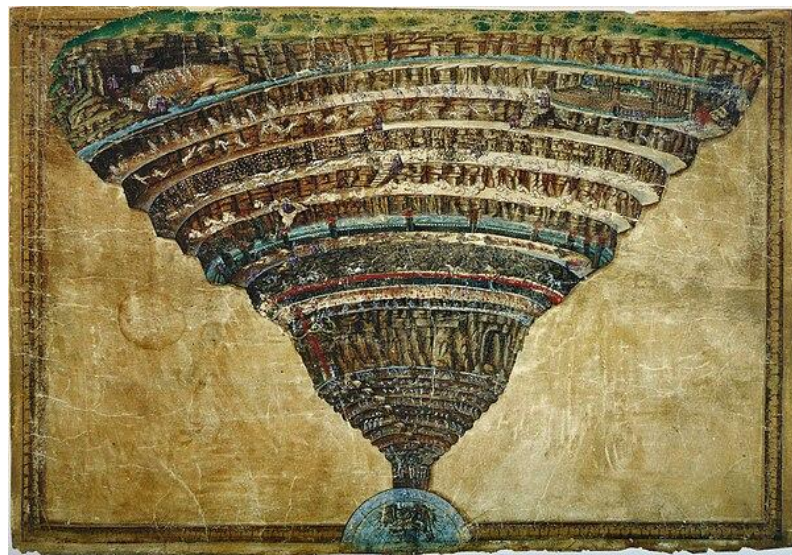
Nota: Autor desconhecido (1510-1520). Óleo sobre madeira de carvalho.

Fonte: <http://www.museudearteantiga.pt/colecoes/pintura-portuguesa/o-inferno>

Não é uma tarefa difícil acrescentar miríades de exemplos para ilustrar o Inferno, de acordo com a visão ocidental e cristã. A primeira parte de *A Divina Comédia*, dedicada ao Inferno constitui, porventura, o caso mais clássico. A ilustração da obra do poeta florentino Dante Alighieri (1265-1321) foi levada a cabo por outro artista florentino: Sandro Botticelli (1445-1510). Botticelli dialogou com a obra de Dante – isto é, com as suas implicações filosóficas e espirituais -, estabelecendo uma relação interartística. “Pode dizer-se que Botticelli, contrariamente a qualquer outro ilustrador de Dante, antes ou depois dele, visualizou as palavras de Dante e transformou-as em desenhos, entregando-nos, por assim dizer, um livro ilustrado” (Loop, 2016, 00:32:39). Deste livro ilustrado, destaca-se, pela sua notoriedade, o famoso *Mapa do Inferno*, que apresenta o Inferno, disposto em nove círculos, que afunilam. No centro, na parte mais baixa encontra-se o Diabo.

Figura 2

Mapa do Inferno



Nota: Criado por Sandro Botticelli (c. 1480-1490) representa os nove círculos do Inferno descritos em *A Divina Comédia* de Dante Alighieri. Fonte: Wikimedia Commons.

https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Sandro_Botticelli%27s_illustrations_to_the_Divine_Comedy

Dante imaginou o Diabo revestido “de pelos e detentor de seis asas de morcego, cada par alojado em uma cabeça.” (Malerba, 2019, p. 59). Enquanto derrama lágrimas sem cessar, engole pecadores (Malerba, 2019), como no batistério de São João, em Florença. Na cúpula deste batistério, encontramos “Florence’s original hell in the mosaic attributed to Marcovaldo, dating from the 1260’s and 70’s” (Scott, 2001, p. 332). O Diabo desse mosaico é grotesco, monstruoso, com chifres na cabeça, da qual saem serpentes a partir dos ouvidos. Tem olhos humanos, membros de diferentes cores e pende da sua boca a parte inferior do corpo de um réprobo, enquanto outros dois, um em cada mão, aguardam a sua vez para serem engolidos. As almas devoradas trazem à memória uma ordem horripilante de *Screwtape* ao seu sobrinho: “Bring us back food, or be food yourself” (Lewis, 2013, p. 164).

Figura 3

Mosaico do Inferno, Batistério de Florença



Nota: O mosaico, criado por Coppo di Marcovaldo no século XIII, faz parte da decoração do Batistério de Florença, Itália. Fonte: Wikimedia Commons.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Coppo_di_Marcovaldo,_Hell.JPG

3.3. A atualidade do Diabo

Tendo percorrido este breve caminho, outra pergunta se afigura pertinente: faz sentido falar do Diabo, atualmente? Para responder à pergunta, podemos, entre outras possíveis iniciativas, analisar a produção artística dos últimos anos, mantendo o nosso olhar sobre o visual – mais concretamente, no audiovisual – que, em vez de catequizar, entretém as agora instruídas multidões. As produções audiovisuais contemporâneas demonstram que a figura do Diabo não desapareceu das culturas secularizadas, mas, pelo contrário, surge como protagonista narrativo que articula entretenimento e interrogação metafísica.

A Fox lançou, em 2016, uma série intitulada *Lucifer* (continuada pela Netflix a partir de 2019), onde o Diabo decide emergir do Inferno, e tornar-se proprietário de um clube noturno e consultor da Polícia de Los Angeles. O Padre Gabriel Amorth, falecido exorcista da Diocese de Roma, conhecido como “o exorcista do Papa”, suscitou dois filmes distintos: *The Devil and Father Amorth* (Friedkin, 2017) e *The Pope's Exorcist* (Avery, 2023). O primeiro é um documentário realizado, em 2017, por William Friedkin, o realizador do clássico *The Exorcist* (Friedkin, 1973), que acompanhou um exorcismo do Padre Amorth, pouco antes do falecimento do sacerdote. Por seu turno, *The Pope's Exorcist* (Avery, 2023), lançado em 2023, é uma ficção baseada na vida do padre italiano.

Foi igualmente lançado outro filme, em 2023, que tem o Diabo como personagem principal: *Nefarious* (Konzelman & Solomon, 2023). Neste filme, um psiquiatra confronta-se com um condenado à morte que afirma ser um demónio. A influência de Lewis é evidente para quem tenha lido *The Screwtape Letters*, considerando o jogo de manipulação que o condenado leva a cabo, expondo a vida do psiquiatra e atormentando-o. Como escreveu Turley (2023, para. 10), “Nefarious, like Screwtape, the demon letter-writer in C. S. Lewis’ *The Screwtape Letters* (1942), is a clear-eyed assassin of the human soul, with a deep knowledge of its prey’s weaknesses.”

As representações do Diabo da atualidade afastam-se muito da representação tradicional, que nos apresenta uma figura antropomórfica, vermelha, com chifres, cauda, asas e empunhando um tridente, conceção que, de acordo com o referido padre Amorth (2013, p. 10), tem o “poder simbólico de representar uma figura humana decaída até ao

estado animal”, como consequência, segundo a concepção católica, da sua queda do Céu e da corrupção do pecado.

O Diabo não desapareceu com a modernidade, mas continua a servir de figuração privilegiada do mal, da tentação e da liberdade humana, como ilustram séries, filmes e narrativas que mantêm a sua força simbólica em contextos secularizados. Em vez de um resíduo folclórico, o Diabo persiste como personagem dramática através da qual se problematizam culpa, desejo, sofrimento e responsabilidade.

The Screwtape Letters, *Dracula* e *O Mandarim* retomam, cada uma à sua maneira, motivos herdados desta tradição teológica e iconográfica, mas deslocam-nos para dispositivos narrativos que fazem do discurso o lugar privilegiado da tentação e do conflito espiritual. Nestas obras, o Diabo transforma-se numa voz que escreve, dita, interpreta e distorce a realidade, abrindo caminho à posterior reconfiguração sonora dessas mesmas figuras nas adaptações áudio-dramáticas em estudo, reinterpretando, pela escuta, aquilo que durante séculos foi sobretudo visto.

Antes de proceder à análise comparativa, torna-se pertinente introduzir elementos biográficos dos seus autores e descrever a presença do demoníaco nas obras literárias, porque enriquece o contexto cultural e intelectual das adaptações em áudio-drama. A vida e o percurso intelectual de C. S. Lewis, Bram Stoker e Eça de Queiroz permitem compreender melhor o horizonte cultural, religioso e literário a partir do qual cada um escreve. De facto, as experiências pessoais, o contexto histórico e as influências intelectuais destes autores contribuem para moldar as temáticas, os valores e as perspetivas presentes nas suas obras. Ao traçar uma breve síntese das suas trajetórias e ao analisar as obras que constituem o ponto de partida para o presente estudo, pretende-se situar o lugar de enunciação de cada autor e oferecer ao leitor elementos que facilitem a compreensão das convergências e divergências que emergirão na análise comparativa.

4. C. S. LEWIS: BIOGRAFIA DO “APÓSTOLO DOS CÉTICOS”

Clive Staples Lewis nasceu em 1898, em Belfast, na Irlanda, e desde cedo demonstrou possuir uma imaginação fértil, criando histórias com animais e cavaleiros, assim como um profundo interesse pela literatura, alimentado pela considerável quantidade de livros que existiam na sua casa (Lindsley, 2010).

A sua infância foi igualmente marcada pela morte da sua mãe, quando Lewis tinha nove anos, morte que acarretou, simultaneamente, o afastamento do pai (Lindsley, 2010). Ele e seu irmão mais velho, Warren, com quem manteve uma relação de amizade toda a vida, foram enviados para um rigoroso internato, Wynyard House, em Inglaterra, onde sofreram nas mãos do diretor (que acabaria por ser declarado louco) (Lindsley, 2010).

Em 1910, foi enviado para Campbell College, em Belfast. No ano seguinte, teve de ser transferido para Cherbourg House, em Malvern, Inglaterra, devido a problemas respiratórios (C. S. Lewis Institute, n.d.). Segundo Lindsley (2010), Lewis perdeu a fé cristã durante a adolescência, devido a influências filosóficas, ao problema do sofrimento e ao contacto com o ocultismo.

De acordo com Poe (2022), após a experiência profundamente insatisfatória vivida em Malvern, Albert Lewis decidiu enviar, em 1914, o jovem Jack, como era chamado no seu círculo íntimo, para residir com o seu antigo diretor, já reformado, em Great Bookham, no condado de Surrey, com o objetivo de o preparar para entrar em Oxford e singrar, financeiramente falando. Poe (2022) defende que o resultado foi mais amplo do que o previsto, tendo o rigoroso tutor, W. T. Kirkpatrick, ajudado Lewis a desenvolver um pensamento lógico e disciplinado, moldando a sua futura carreira como escritor e académico.

Kirkpatrick estruturou rigorosamente a rotina diária de Lewis, dividindo-a pelas lições de grego, latim e literatura inglesa, e reservando períodos dedicados à leitura por prazer. Esta dimensão da sua formação mostrou-se particularmente fecunda, pois permitiu-lhe explorar um vasto conjunto de obras de mitologia nórdica, literatura inglesa clássica e textos filosóficos. O seu interesse por mitos e narrativas de aventura, como as de Malory, Spenser ou Chrétien de Troyes, despertou nele uma admiração duradoura por aquilo que

Poe (2022, p. 25) designa como "the journey story": "The hero ventures forth on a great quest for which he abandons everything". Estas e outras leituras suscitaram ainda em Lewis um intenso anseio por uma realidade transcendente: "While W. T. Kirkpatrick filled his head with a materialist interpretation of reality during the day, the fiction he read filled his head with a deep longing for a reality beyond this world" (Poe, 2022, p. 26).

Lewis conheceu de perto o horror da guerra, nas trincheiras em França, durante a Primeira Guerra Mundial. Alcançou o posto de oficial no Somerset Light Infantry (3º Batalhão) em finais de setembro de 1917, chegando posteriormente à zona de combate no Vale do Somme, no dia 29 de novembro de 1917, data do seu décimo nono aniversário. Foi ferido no ano seguinte, na Batalha de Arras, em abril de 1918, tendo sido dispensado do serviço militar em 1919 e regressado a Oxford, para retomar o seu percurso académico (C. S. Lewis Institute, n.d.).

Lewis amparou a mãe e a irmã de Paddy Moore, seu colega de quarto e camarada de armas, morto em combate em França, permanecendo sob o mesmo teto desde 1921 até à morte de Mrs. Moore, em 1951 (C. S. Lewis Institute, n.d.).

Voltou ao Cristianismo quando era já professor em Magdalen College, Oxford, em 1931 (Lindsley, 2010). Tal como MacSwain (2010, p. 1) destaca, Lewis tinha uma enorme capacidade de produção, em diversos géneros, que lhe granjeou reconhecimento mundial. A sua fé influenciou profundamente a sua obra, levando-o a escrever livros apologéticos como *Mere Christianity*, *The Problem of Pain* e *Miracles*. Além disso, produziu ficção com temáticas cristãs, como *The Screwtape Letters* e *The Great Divorce*. Ele também criou a popular série *The Chronicles of Narnia* e escreveu sobre literatura medieval e renascentista, que lecionou, em Oxford e Cambridge (Schakel, 2026).

Em 1956, Lewis casou civilmente com a poetisa e escritora norte-americana Joy Davidman, para que Joy, divorciada e com ligações comunistas no seu passado, pudesse permanecer no Reino Unido. Mais tarde, ao descobrir, no ano seguinte, que Joy tinha cancro, Lewis casou-se religiosamente com ela, cuidando dela até à sua morte em 1960 (Dorsett, 2010). A história do casal deu origem ao filme conceituado *Shadowlands*, realizado por Richard Attenborough, com Anthony Hopkins e Debra Winger, que retrata o impacto pessoal e intelectual que Joy teve na vida de Lewis. O amor por Joy e o sofrimento pela sua perda levaram-no a escrever *A Grief Observed* (Dorsett, 2010).

Lewis faleceu em 22 de novembro de 1963, no mesmo dia em que o presidente Kennedy foi assassinado (Lindsley, 2010). Lewis ficou conhecido como “O Apóstolo dos Céticos” (Walsh, 1946, p. 115). O mesmo autor descreveu desta forma o trajeto do catedrático e escritor (1946, p. 115):

C. S. Lewis is now in the thirteenth year of his one-man campaign to convert the world to Christianity. The fact that Lewis is systematically waging a private war against the religious skepticism of the English-reading world seems to have escaped the attention of most professional critics. In their reviews of his best-known book, *The Screwtape Letters*, they preferred to dwell on his “keen social satire” and “brilliant irony” — on everything, in fact, except the purpose of the book.

A trajetória biográfica de C. S. Lewis mostra, assim, como a experiência da guerra, o longo convívio com o sofrimento e a morte, e a posterior consolidação da sua fé convergem numa vocação apologética que encontra na palavra pública o seu principal instrumento. Neste contexto, *The Screwtape Letters* surge como uma ficção epistolar onde Lewis, ao invés de dirigir conferências a ouvintes humanos, dá voz a um demónio burocrata que, em cartas privadas, ensina a arte de perder almas, dramatizando, de modo satírico, as mesmas questões espirituais que atravessam a sua obra apologética.

5. SCREWTAPE, O BUROCRATA DO INFERNO

5.1 O Blitz e a guerra dentro da guerra

O nome de Lewis é mais facilmente associado a *The Chronicles of Narnia*, a coleção de sete livros juvenis que foi alvo de inúmeras adaptações. Segundo Schakel (2025), o lançamento da primeira obra da coleção, *The Lion, the Witch, and the Wardrobe*, ocorreu em 1950. Alguns anos antes, em 1941, durante a Segunda Guerra Mundial, de acordo com a fonte acima, foi lançada a obra epistolar cuja adaptação se pretende estudar: *The Screwtape Letters*. Através de 31 cartas satíricas, um demónio veterano, *Screwtape* (traduzido para português europeu como *Escritorpe*), um pomposo burocrata, aconselha o seu inexperiente e desastrado sobrinho, *Wormwood* (traduzido para português europeu como *Absintox*), com o objetivo de conseguir a perdição eterna de um jovem, referido apenas como o *paciente*.

O livro tem por pano de fundo os bombardeamentos aéreos que o Reino Unido sofreu, por parte da Alemanha nazi, denominados *Blitz* (abreviatura da palavra alemã *Blitzkrieg*, que significa *guerra-relâmpago*). Foi uma campanha que durou de setembro de 1940 a maio de 1941, atingindo Londres e outras cidades britânicas. Como se pode ler no site dos Imperial War Museums (n.d., para. 3):

While London was bombed more heavily and more often than anywhere else in Britain, the Blitz was an attack on the whole country. Very few areas were left untouched by air raids. In relatively small compact cities, the impact of a severe air raid could be devastating.

O impiedoso bombardeamento de Coventry, no dia 14 de novembro de 1940, constituiu “the single most concentrated attack on a British city in the Second World War” (Coventry City Council, n.d.). Demorou onze horas, envolveu 500 bombardeiros alemães e arrasou a cidade, considerada estratégica devido às fábricas decisivas para o esforço de guerra britânico (Coventry City Council, n.d.). A devastação foi tão avassaladora que gerou uma nova palavra alemã: *coentrieren*, isto é, “to raze a city to the ground.” (Coventry City Council, n.d.).

As imagens da época, amplamente disponíveis na Internet, revelam o sofrimento dos civis, forçados a procurarem abrigo diariamente ou a fugirem. De acordo com o site dos Imperial War Museums, morreram mais de 43.500 pessoas durante o Blitz (Imperial War Museums, n.d.).

Lewis aborda a guerra dentro da guerra, a guerra pelas almas, igualmente feroz, de acordo com a cosmovisão cristã, com ironia e de um modo invulgar. A guerra na Europa, apesar de proporcionar alguma satisfação imediata a Screwtape, não é a mais importante: “But what permanent good does it do us unless we make use of it for bringing souls to Our Father Below?” (Lewis, 2013, p. 21). O ponto de vista é o do Inferno: Deus é o inimigo e o Diabo é respeitosamente chamado “Our Father Below”. Segundo as notas de McCusker (Lewis, 2013), esta inversão de perspectiva foi uma forma de atrair leitores naturalmente pouco inclinados a interessarem-se por este género de assuntos. Acrescenta McCusker, nas suas notas (Lewis, 2013) que “In 1947, Lewis refused permission for a scholar to create an index...because... would turn the joke into something to be taken seriously”. *The Screwtape Letters* surgiu, na sua forma embrionária, conforme Lewis confidenciou, numa carta dirigida ao seu irmão, Warnie, depois de o autor escutar a pregação, pouco inspirada, de um jovem sacerdote (Lewis, 2013).

Como se pode ler na Enciclopédia Britannica, as cartas foram publicadas pela primeira vez em 1941, no *The Guardian*, um semanário religioso (Schakel, 2024), que tinha o mesmo nome do atual jornal diário britânico. McCusker (Lewis, 2013) refere nas suas notas que *The Guardian* era o único jornal que Lewis subscrevia. Terminada a obra, a primeira carta foi publicada no dia 2 de maio de 1941. Lewis doou as duas libras acordadas por cada uma das 31 cartas a órfãos e viúvas (Lewis, 2013). A popularidade das cartas aumentou as subscrições do semanário e a editora Centenary Press apressou-se a assegurar a sua publicação em livro, que ocorreu em fevereiro de 1942 no Reino Unido e também nos EUA, alguns meses depois, segundo as notas de McCusker (Lewis, 2013).

Lewis dedicou a obra a outro professor e escritor de obras de carácter fantástico: J. R. R. Tolkien, um dos seus mais próximos amigos do grupo literário *Inklings* e, provavelmente, uma das pessoas que o levou a aproximar-se – ou reaproximar-se - do Cristianismo (Bello, 2022, 03:25). Em 1961, Lewis publicou uma curta sequência: *Screwtape Proposes a Toast*. Trata-se de um discurso que Screwtape profere, como

convidado de honra do jantar anual do colégio de jovens tentadores. Lewis publicou-o, segundo Dickieson (2020, p. 5), “to offer a critique of education and culture for American readers.”.

5.2 Anatomia de um demônio burocrático

Que tipo de demônio encontramos em *The Screwtape Letters*? Escrita na forma epistolar, a obra apresenta Screwtape como: um burocrata veterano e pragmático; um oficial de carreira orgulhoso dos seus títulos e feitos; um estratega calculista capaz de movimentar as peças no jogo de xadrez infernal, enquanto exerce poder sobre o seu inexperiente sobrinho, a quem simultaneamente aconselha, despreza e ameaça.

Como Coyle (2010) sublinha, existe um imaginário sobre o Diabo e o Inferno. Segundo o autor, o longo legado iconográfico e literário, que oferece modelos disponíveis de monstrosidade e de governo tirânico, impôs limites à forma como Lewis pode construir a sua prosopopeia. Entre esses modelos, de acordo com Coyle (2010, p. 79), as figuras de Satanás em Dante e Milton assumem um lugar particularmente decisivo: “Dante’s torturous Hell of bestial monsters best illustrates the tradition of the grotesque. Milton, on the other hand, established the first popular portrayal of Satan as a psychologically sophisticated autocrat.”.

Coyle (2010) considera que a influência de Dante fica patente na Carta XXII, onde Screwtape tem um ataque de raiva e se transforma numa centopeia. No que diz respeito a Milton, o próprio Lewis (1961, p. 99) esclarece detalhadamente a influência, em *A Preface to Paradise Lost*: “What we see in Satan is the horrible co-existence of a subtle and incessant intellectual activity with an incapacity to understand anything.”. Para Lewis (1961, p. 98), Satanás sofre do mesmo tipo de cegueira que afetou Napoleão após a sua derrota, em Waterloo – “I wonder what Wellington will do now? - he will never be content to become a private citizen again.”. Lewis (1961, p. 98) defende que Satanás revela uma absoluta incapacidade de imaginar qualquer disposição interior que não seja a do próprio Inferno, “Just as Napoleon was incapable of conceiving, I do not say the virtues, but even the temptations, of an ordinarily honest man in a tolerably stable

commonwealth...”. Em consequência, é possível, acrescenta Lewis, que Satanás se deixe conduzir pela sua própria propaganda, numa cegueira orgulhosa. Encontramos um eco desta opinião em *The Screwtape Letters*, onde Screwtape adverte o seu desajeitado sobrinho para não se deixar enganar pela propaganda infernal. Contudo, Huttar (2016) sublinha que Screwtape, aparentemente, se deixa afetar pela mesma cegueira, ao tomar como verdadeira a versão segundo a qual Satanás não foi expulso do Paraíso, mas se afastou por iniciativa própria. A cegueira de Satanás em *Paradise Lost* e a cegueira de Screwtape reforçam, assim, o retrato de um demónio incapaz de ir além das suas mentiras e da autoilusão.

Coyle (2010) considera que Lewis também adicionou alguns elementos à figura do Diabo. A primeira é o medo, que reina na relação hierárquica entre os demónios. Lewis antecipou-se a estas palavras do Padre Gabriel Amorth (2013, p. 12), que afirmou existir entre os demónios "uma estrita hierarquia, tal como ocorre em todas as máfias e bandos de malfeitores, guiada pelo medo e pela opressão". Santa Francisca Romana (2022), mulher do século XIV-XV, cujas visões do Inferno foram reconhecidas pela Igreja Católica, testemunha este regime de terror: "Quando uma alma [escapa ao Inferno] ... o seu tentador é cruelmente espancado por ordem de Lúcifer por ter deixado escapar a sua vítima."

A segunda característica é a fome de almas. Afirma Coyle (2010, p. 81) que "Lewis's demons thrive on the consumption of human souls. Success in temptation provides the imps with sustenance much akin to indulging in an exquisite wine.". Esta fome é exemplarmente descrita por Screwtape desta forma, na Carta VIII, comparando as motivações dos demónios com as motivações divinas: "We want cattle who can finally become food; He wants servants who can finally become sons." (Lewis, 2013, p. 37).

Quando se confronta a ficção de Lewis, sobretudo a citação acima, onde Screwtape fala abertamente em *gado e comida*, com a realidade histórica documentada em *The Devil's Confession: The Lost Eichmann Tapes*, onde o responsável pela deportação em massa de judeus para os locais de extermínio se gaba dos seus feitos, emerge uma figura perturbadora: o burocrata diligente, intelectualmente concentrado na eficiência estratégica e na obtenção de resultados, orgulhoso dos seus feitos. Screwtape opera a partir da mesma racionalidade administrativa da burocracia nazi, refletindo metodicamente sobre técnicas de corrupção e empregando uma linguagem despersonalizante. Para ele, o *paciente* nunca é

uma pessoa, sendo cada alma analisada como um alvo a capturar para só depois desfrutar... Também ele poderia defender-se, se fosse confrontado por um tribunal, alegando ter agido “no cumprimento de ordens que me foram dadas” (Siza, 2016, para. 1).

Lewis (2013) reconheceu, no prefácio da segunda edição, em 1961, o carácter discreto, suave, desta eficiente maldade:

The greatest evil is not now done in those sordid “dens of crime” that Dickens loved to paint. It is not done even in concentration camps and labour camps. In those we see its final result. But it is conceived and ordered (moved, seconded, carried, and minuted) in clean, carpeted, warmed, and well-lighted offices, by quiet men with white collars and cut fingernails and smooth-shaven cheeks who do not need to raise their voice. Hence, naturally enough, my symbol for Hell is something like the bureaucracy of a police state or the offices of a thoroughly nasty business concern.

5.3. Uma ironia dos diabos

Huttar (2016) coloca em evidência o facto de Screwtape ser um narrador que não oferece confiança. Para ele, é um dispositivo irónico que funciona “either through inadvertent self-revelation (to the reader of the novel, at least, if not also to the addressee of the letter) or through falsity in the account given or the opinions expressed” (2016, p. 24). Afinal, não nos devemos esquecer que, tal como Lewis (2013) adverte no prefácio da primeira edição, o demónio é mentiroso e que “Not everything that Screwtape says should be assumed to be true even from his own angle.”.

Huttar (2016) argumenta ainda que Lewis escolhe a ironia como recurso para levar o leitor a ponderar o que é enunciado. A inversão, isto é, a ironia, não se situa primordialmente no plano cognitivo, como se o procedimento interpretativo passasse por tomar como falso tudo o que Screwtape afirma, mas antes no plano dos afetos: aquilo que ele qualifica como *repugnante* é precisamente aquilo que somos chamados a valorizar e a apreciar.

Por seu turno, Scutari (2020, p. 112) acrescenta que a referida inversão irónica, além de criar um efeito cómico, funciona como uma faca de dois gumes, porque

“Screwtape’s inability to acknowledge the truth in ignoring or distorting it while satirising the Patient and blaming Wormwood turns irony against him”, o que abre o caminho para uma leitura apologética, veiculando concepções teológicas consideradas cruciais por Lewis, tendo em conta a guerra que decorria.

Sobre o efeito cómico, sublinha Scutari (2020, p. 73) que “In fact, as the *Letters* were published weekly in *The Guardian*, there was *no preface* so the readers could not be certain about Screwtape’s reliability. Hence, understanding the comic effects represented a hermeneutical challenge”. Sem dúvida, representaram um desafio que nem todos ultrapassaram, como Lewis (2013) constatou, no prefácio da segunda edição da obra:

It was during the second German War that the letters of Screwtape appeared in the (now extinct) *Guardian*. I hope they did not hasten its death, but they certainly lost it one reader. A country clergyman wrote to the editor, withdrawing his subscription on the ground that “much of the advice given in these letters seemed to him not only erroneous but positively diabolical.”

Como Scutari observa, encontra-se humor onde menos se espera: as cartas de Screwtape deviam provocar calafrios e não gargalhadas. Lewis reconhece, no referido prefácio à segunda edição, a influência de Stephen McKenna e de *The Confessions of a Well-Meaning Woman*, uma sátira da alta sociedade britânica, publicada em 1922. Justifica Lewis (2013) que “The connection may not be obvious, but you will find there the same moral inversion—the blacks all white and the whites all black—and the humour which comes of speaking through a totally humourless persona”.

5.4 *The Screwtape Letters*: uma ficção epistolar.

É natural que o termo *epístola* evoque imediatamente a epistolografia bíblica (Seara, 2006). As epístolas paulinas, dirigidas a comunidades específicas como Roma ou Corinto, instruíam neófitos cristãos nos fundamentos da fé cristã, recorrendo à autoridade apostólica do remetente.

Screwtape pode ser encarado, do ponto de vista teológico, como um opositor simétrico de São Paulo: igualmente determinado em propagar uma doutrina sólida, invoca

o seu cargo na hierarquia infernal e a sua vasta experiência em corrupção, instrumentalizando a forma epistolar não para instruir na fé, mas para corromper essa mesma doutrina. Ao contrário de São Paulo, Screwtape vê a sua credibilidade diminuir, à medida que o seu inepto sobrinho falha, uma vez após outra, a captura da alma do *paciente*.

Contudo, a forma epistolar que Lewis recupera para a sua narrativa não é uma invenção cristã, nem tampouco medieval. Seara (2006) assinala que, na época clássica, filósofos como Platão e Aristóteles escreviam cartas relativas a questões ligadas à vida política, por exemplo, sem esquecer a vida doméstica e familiar. A autora (2006, p. 85) explica que “Para além do uso oficial da carta pública, propícia à complexa administração helenística, a carta surge ligada à educação, ao pensamento, à transmissão de cultura, cumprindo o seu uso pragmático, aparecendo também a carta literária.”.

Segundo Ramos (2017), Plínio, *o Jovem*, consolidou a epístola como género literário autónomo na tradição latina. O seu corpus de 247 cartas (97-108 d.C.), organizado em dez livros, testemunha essa transformação: enquanto em Cícero a carta funcionava primordialmente como instrumento de comunicação com um ausente, em Plínio ultrapassa a função meramente informativa e integra plenamente o domínio da literatura.

C. S. Lewis tinha familiaridade, enquanto professor universitário de Literatura, com a ficção epistolar, que pode ser definida, segundo Huttar (2016, p. 12), como uma ficção que consiste “exclusively or primarily, of documents supposed to have been written by one or more persons other than the author, for one or more audiences other than the reader”.

Uma das obras que Lewis recomendava aos seus alunos é bastante ilustrativa para compreender a génese de *The Screwtape Letters*. Trata-se da obra *Epistolae Obscurorum Virorum* (1515-17) (Huttar, 2016). A *Epistolae*, cujo contexto é a controvérsia de Reuchlin sobre a proibição de livros hebraicos na Alemanha (Aragão, 2022), foi escrita por Ulrich von Hutten e outros autores como um conjunto de cartas satíricas que criavam “the illusion of competing camps of humanists and scholastics, in their war of propaganda to support the cause of Reuchlin.” (Mehl, 1994, p. 291). Para Barbara Konneker (citada em Mehl, 1994, p. 291) “This original literary device, gave the appearance of a split or division in the learned world during the Reuchlin affair, thus earning the *Epistolae* its distinction as ‘the first modern satire.’”.

Reproduz-se abaixo um excerto da segunda carta dirigida a Ortwin Gratius, que integrava, de acordo com Mehl (1994), um grupo de indivíduos, reais e imaginários, descritos como reacionários. O excerto ilustra a técnica de sátira mimética e a temática antijudaica que subjaz à controvérsia de Reuchlin. A cena expõe a confusão deliberada entre judeus e cristãos, transformando um encontro casual numa ocasião de sátira teológica, e não deixará de soar familiar a um leitor de *The Screwtape Letters*:

I was lately at the Frankfort fair, and, as I walked the street, with a certain bachelor, two men met us who, to all outward appearances were respectable; they wore black cassocks and great hoods with lappets. Now, Heaven be my witness, that I took them for two Doctors of Divinity, and I salute them, taking off my cap. Thereupon, the bachelor nudged me and said: “God-a-mercy! What doest thou? Those fellows are Jews, and thou uncoveredst to them!”

Then I was aghast, as though I had seen a devil! And I said, “Herr Bachelor, may the Lord forgive me, for in ignorance I did it! But how think you, is it a heinous sin?” (Hutten, 2016, p. 8).

Para além de *Epistolae Obscurorum Virorum*, Huttar (2016) situa ainda Lewis numa tradição que inclui Ovídio (cujas *Heroides* oferecem modelos de cartas entre amantes); Petrarca e Erasmo (na tradição ciceroniana); e o romance epistolar inglês do século XVIII, em particular a obra de Samuel Richardson, nomeadamente *Pamela*, obra na qual uma jovem se defende das investidas libidinosas do seu patrão até ele a pedir em casamento. Em termos de temas, o autor chama a atenção para a prevalência, no século XVIII, dos temas amorosos, a par das narrativas de viagens, da doutrina ou da moralidade. Com o tempo, o leque de temas aumentou, passando, no século XIX, a incluir mistério/suspense, caricaturas ou ainda novelas históricas (Huttar, 2016). Para Huttar (2016, p. 15), esta é a singularidade de *The Screwtape Letters*:

Out of the array of technical possibilities for epistolary fiction, Lewis chose what might be called a purist approach, using letters only, no other documents or other narration, and limiting them to those of a single writer... And, like Andrew Lang, he chose to tell his story through business, not personal, correspondence: Screwtape writes to Wormwood not in the role of uncle but in that of job supervisor. This is relatively rare, for a genre

that began with the idea of letters as the vehicle of intimate self-disclosure and self-exploration.

5.5. Um possível resumo das cartas

A primeira edição em livro (1942) começa com um prefácio à edição do *Guardian*. Lewis coloca em epígrafe as seguintes frases (2013): “The best way to drive out the devil, if he will not yield to texts of scripture, is to jeer and flout him, for he cannot bear scorn”, de Lutero, o pai da Reforma Protestante; e “The devill . . . the Prowde spirite . . . cannot endure to be mocked.”, de Thomas More, santo católico, mártir, que, literalmente, perdeu a cabeça por não ceder à pressão de Henrique VIII, recusando admitir a anulação da supremacia papal e defendendo a doutrina católica sobre a indissolubilidade de um matrimónio validamente contraído.

Tal como Huttar (2016) observa, o prefácio, datado de 5 de julho de 1941, assinado em Magdalen College, dá início à ficção: Lewis assume o papel de editor e Screwtape é o autor. O catedrático recusa-se a dar detalhes sobre a origem das cartas, o que o liga a Samuel Richardson e a, segundo Huttar (2016), *The History of Sir Charles Grandison, in a Series of Letters, Published from the Originals by the Editor of Pamela and Clarissa*. Como afirma Dickieson (2020, p. 12), “Lewis’s approach plays on the fictional world of the Letters by making himself not the author of this demonic correspondence, but its discoverer and publisher...the letters are... an artifact of historical interest.”.

Lewis (2013) prossegue com uma formulação crucial: "There are two equal and opposite errors into which our race can fall about the devils. One is to disbelieve in their existence. The other is to believe, and to feel an excessive and unhealthy interest in them."

Avisa depois que não irá ensinar o tipo de escrita que deu origem ao livro, deixando interrogações “what that might mean on a literal level” (Dickieson, 2020, p. 12). Alerta ainda para o facto de o demónio ser mentiroso; informa que não tentou identificar os humanos que constam nas cartas; e esclarece que não irá reproduzir o método de datação diabólico, “warning the reader about putting too much stock in WWII events as a literary context.” (Dickieson, 2020, p. 12).

De seguida, tem início a correspondência de Screwtape com Wormwood. Não ouvimos a voz do aprendiz; conhecemos apenas as respostas críticas do mestre, revelando os fracassos de Wormwood.

Uma possível ligação entre *The Screwtape Letters* e *A Dialogue of Comfort against Tribulation*, de Thomas More, pode ser pensada. A epígrafe de More que Lewis escolheu provém de *Dialogue of Comfort Against Tribulation*, obra cuja nobreza Lewis destacou (1954), de entre as obras de More que não foram escritas em latim, inserindo-a na linhagem boeciana de escrita que transforma a prisão em ocasião de purificação e discernimento (foi escrita em 1534, na Torre de Londres, enquanto Thomas More aguardava a execução). Tem por pano de fundo a ameaça otomana à Hungria, no século XVI, colocando em diálogo um jovem temeroso e o seu velho e sábio tio. Ora, as duas obras têm em comum uma singular particularidade: um tio experiente e um sobrinho que está a realizar uma aprendizagem. More concretiza em diálogo uma pedagogia da tribulação, na qual a fé se prova sob ameaça. Lewis, através de Screwtape e do género epistolar, oferece ao leitor aterrorizado pelo Blitz uma oportunidade de pensar a sua fé cristã, sob a ameaça de uma invasão iminente. Não consola, mas expõe a lógica da tentação.

Como descrito anteriormente, o livro é composto por 31 cartas escritas por Screwtape, que vai fornecendo instruções detalhadas sobre como desviar um jovem britânico comum, designado como *paciente*, de Deus. A narrativa decorre durante a Segunda Guerra Mundial, num Reino Unido pressionado por duros bombardeamentos alemães, acompanhando a vida espiritual do paciente desde a sua recente conversão ao cristianismo até à sua morte. Cada carta trata de um tema concreto, como oração, vida na igreja, amizades, relações familiares, amor romântico, medo da guerra e da morte, orgulho ou distrações quotidianas, a partir do ponto de vista do Inferno.

Logo na primeira carta, Screwtape estabelece um princípio central da sua pedagogia: a modernidade tornou a argumentação lógica menos eficaz do que o jargão. Argumentar é um ato perigoso (Lewis, 2013, p. 1): “The trouble about argument is that it moves the whole struggle onto the Enemy’s own ground...By the very act of arguing, you awake the patient’s reason; and once it is awake, who can foresee the result?”. A solução é inundar o paciente com a chamada *vida real* (jornais, café, trânsito, preocupações), para

impedir o uso da razão (terreno do Inimigo): "Your business is to fix his attention on the stream [of immediate sense experiences]. Teach him to call it 'real life' and don't let him ask what he means by 'real.'" (Lewis, 2013, p. 1). O exemplo paradigmático é o de um ateu que estudava no Museu Britânico: um simples apelo ao almoço e a agitação da rua bastaram para dissipar na sua mente um raro momento de inquietações metafísicas.

Uma das observações de Screwtape na Carta XII resume, de certa forma, a sua estratégia (Lewis, 2013, p. 59): "Indeed the safest road to Hell is the gradual one—the gentle slope, soft underfoot, without sudden turnings, without milestones, without signposts". Desde as primeiras cartas, Screwtape esclarece que a estratégia não é levar o paciente a cometer pecados escandalosos, que podem fazê-lo tomar consciência da sua condição e levá-lo ao arrependimento, mas afastá-lo de si mesmo e da reflexão profunda. A distração constante, a preocupação excessiva com o futuro ou a perda de tempo com trivialidades são mais eficazes do que o adultério ou roubo, por exemplo. Screwtape mostra como hábitos, sentimentos aparentemente inocentes e até preocupações religiosas podem ser deturpados para alimentar orgulho, ódio, acídia ou desespero.

A guerra oferece oportunidades e riscos para os demónios: pode gerar medo, ódio nacionalista e hedonismo, mas também coragem, reflexão sobre a morte e conversão sincera. Na Carta V, Screwtape deseja mortes confortáveis em asilos, longe de uma reflexão escatológica. Inversamente, *Dialogue of Comfort* admoesta contra o apego à vida que obscurece a morte. Anthony (More) quer corações ordenados para o juízo; Screwtape quer ilusão terapêutica até ao último suspiro (Lewis, 2013, p. 22): "How much better for us if all humans died in costly nursing homes amid doctors who lie, nurses who lie, friends who lie, as we have trained them, promising life to the dying".

Screwtape reforça, na Carta XXVIII, que a longevidade do paciente deverá ser desejada por Wormwood, porque o desgaste do tempo, na vida humana, joga a favor do Inferno, e quanto mais longa for a vida do paciente, mais e melhores oportunidades surgirão: "The long, dull monotonous years of middle-aged prosperity or middle-aged adversity are excellent campaigning weather. You see, it is so hard for these creatures to persevere." (Lewis, 2013).

No fim, o paciente morre durante um bombardeamento aéreo, entrando no Paraíso. Isso significa que Wormwood falhou na sua missão, sofrendo as punições no Inferno e

invertendo ironicamente a lógica do predador e da presa aplicada aos seres humanos. Afinal, tal como Screwtape explicou cristalinamente na Carta VIII: “He wants servants who can finally become sons. We want to suck in; He wants to give out. We are empty and would be filled; He is full and flows over.” (Lewis, 2013, p. 37).

Lewis não consola britânicos sob bombas, mas oferece discernimento espiritual onde a fé se prova na tribulação, tal como Thomas More na Torre de Londres séculos antes.

6. DRACULA

6.1. Abraham Stoker

Bram (Abraham) Stoker, nascido em 8 de novembro de 1847 em Clontarf, pequena localidade, considerada atualmente uma das melhores zonas de Dublin, foi um escritor irlandês e gestor teatral, cuja reputação contemporânea assenta sobretudo em *Dracula* (1897), romance publicado no contexto de um gótico finissecular, que inicialmente recebeu críticas ambivalentes, não sendo considerado o centro da sua carreira (Killeen, 2016). No momento da sua morte, em 1912, os obituários destacaram a sua ligação a Henry Irving e ao Lyceum Theatre, relegando *Dracula* a mais um título entre vários, ironicamente em contraste com a posterior centralidade do vampiro na cultura global e com o relativo esquecimento do próprio autor, inclusivamente na Irlanda, onde passou metade da vida (Killeen, 2016).

O seu pai, Abraham Stoker, era um funcionário público diligente, e a mãe, Charlotte Thornley, era progressista, determinada e dada a narrativas de horror, em particular sobre a epidemia de cólera de 1830 em Sligo (Killeen, 2016). Teve seis irmãos e irmãs (William Thornley, Matilda, Thomas, Richard, Margaret e George) e, segundo o próprio autor em *Personal Reminiscences of Henry Irving* (1906), passou os primeiros sete anos de vida gravemente doente e quase sempre acamado (Killeen, 2016).

Superada essa fase de invalidez, Stoker converteu-se num atleta de exceção no Trinity College, onde ingressou em 1864, participando em múltiplas modalidades, como rugby, remo, salto em altura, entre outras. *O Campeão Atlético de Dublin* construía assim a imagem de vigor físico e masculinidade que mais tarde atravessaria a sua ficção (Killeen, 2016). Embora apenas estudante a tempo inteiro durante dois anos, acumulou a exigente carreira desportiva com um extenuante horário na função pública e com uma intensa vida estudantil, chegando a ser simultaneamente Auditor da *Historical Society* e Presidente da *Philosophical Society*, cargos que ilustram a sua energia e ambição (Killeen, 2016). No célebre discurso "The Necessity for Political Honesty" (1872), já manifesta preocupações com a degenerescência da raça anglo-saxónica e com a vitalidade da América, graças ao

vigor dos imigrantes irlandeses, antecipando temas individuais e nacionais que reapareceriam em *Dracula* (Killeen, 2016).

Após a universidade, Stoker desenvolveu uma carreira sólida na função pública, tornando-se no que hoje se poderia chamar Inspetor de Julgados de Paz, em 1876, cargo que implicava deslocações pelo país e contacto direto com a vida administrativa e com os dialetos locais (Killeen, 2016). Antes de *Dracula*, ou de qualquer outra obra literária, Stoker publicou, em 1879, *The Duties of Clerks of Petty Sessions in Ireland*, fruto da sua experiência burocrática. Paralelamente, exerceu crítica dramática no *Dublin Evening Mail*, inovando ao apresentar críticas teatrais no dia seguinte às representações.

Conheceu Henry Irving em Dublin, enquanto crítico teatral, o que desencadeou a sua mudança, em 1878, para Londres e para a gestão do Lyceum, função que desempenhou durante cerca de vinte e sete anos, gerindo correspondência, digressões internacionais, campanhas publicitárias e toda a complexa logística de um dos principais palcos vitorianos, ao mesmo tempo que se casava com Florence Balcombe em 4 de dezembro do mesmo ano e se integrava nos círculos culturais e políticos de elite, conhecendo autores como Conan Doyle, Mark Twain ou W. B. Yeats (Killeen, 2016).

Gestor incansável, Stoker manteve uma produção literária diversificada, que inclui contos de fadas (*Under the Sunset*, 1882), narrativa de viagens (*A Glimpse of America*, 1886), e *The Watter's Mou'* e *The Shoulder of Shasta* (ambos de 1895) — obras consideradas menores, mas que merecem referência por exemplificarem o seu interesse em dialetos (a ação decorre na Escócia e na Califórnia, respetivamente), em camaradagem masculina e em poder (do corpo e do espírito). A esta produção soma-se *Dracula* (1897), que demorou sete a dez anos a escrever e que é hoje lido como um texto que condensa as ansiedades de fim de século (Killeen, 2016). A sua obra posterior, de qualidade desigual, regressa reiteradamente ao gótico em títulos como *The Mystery of the Sea* (1902), *The Jewel of Seven Stars* (1903), *The Lady of the Shroud* (1909) e *The Lair of the White Worm* (1911), este último frequentemente apontado como um dos romances mais extravagantes da literatura vitoriana tardia, mas simultaneamente sintético das obsessões temáticas de Stoker, como a oposição entre masculinidade atlética e feminilidade malévola e insidiosa (Killeen, 2016). Os últimos anos de Bram Stoker foram marcados por dificuldades financeiras, problemas graves de saúde (incluindo um acidente vascular cerebral após a

morte de Irving em 1905 e insuficiência renal, que o fizeram voltar à debilidade dos seus primeiros anos de vida), e a composição de *Personal Reminiscences of Henry Irving* (1906), frequentemente considerada uma hagiografia, tendo falecido em Londres, em 20 de abril de 1912 (Killeen, 2016).

6.2 *Dracula*, estrutura epistolar e tecnologia

Dracula, obra publicada em 1897 por Bram Stoker, recebeu originalmente a designação de *Count Wampyr* antes de o autor optar pela denominação final (Killeen, 2016). Segundo Bartosiewicz (2021), durante o processo de pesquisa, Bram Stoker realizou uma investigação minuciosa em bibliotecas e manteve diversos encontros com Arminius Vámbéry, um erudito húngaro especializado em estudos orientais, descobrindo dados sobre o príncipe Drácula, governante da Valáquia durante o século XV, e, de acordo com determinados estudiosos, terá também contactado com a narrativa da sádica condessa húngara Isabel Báthory.

A narrativa estrutura-se através de múltiplos documentos e registos: diários (de Jonathan e Mina), cartas, telegramas e recortes de jornais, que realçam o realismo do relato e, de forma inovadora, um diário gravado num fonógrafo, no qual o Dr. Seward mantém observações científicas (o que aproxima *Dracula* do universo da escuta, preparando, de forma quase profética, para a sua inscrição no meio radiofónico). Configura-se, deste modo, como uma obra fundamentalmente epistolar, à semelhança de *The Screwtape Letters* de C. S. Lewis, estabelecendo o arquétipo contemporâneo do vampiro no imaginário ocidental, através de uma polifonia narrativa (Ainsworth, 2020).

Seguindo os ditames do gótico (Ainsworth, 2020), o autor apresenta-se, numa nota introdutória, como aquele que traz a público o texto, à semelhança de C. S. Lewis, conferindo-lhe autenticidade e credibilidade (Stoker, 1897):

How these papers have been placed in sequence will be made manifest in the reading of them. All needless matters have been eliminated, so that the history almost at variance with the possibilities of later-day belief may stand forth as simple fact. There is throughout no statement of past things wherein memory may err, for all the records

chosen are exactly contemporary, given from the standpoints and within range of knowledge of those who made them.

A personagem central é um solicitador inglês, Jonathan Harker, que se desloca até um castelo na Transilvânia para concretizar uma transação imobiliária com um cliente misterioso. Ao desvendar a verdadeira natureza do Conde, um homem de palidez notória e dentes aguçados, Harker compreende que será a sua próxima vítima e consegue escapar. O Conde Drácula subsequentemente navega para Londres, transportando 50 caixas contendo solo da Transilvânia, essencial para a sobrevivência. Durante a travessia marítima no *Demeter*, o vampiro dizima a tripulação e desembarca em Whitby sob a forma de um cão negro aterrorizador, deixando a embarcação como um verdadeiro navio-fantasma. (Stoker, 1897).

Uma vez em solo inglês, Drácula concentra os seus ataques em Lucy Westenra, amiga íntima de Mina Murray, noiva de Jonathan Harker. O Dr. Seward e o Professor Abraham Van Helsing são chamados a vir em socorro de Lucy, mas, apesar dos seus esforços, não conseguem impedir a sua morte. Após confirmarem que Lucy se transformou numa vampira predadora de crianças, Van Helsing e os antigos pretendentes - Quincey Morris, Arthur Holmwood e o próprio Dr. Seward – emboscam-na e garantem a sua eliminação definitiva.

O grupo organiza-se sistematicamente para localizar as caixas e frustrar os planos de Drácula. O vampiro volta a sua atenção para Mina, agora esposa de Jonathan, atacando-a enquanto dorme e forçando-a a beber do seu sangue, estabelecendo uma ligação telepática que os une. O grupo explora precisamente esta ligação para seguir o rastro do Conde, que retorna à Transilvânia na única caixa que escapou à destruição mediante depósito de hóstias consagradas. No confronto final, o vampiro é eliminado com uma estaca cravada no coração e decapitação, enquanto Quincey Morris morre defendendo o grupo contra ciganos leais a Drácula. Mina logra finalmente libertar-se da influência vampírica que a havia corrompido.

Conforme sublinha Ainsworth (2020), Stoker argumentou, num artigo de 1908, que a ficção era a forma de expressão artística menos sujeita a constrangimentos e regulamentações. Essa liberdade criativa conferiu a *Dracula* a sua singularidade, caracterizada por uma epistolaridade mista. O recurso de Stoker a "external sources and

multiple narrators, potentially inspired by works such as Wilkie Collins' *The Woman in White*, sets Dracula apart from even a true epistolary form" (Ainsworth, 2020, pp. 2-3).

Esta decisão formal transcende uma simples escolha estilística, funcionando como estratégia compositiva que redimensiona a própria estrutura narrativa do romance gótico. A estrutura epistolar funciona como um condutor perfeito para a exploração do mistério e do sobrenatural, permitindo que o leitor experimente avidamente "a busca pelo vampiro, um dos ápices da obra, recheada de desafios, de perigos e de batalhas" (Sales, 2025, p. 10).

Ainsworth (2020, p. 4) complementa esta análise ao argumentar que "certain qualities of letters and diaries lend themselves to Gothic exploration". O ato de ler correspondência privada coloca o leitor numa posição paradoxal: participa ativamente e invade a intimidade, dado que "the messages are both to us and not to us, making the familiar act of reading strange" (Ainsworth, 2020, p. 3). Esta ambiguidade de posicionamento desperta a curiosidade voyeurística e amplifica o interesse narrativo, criando uma tensão entre a legalidade da leitura e a transgressão implícita de aceder a algo privado.

Allen Grove (citado em Ainsworth, 2020) afirma que, no género gótico, a predominância de descontinuidades narrativas, interrupções textuais e ilegibilidade deliberada são frequentemente potenciadas pela multiplicidade de enquadramentos narrativos e pela presença de narradores distintos. Uma propriedade fundamental dos romances góticos consiste na sua tendência para destacar explicitamente as suas próprias lacunas e incompletudes formais, assim como para evidenciar a duvidosa confiabilidade dos relatos oferecidos pelas vozes narrativas que os estruturam. *Dracula* exemplifica este paradigma através de "letters, journals, tapes, and telegrams being interspersed together and presented for the reader to craft into a cohesive narrative" (Ainsworth, 2020, p. 3). Sales (2025, p. 10), por seu turno, assinala que "as cartas se configuram como documentos que possibilitam várias visões de vários eventos que ocorrem durante a narração", criando uma multiplicidade de perspetivas que simultaneamente enriquece a compreensão e gera instabilidade interpretativa.

Esta forma epistolar mista comporta silêncios significativos. Ainsworth (2020, p. 6) observa que existem personagens que nunca ganham voz epistolar: "Dracula and Renfield are both isolated by the mixed-epistolary form, despite being shown to write letters or

calculations that the other characters had the ability to access.”. Acrescenta a autora (2020, p. 6) que “In this way, Dracula relies upon an external reader to perpetuate his self and his disease”. É, portanto, uma personagem ostracizada, alienada, um monstro ao qual não é permitido ter uma voz que o humanize. A privação de voz narrativa torna-o simultaneamente mais perigoso e mais incompreensível.

Tal como afirma Ainsworth, este carácter misto da obra de Stoker permite que o leitor obtenha uma compreensão ampla dos conhecimentos através de vários narradores, "just as Dracula takes blood from almost every major character in his quest to conquer England" (Ainsworth, 2020, p. 12). Esta correspondência metafórica entre leitura e vampirismo não é casual: o leitor, na sua busca por compreensão total, torna-se um parasita textual, derivando conhecimento de múltiplas fontes narrativas num processo que reproduz a própria lógica vampírica de predação.

Como se verá, a adaptação radiofónica de Orson Welles para o *Mercury Theatre on the Air* condensa num único fluxo sonoro o que, no texto de Stoker, se encontra disperso pelos dispositivos de escrita e de gravação. Assim, *Dracula* não permanece confinado à Inglaterra do século XIX; através da escuta, o texto epistolar regenera-se, ameaçadoramente, como um vampiro que saciou a sua sede de sangue, garantindo, ao mesmo tempo, a disseminação.

6.3. “Yes, your master is the Devil!”

Louis de Pointe du Lac, o melancólico narrador de *Interview with the Vampire*, sintetiza assim a associação entre o vampirismo e o diabólico: “Hear me now! This place is cursed, damned, and yes, your master is the Devil!” (Jordan, 1994). Ao proferir tais palavras sobre si próprio, dirigidas aos seus escravos, Louis, um vampiro que se debate, angustiadamente, entre salvação e condenação, aproxima-se da figura bíblica de Satanás, aquele que seduz, escraviza e destrói. É a partir desta ligação explícita que Drácula, e a figura do vampiro, em termos gerais, como Diabo, ou Anticristo, pode ser interpretada como um espelho distorcido da cristologia e da imagética bíblica, precisamente no ponto onde o Catolicismo concentra o seu núcleo: a Eucaristia.

Drácula é simultaneamente uma personificação do mal e uma paródia sombria dos atributos cristológicos, reproduzindo de forma invertida traços centrais de Cristo, mas orientados para a corrupção, a possessão e a condenação.

Em contraponto ao Catecismo da Igreja Católica (CIC), o qual sublinha que na Eucaristia “está contido todo o tesouro espiritual da Igreja, isto é, o próprio Cristo, nossa Páscoa” (CIC, 1997, nº1324), Drácula corporiza um antissacramento em que o sangue não comunica vida e libertação, mas contaminação e escravidão. No Cristianismo, o sangue de Cristo é o fundamento da comunhão e da salvação; é “o meu sangue, sangue da Aliança, que vai ser derramado por muitos, para perdão de pecados” (Bíblia dos Capuchinhos, n.d., Mateus 26,28). Drácula encarna um sacramento invertido: onde Cristo dá o seu sangue para a vida eterna, Drácula dá o seu sangue para a condenação eterna, imitando a estrutura sacramental para a perverter.

A Igreja Católica afirma que “pela consagração [...] do vinho opera-se a conversão de toda a substância do vinho na substância do seu Sangue; a esta mudança, a Igreja católica chama, de modo conveniente e apropriado, transubstanciação” (CIC, 1997, nº1376), sustentando afirmações como a da escritora Flannery O’Connor: “Well, if it’s just a symbol, to hell with it” (O’Connor, 1955/1979, p. 125). Para a Igreja Católica, e para O’Connor, Cristo está realmente presente na Eucaristia, e não apenas simbolicamente, o que reforça o papel de Drácula como opositor simbólico: o vampiro torna visível, por contraste, o que está em jogo numa presença real que salva e numa presença parasitária que condena.

O filme *Bram Stoker’s Dracula*, de Francis Ford Coppola (1992), uma das mais populares adaptações do clássico gótico para o cinema - mais de 200, segundo Bartosiewicz (2021) - ilustra exemplarmente este aspeto. Vlad, um cavaleiro que defendia a cruz de Cristo, sente-se traído por Deus quando a sua amada se suicida e, enlouquecido pela dor, renuncia explicitamente a Deus e trespassa a cruz da sua capela com a própria espada. O sangue jorra da cruz, sangue que Vlad bebe e de que se apropria doravante, vingando-se da sua perda e fazendo eco do grito de Satanás contra Deus: “Não servirei!”. Drácula surge assim como aquele que se alimenta de um sangue profanado, enquanto o católico é chamado a viver da receção humilde do Sangue de Cristo.

“A comunhão de vida com Deus e a unidade do povo de Deus, pelas quais a Igreja é o que é, são significadas e realizadas pela Eucaristia” (CIC, 1997, nº 1325), que torna os crentes católicos num só Corpo, em Cristo, para a salvação. Por seu turno, o vampiro reúne em torno de si uma espécie de igreja de condenados, cuja unidade se funda num sangue que escraviza: seduzidos pelo poder e pela promessa de imortalidade, encontram, ao invés, a morte e a destruição. A comunhão eucarística é participação no Corpo entregue e no Sangue derramado “pela vida do mundo” (Bíblia dos Capuchinhos, n.d., João 6,51); a comunhão vampíresca é participação num corpo condenado, cujo sangue transmite maldição.

A Eucaristia é o “memorial da Páscoa de Cristo, a atualização e a oferenda sacramental do seu único sacrifício” (CIC, 1997, nº1362), tornando presente, de modo sacramental e incruento, a morte que gera vida; já Drácula corporiza uma espécie de Páscoa às avessas, na qual a vida eterna é um prolongamento indefinido da morte. Do mesmo modo, a simbologia da luz e da cruz é invertida. São João apresenta Cristo, no versículo 5 do seu primeiro capítulo, como a Luz que brilha nas trevas; em contrapartida, Drácula é literalmente repellido pela luz solar. O crucifixo, sinal do amor redentor de Cristo, repele igualmente o vampiro.

Deste modo, torna-se evidente que a oposição entre Cristo e Drácula se joga, em última análise, no regime da presença real e da comunhão. A Eucaristia, tal como confessada pela Igreja Católica, dá acesso a um Corpo e a um Sangue que comunicam graça, unidade e vida, enquanto o anti-sacramento vampírico oferece uma existência parasitária que prolonga a morte e dissolve a pessoa na escravidão. Se, como afirma o Catecismo, “a Eucaristia é o resumo e a súplica da nossa fé” (CIC, 1997, nº1327), então Drácula pode ser lido, literariamente, como a síntese de uma antítese e como um contra-evangelho de sangue que não salva e de um corpo que não se doa. Ecoam aqui novamente as palavras de Screwtape, na carta 8, condensando a oposição entre a lógica demoníaca de apropriação e a lógica eucarística de dom: “We want to suck in; He wants to give out” (Lewis, 2013, p. 37).

7. UM CASO PORTUGUÊS: *O MANDARIM*

7.1 Breve biografia de Eça de Queiroz

José Maria Eça de Queiroz impõe-se como figura central do Realismo português, cujas narrativas expõem com ironia as hipocrisias da sociedade oitocentista (Fundação Eça de Queiroz, 2025b).

Nascido a 25 de novembro de 1845 na Póvoa de Varzim, filho do magistrado José Maria Teixeira de Queiroz e de Carolina Augusta Pereira d'Eça, quando ambos ainda eram solteiros, enfrentou rejeição parental para evitar escândalos, sendo entregue à ama Ana Leal de Barros (S. Cunha, 2025). O batismo, a 1 de dezembro em Vila do Conde, sem qualquer presença familiar, registou-o como filho de mãe incógnita. Os pais só casaram em 1849, após quatro anos (S. Cunha, 2025). Aos 4 anos, foi viver para Verdemilho, com os avós paternos, e em 1855 ingressou no Colégio da Lapa, no Porto (Fundação Eça de Queiroz, 2025a).

Licenciou-se em Direito pela Universidade de Coimbra em 1866, integrando a Geração de 70 com Antero de Quental e Teófilo Braga, um movimento de renovação das letras nacionais (Fundação Eça de Queiroz, 2025b). Ali, abandonou a fé católica sob influência de amigos como Frederico Filémon (S. Cunha, 2025).

Em 1870, colaborou com Ramalho Ortigão em *O Mistério da Estrada de Sintra*. Ingressou na diplomacia no mesmo ano. Em 1872, exerceu as funções de cônsul em Havana, tendo passado também, ao longo da sua carreira, pelo Reino Unido e por França (Fundação Eça de Queiroz, 2025a).

A sua produção realista-naturalista, com romances como *O Crime do Padre Amaro* (1875), *Os Maias* (1888) e *O Primo Basílio* (1878), denuncia vícios burgueses e clericais através de ironia e análise social (Fundação Eça de Queiroz, 2025b). Obras póstumas como *Prosas Bárbaras* (1909) revelam influências autobiográficas em temas de orfandade (S. Cunha, 2025).

Casou em 1886 com Emília de Castro, tendo quatro filhos, e faleceu a 16 de agosto de 1900 em Neuilly-sur-Seine, aos 54 anos (Fundação Eça de Queiroz, 2025b). Os restos

foram trasladados para o Panteão Nacional em janeiro de 2025, após uma decisão da Assembleia da República que não foi acolhida de forma unânime pelos seus descendentes. “Meu Deus, o Eça disse mal do Estado e dos políticos portugueses. Considerar que ir para o Panteão é uma honra é inverter as polaridades”, afirmou o seu bisneto, António Eça de Queiroz (Expresso, 2023, para. 4).

7.2 O pacto fáustico: arquétipo da civilização ocidental

Antes de se abordar *O Mandarim*, afigura-se necessário introduzir neste estudo o pacto fáustico, um dos mitos mais persistentes e recorrentes da tradição literária ocidental. Conforme Tavares et al. (2020, p. 16) afirmam, “A ideia do pacto com o diabo é premente no imaginário coletivo, assim como as consequências por tal feito, e essa configuração dentro do contexto literário consagrou-se na forma de um mote estabelecido a partir do século XVI...”.

Referem os mesmos autores que, durante a fase final da Renascença, Johann Georg Faust adquiriu reputação como praticante das artes mágicas e ocultas. Além de ser reconhecido como astrólogo e especialista em necromancia, bem como detentor de conhecimentos relacionados com práticas curativas de natureza esotérica, Faust distinguiu-se pela capacidade de irritar o poder político e provocar descontentamento entre os seus críticos e detratores. De acordo com os editores da Britannica (2026), talvez tenham existido dois Faustos, e os dois podem até ter morrido por volta de 1540, deixando como herança a má reputação acima descrita. Contudo, em rigor, a existência histórica de Fausto constitui uma questão irrelevante para compreender o seu significado cultural. Pessoa (citado em Mucci, 2009) sintetiza, esta perspetiva na máxima: "O Mytho é o nada que é tudo", evidenciando que o mito transcende a verificação factual e funciona primordialmente como texto e como uma construção simbólica reinterpretada sucessivamente.

Mucci (2009) estabelece que “Fausto nasce antes do *Doktor Faustus*”, remontando a genealogia do pacto fáustico às narrativas veterotestamentárias. O autor identifica duas matrizes textuais: primeiro, o Livro do Génesis, onde Eva oferece a Adão o fruto da árvore

proibida, que torna os homens como deuses, como forma de *hybris* (soberba) que provoca *nemesis* (castigo divino), que se prolonga de geração em geração. Porém, Cristo, no Novo Testamento, ao resistir às tentações de Satanás, que Lhe oferece todos os bens deste mundo, apresenta-se como “um anti-Fausto, porque não firma nenhum pacto com seu rival, o Diabo” (Mucci, 2009).

Segundo Mucci (2009), o primeiro autor a cristalizar por escrito a lenda de Fausto foi Johann Spiess (ou Spies), em 1587, com a publicação de *Spieß'sches Faustbuch* ou *Das Volksbuch von Dr. Faust*. Esta obra de 227 páginas foi vista como duro aviso, de matriz luterana e de natureza alegórica, acerca da sede sem limites de conhecimento e de poder.

A lenda conheceu ainda uma publicação em língua inglesa, em 1592, intitulada *The Histories of the Damnable Life, and Deserved Death of Doctor Iohann Faustus*, a qual irá influenciar Christopher Marlowe, dramaturgo do período isabelino, e o seu *The Tragical History of Doctor Faustus*, “que encena o dilema do homem ocidental, cindido entre a religiosidade da Idade Média e o humanismo fervoroso do Renascimento” (Mucci, 2009). De acordo com Heise (n.d.) o trabalho de Marlowe, publicado em 1604, fez ricochete novamente em território germânico, através de companhias teatrais itinerantes, que o apresentavam em idioma estrangeiro, mas recorrendo predominantemente a técnicas pantomímicas. Acredita-se que Goethe assistiu a encenações da peça de Marlowe nos anos de 1768 e 1770.

Segundo a mesma autora (n.d., para. 7) “a partir do drama de Marlowe, começa a delinear-se uma ambivalência moral em relação a este homem impulsionado por sua sede de saber.”. Acrescenta Heise que Lessing, referência do Iluminismo alemão, conjecturou escrever uma peça sobre Fausto, entre 1755 e 1775, que não chegou a ver a luz do dia. Dessa peça dispomos apenas de fragmentos e “ideias gerais reconstituídas pela memória de amigos, dados creditados à coincidência de informações.” (Heise, n.d., para. 8).

É com Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), que trabalhou laboriosamente ao longo de praticamente seis décadas na sua obra sobre Fausto, que o mito renascentista ascende a paradigma literário universal (Mucci, 2009). Goethe publicou sob o título *Faust, eine Tragödie* (*Fausto, uma tragédia*) em 1808, aquela que é considerada a sua obra-prima (Mucci, 2009). Como afirma Boyle (2025, para. 2), *Faust* “though eminently stageworthy when suitably edited, is also Europe’s greatest long poem since John Milton’s *Paradise*, if

not since Dante's *The Divine Comedy*". A segunda parte foi redigida entre 1826 e 1832, publicada postumamente sob o título *Faust. Der Tragödie zweiter Teil in fünf Akten* (*Fausto. Segunda parte da tragédia, em cinco atos*). Tal como Heise (n.d.) enuncia, esta obra representa o resumo da vida de Goethe e dos seus multifacetados interesses, que passaram pela arte, pela filosofia e pela ciência, entre outros.

Mathews descreve desta forma o cerne de Fausto: "is an eminent university scholar in early middle age who has grown disenchanted with his cloistered, excessively intellectual way of life and longs to experience the full range of human passion and power" (2016, p. ii). Segundo Mathews (2016), Fausto encontra-se em contradição irreconciliável com as estruturas provincianas, sociais e económicas, do seu mundo germânico, ainda substancialmente assente em relações feudais. Nele ecoam o mago e a modernidade: "He wants not only to know everything but to experience everything, to become everything, to actualize within the compass of his own being every human possibility" (Mathews, 2016, p. ii).

A composição goethiana subverte a estrutura intertextual bíblica da narrativa de Jó. A tragédia faustiana inaugura-se com uma aposta do Diabo com Deus acerca da fidelidade de Fausto, tal como aconteceu com Jó. Contrastando com a figura veterotestamentária de Jó, o qual se manteve fiel apesar do martírio e do sofrimento, Fausto configura-se como o seu antípoda: celebra o pacto demoníaco e goza os prazeres que dele resultam (Tavares et al., 2020). Acompanhado por Mefistófeles, Fausto percorre o universo na tentativa de experimentar a plenitude das vivências humanas. Contudo, essa peregrinação revela-se trágica: a cada jornada confirma-se a impossibilidade de alcançar a satisfação total na esfera terrena. Apesar dessa constatação reiterada, Fausto persevera na sua busca, deslocando-se do pequeno mundo (Fausto I) para o grande mundo (Fausto II), de dimensões épicas e gloriosas, até o termo da sua existência. Fausto (Heise, n.d.) "aposta que o diabo nunca conseguirá seu intento, que ele nunca irá deitar-se em "uma cama de preguiça" e, satisfeito consigo, irá proferir as palavras que condenariam sua alma: "permaneça (momento), tão belo que és"".

O seu maior empreendimento é lançado quando é centenário e se encontra privado da visão: a contenção do avanço do oceano, com o propósito de conseguir território. No instante em que Fausto antevê a consumação do seu derradeiro objetivo e "quase pronuncia

a fórmula que aponta para o fim da procura: “Sim ao momento diria / Oh! Pára enfim – és tão formoso!”” (Heise, n.d., para. 19) Com sua morte subsequente, não se efetiva a vitória demónica esperada. Goethe refaz o desfecho trágico: "os anjos, na atmosfera superior, levam a alma imortal de Fausto: 'Quem aspirar, lutando ao alvo / À redenção traremos'" (Heise, n.d., para. 20).

Mucci (2009) observa que este mito, tal como o mito de D. Juan, é trabalhado segundo a vontade de cada artista. O Fausto de Goethe alcança a redenção através do desejo perpetuamente criador e da ação transformadora que caracterizam a condição moderna, ao contrário do “Fausto das lendas germânicas” (Mucci, 2009), que é condenado ao Inferno, tal como o Fausto de Christopher Marlowe. O pacto fáustico deixa de ser meramente um instrumento de perdição para tornar-se uma metáfora da condição humana: a necessidade de transcender limites, de conhecer e de transformar a realidade.

7.3 *O Mandarin*: um arquétipo português

Em *O Mandarin*, Teodoro, um funcionário público (um amanuense, isto é, um escriturário), magro e arqueado, insatisfeito com a sua vida modesta, dividida entre a repartição e um quarto alugado em casa de uma viúva no nº 106 da Travessa da Conceição, encontra, durante a leitura de um livro, o Diabo, que lhe apresenta uma sedutora proposta: tocar uma campainha que causará a morte de um velho mandarin distante, para obter, em troca, uma fortuna que satisfará todos os seus desejos, desde o desfrutar de carnes tenras até aos prazeres da carne. Encontramos em *O Mandarin* um clássico tentador, mas que se apresenta como um

indivíduo corpulento, todo vestido de preto, de chapéu alto, com as duas mãos calçadas de luvas negras gravemente apoiadas ao cabo d'um guarda-chuva. Não tinha nada de phantastico. Parecia tão contemporaneo, tão regular, tão classe-média como se viesse da minha repartição... (Queiroz, 1880, Cap. I).

Pinheiro e Ferreira (2018) observam que, influenciado pelo Fausto germânico, Eça de Queiroz mescla fantasia e crítica social, adaptando o pacto entre o homem e o demónio à realidade portuguesa. Ao contrário de Goethe, que situa o pacto demoníaco numa longa

trajetória de busca intelectual e mística, Eça transplanta o dilema para a realidade pragmática e burguesa da Lisboa oitocentista. Teodoro não é um erudito que vende a alma por conhecimento sem limites e vivências igualmente ilimitadas; é um amanuense, um escriturário medíocre, arquetipicamente português, que aspira apenas aos símbolos de consumo e distinção social que a sua condição de funcionário público lhe nega. A tentação nada tem de metafísica: Eça redu-la à ânsia pelo conforto material, pelo prestígio social e pela satisfação dos desejos sensuais.

Teodoro não se depara com uma figura gótica ou literária. O amanuense é tentado por alguém familiar, que simboliza a classe a que ele aspira pertencer. Sobre este ponto, Siqueira (2012) argumenta que o Satanás presente na obra de Eça de Queiroz representa uma releitura da figura diabólica da Idade Média, servindo como um instrumento para destacar as críticas aos hábitos, à presunção e à falsidade da sociedade portuguesa. O pacto em *O Mandarim* não é, como em Fausto, uma venda da alma em troca de conhecimento ou de vida prolongada. Trata-se de um crime: a morte de um mandarim chinês, um estranho situado geograficamente à margem do império português. Esta distância geográfica é crucial: o mal cometido é abstrato, mediado pela campanha mágica, ao contrário do pacto de Fausto, dramaticamente assinado com sangue. Teodoro não mata diretamente: limita-se a tocar a campanha transformando o homicídio numa operação quase administrativa e refletindo a banalização do mal que perpassa em Lewis através da burocracia infernal.

Após aceitar tocar a campanha, Teodoro herda a “herança depositada do mandarim Ti Chin-Fu” (Queiroz, 1880, Cap. II). Qual filho pródigo, abandona a casa da Dona Augusta, a viúva do Major Marques, a sua senhoria, e passa a viver uma vida dissoluta, onde tem ao alcance tudo com que sempre sonhou. Contudo, assombrado pelo mandarim que assassinou, e consumido pela culpa, tenta reparar a sua ação, partindo para a China para compensar a família do falecido. Falha o seu objetivo e, para expiar o seu pecado, abandona a “existência de nababo” (Queiroz, 1880, Cap. VIII) e, fingindo-se falido, volta à repartição e ao quarto alugado. Mas não aguenta a vida de penitente durante muito tempo e regressa ao luxo e ao hedonismo.

Numa dada noite, Teodoro, deprimido, consciente do seu vazio existencial, reencontra o Diabo e, desesperado, implora-lhe que o livre da fortuna e lhe devolva a paz da pobreza, mas o Diabo, serenamente, recusa o pedido, deixando-o entregue ao desespero e à

angústia. Como afirmam Pinheiro e Ferreira (2018, p. 92), “Na novela de Eça, como no drama de Goethe, os protagonistas encontram riqueza, prazer carnal e intelectual, sem, no entanto, encontrarem felicidade e uma consciência tranquila”.

A conclusão de Teodoro é devastadora: ao morrer, lega toda a sua fortuna ao Diabo, reconhecendo que a riqueza obtida pelo crime pertence legitimamente ao Mal. Afirmar ainda que nenhum mandarim sobreviveria "se tu, tão facilmente como eu, o pudesses suprimir e herdar-lhe os milhões" (Queiroz, 1880, Cap. VIII). É uma condenação não apenas de si mesmo, mas de toda a humanidade burguesa.

O texto oscila entre dois registos: o do romance de aventura (com viagens à China, conspirações, intriga) e o da alegoria moral, o que colocará desafios para a adaptação radiofónica.

8. A PROBLEMÁTICA QUESTÃO DA ADAPTAÇÃO

8.1. Do paradigma da fidelidade à autonomia da adaptação

"Do I have an original thought in my head?" A pergunta que o personagem Charlie Kaufman se coloca no início do filme *Adaptation* (Jonze, 2002) ultrapassa o plano individual e ganha uma dimensão teórica mais ampla, expondo a tensão entre o ideal de uma originalidade imaculada, livre de influências, reflexo da condição única e genial do artista e a realidade intertextual da criação artística contemporânea. Charlie Kaufman não é apenas uma personagem fictícia: é também o nome do argumentista responsável pelo guião de *Adaptation* (Jonze, 2002). As suas incertezas são, afinal, as do artista contemporâneo, consciente de que tudo o que pensa já foi, provavelmente, pensado antes, mas que continua, apesar disso, a tentar produzir obra. Esta secção parte da crise da originalidade e do desgaste da crítica de fidelidade para justificar uma abordagem empiricamente situada, lúdica e atenta ao modo como os próprios adaptadores encenam a fidelidade.

Robert McKee, um dos mais influentes teóricos da escrita para cinema na indústria norte-americana, que, à semelhança de Kaufman, também surge em *Adaptation* (Jonze, 2002) como personagem, oferece uma abordagem pragmática a esta questão: "bear this in mind: if reinvention deviates radically from the original... but the film is excellent, critics fall silent. But if you butcher the original... and do not put a work as good or better in its place, duck". (McKee, 1997, p. 369). Adaptar é, assim, um exercício de reinvenção, como afirma McKee, mas essa obra nova permanece invariavelmente sujeita ao impiedoso tribunal da fidelidade, noção que ainda hoje assombra as discussões sobre adaptação, sejam elas protagonizadas pelo público, pelos críticos ou pelos académicos.

Neste estudo, opta-se por um percurso que leva em consideração as observações de Simone Murray a propósito do ritual académico de repudiar a fidelidade como critério de análise. Murray (2008) nota que, após várias décadas de crítica sobre adaptação, o mais surpreendente não é o peso opressivo da crítica de fidelidade, mas precisamente o contrário: a raridade com que os académicos defendem, de facto, a fidelidade como método válido. Em contexto académico, observa Murray, "the ritual slaying of fidelity criticism at the outset of a work has ossified into a habitual gesture, devoid of any real

intellectual challenge” (Murray, 2008, p. 6). A questão pode condensar-se numa interrogação premente, formulada pela própria Murray (2012): se, no campo académico, praticamente ninguém reivindica atualmente a crítica à fidelidade, tida como retrógrada, o que resta então para atacar?

Murray (2008, p. 5) argumenta ainda que os estudos de adaptação enfrentam um conflito no seu próprio âmago: “the right discipline, at the right time, lumbered with an obsolete methodology”. Para a autora, o campo continua a produzir um fluxo aparentemente interminável de estudos comparativos entre livros e filmes que, ao enfatizarem semelhanças e diferenças óbvias, acabam por gerar conclusões banais. Esses trabalhos, observa Murray, revelam uma ortodoxia metodológica excessivamente centrada na análise textual, que acaba por bloquear a inovação teórica e cognitiva.

Por seu turno, Elliott (2017) critica autores como Hutcheon e Cattrysse por, no seu entender, afirmarem estar a produzir teoria da adaptação a partir de modelos essencialmente empíricos. Para a mesma autora, esse enquadramento revela uma insuficiência teórica que limita o avanço conceptual do campo, tornando necessária uma abordagem mais robusta, como a proposta por Voigts-Virchow (2009), que introduz a noção de meta-adaptação, ampliando as possibilidades de análise para além dos tradicionais modelos comparativos.

De forma convergente, Leitch (Cattrysse & Leitch, 2018) reconhece que, tanto no contexto académico como fora dele, persiste uma visão que privilegia o texto de partida como medida normativa da adaptação. O público, em geral, pressupõe que a adaptação tem uma dívida para com esse texto, devendo respeitá-lo, preservá-lo ou ser-lhe fiel. Leitch (Cattrysse & Leitch, 2018) aponta vantagens e desvantagens, tal como ter à disposição um modelo para analisar adaptações, concretas ou em termos gerais, modelo esse que, contudo, estimula juízos de valor entre o texto de partida e a sua adaptação. Porém, em termos teóricos, Leitch (Cattrysse & Leitch, 2018) admite que o seu método é um método empírico, que parte de casos concretos para teorias mais abrangentes (e vice-versa), reconhecendo falta de sistematização (ou até uma postura antissistematização). Em contrapartida, ainda aponta o carácter intuitivo, e até lúdico, da sua investigação.

Neste ponto da investigação, torna-se necessário tomar uma posição. Deste modo, em primeiro lugar, afigura-se mais frutífero trilhar vias que não se detenham na fidelidade

ao texto literário, encarada num sentido estrito, como problema central. Em contrapartida, o melhor fruto será colhido refletindo como os artistas responsáveis pela adaptação encararam a questão da fidelidade, sem recluir, nessa reflexão, os *pecados capitais* enumerados por Stam (2000, p. 54): *infidelity*, *betrayal*, *deformation*, *violation*, *vulgarization* e *deseccration*. Cada palavra deste vocabulário pulsa com uma semiótica própria, mas carrega, simultaneamente, um dinamismo criativo: *infidelity* como puritanismo; *betrayal* como perfídia moral; *violation* como assalto físico ou erótico; *deseccration* como profanação de um texto sacralizado, quase divino (Stam, 2000). Em segundo lugar, à semelhança do que defende Leitch (Cattrysse & Leitch, 2018), não se rejeita o carácter intuitivo e lúdico da investigação baseada em casos particulares como ponto de partida para formulações mais amplas, ainda que tal postura possa suscitar acusações de empirismo, como as dirigidas a Linda Hutcheon, cujas formulações teóricas serão exploradas.

Importa, contudo, justificar o propósito desta liberdade metodológica: procuram-se os instrumentos mais adequados para uma análise de adaptações radiofónicas, um campo ainda por desbravar, cuja natureza sonora, não visual, coloca sob pressão os modelos tradicionalmente pensados para o par romance/filme. Como sintetiza Stulberg (2018), as primeiras abordagens académicas ao drama radiofónico tendiam a tratá-lo como uma forma limitada, uma espécie de teatro sem cenários e sem outros elementos visuais. O autor acrescenta que

More recently, scholars have aimed to develop a critical language and method suited to radio alone, akin to those used in the study of stage plays or cinema. These studies have done much to reclaim radio drama as a legitimate object of study from several angles: a form of popular entertainment predating television and rivaling film, an outlet for avant-garde sonic experiments. (Stulberg, 2018, p. 1).

Em síntese, ao recusar tanto a sacralização do texto de partida como o ritual do abate da fidelidade, esta investigação assume uma posição intermédia: não ignorando as reservas formuladas por Elliott quanto à fragilidade teórica de determinados modelos empíricos, procura-se renegociá-las, tomando o estudo de casos não como ponto de chegada, mas como laboratório para formulações conceptuais mais amplas. Importa menos medir o grau de obediência da adaptação ao original do que observar como os próprios

adaptadores encenam, negociam ou transgridem a fidelidade, mobilizando, por vezes, o léxico de infidelidade, traição ou profanação como parte do gesto criativo. Nesta perspectiva, a adaptação deixa de ser pensada sobretudo em termos de dívida e passa a ser entendida como filiação e também como espaço de experimentação formal e mediática, particularmente fértil no contexto radiofónico.

8.1.1. Lessing e a aliança antiadaptação

Elliott (2020), em *Theorizing Adaptation*, reconstrói sistematicamente a genealogia histórica através da qual fidelidade emergiu como critério normativo da avaliação de adaptações. Esta genealogia revela uma aliança improvável entre duas correntes teóricas aparentemente antagónicas: o Romantismo e as teorias neoclássicas, que “tightened the bond between form and content within each art against theories of sibling resemblances between the arts, infusing their separations with the essentialism of Romantic theories of organic unity to oppose interart adaptation.” (Elliott, 2020, p. 55). Isto é, o reforço da ligação entre forma e conteúdo em cada arte, combinado com a noção romântica de unidade orgânica, foi mobilizado para negar legitimidade à adaptação interartes, concebida como violação de uma suposta essência medial.

A legitimação teórica desta aliança antiadaptação encontrou fundamento em Gotthold Ephraim Lessing (1766, citado em Elliott, 2020) e na sua obra seminal *Laocoon: An Essay on the Limits of Painting and Poetry*. Como sintetiza Avelar, para Lessing, pintura e poesia não são artes afins, mas artes distintas, separadas pelos domínios do espaço – pintura, arte da imagem – e do tempo – poesia, arte da linguagem (Avelar, 2018). Este ponto central da análise de Lessing foi crucial para a “reformulação teórica de encontro entre palavra e imagem” (Avelar, 2018, p. 79), impondo limites àquilo que cada arte pode representar sem trair a sua natureza. Esta separação oferecia uma justificação teórica robusta para a rejeição de adaptações interartes: uma pintura não poderia ser *poética* sem violar a sua essência espacial; uma narrativa não poderia ser *pictórica* sem comprometer a sua temporalidade.

Elliott (2020) documenta, no entanto, vozes dissonantes, já nos séculos XVIII e XIX, como o arquiteto Christopher Davy (1803–1849), que protestou contra a separação das artes, defendendo a sua complementaridade e partilha de qualidades. Outros autores da época chegaram a conceber a adaptação como forma de originalidade; Joseph Trapp, por exemplo, afirmava que a poesia “by lively copies produces new originals” (Elliott, 2020, p. 58), colocando a ênfase na capacidade criativa da cópia. Apesar disso, como assinala a própria Elliott, a adaptação “has rarely been studied as a subject in its own right” (2020, p. 16), permanecendo durante muito tempo subalternizada à pureza medial e à fidelidade ao original.

8.1.2. A *ekphrasis* expandida

Merece destaque, neste ponto, o contributo de Clüver (1997), que ultrapassa a conceção tradicional de *ekphrasis* (descrição verbal de obras reais) e, em termos mais amplos, o paradigma de Lessing, ao recusar a ideia de texto verbal autossuficiente e ao mostrar que muitos poemas são, na prática, construídos como verbalizações de outras artes. A leitura de “Sainte”, de Mallarmé, é exemplar, revelando que a obra verbal também pode ser constituída por um nó de relações com imagens e sons. Acrescenta Clüver (1997, p. 40) que “Sainte” revela igualmente que “questões de intertextualidade podem também fazer de textos literários objectos propícios a estudos interartes – o que não vale apenas para textos literários ou simplesmente verbais”. Clüver (1997) desloca assim o foco da oposição rígida entre artes do espaço e do tempo, típica de Lessing, para a análise das interdependências entre sistemas de signos heterogêneos.

Ao articular esta leitura com a noção de transposição intersemiótica, inspirada em Jakobson (1959), Clüver (1997) propõe um quadro teórico alargado, em que as passagens entre meios são sempre operações interpretativas. Ao mostrar que tanto os textos verbais como os visuais e musicais se definem por redes de intertextualidade e por transposições intersemióticas, Clüver (1997) contribui para o debate dos limites entre artes (Lessing) e para o estudo das mediações e traduções entre códigos.

8.2. Linda Hutcheon, *Screwtape*, intertextualidade e transcodificação intersemiótica

Linda Hutcheon, na sua obra *A Theory of Adaptation* propõe uma conceção de adaptação como um ato criativo dotado de autonomia, simultaneamente interpretativo e recriador. Hutcheon (2013, p. 2) defende que a adaptação é um fenómeno omnipresente, indo além da habitual relação entre obra literária e filme, o que se reveste de particular importância na presente investigação: “Adaptations are everywhere today: on television and movie screens, on the musical and dramatic stage, on the Internet, in novels and comic books, in your nearest theme park and video arcade”. Nesta perspetiva, a adaptação deixa de ser pensada sobretudo em termos de fidelidade a um original e passa a ser compreendida como um processo de reescrita criativa, o que é particularmente relevante para refletir sobre a passagem de textos epistolares para áudio-dramas, aos quais a autora reconhece características próprias: “Adapting a novel into a radio play brings the importance of the aural to the fore, for the aural is everything in this case.” (Hutcheon, 2013, p. 41).

A história das primeiras tentativas de dramatização de *The Screwtape Letters* ilustra bem esta tensão entre original e adaptação. A adaptação para rádio começou a ser discutida poucos anos depois do seu lançamento e muitos anos antes do amadurecimento dos estudos sobre adaptação, constituindo um caso clássico de ultrapassagem da teoria pela prática. Segundo Hooper (2009), Lance Sieveking, editor de argumentos para drama da BBC, escreveu a Lewis, no dia 8 de março de 1949, contando-lhe que um clérigo, o Reverendo Leonard John Bowyer, Vigário de Norbury, Derbyshire, estava a escrever uma peça baseada em *The Screwtape Letters*. A peça era sobre “the story of a man ruined by self-pity through the activities of Screwtape’s nephew, Wormwood. The framework of the play would be the interviews between Screwtape and Wormwood” (Hooper, 2009). O editor pretendia que o Rev. Bowyer concluísse a peça e consultou Lewis. Obteve uma resposta poucos dias depois, em 11 de março de 1949:

Dear Mr. Sieveking

I have no objection to Mr. Bowyer's taking what in my opinion he needs for his purpose from my book; but in this MS I think he takes more than he needs and some things he would be better without. All he really wants is the general diabolical framework, the Lowerarchy. He had much better not use the same two devils (by name) as I did, though he might well make *his* two refer to *my* two. *Above* all he shd. not in his conclusion reproduce my last *Letter*. His own dialogue is good and he wd. make a far better ending by relying on his own powers than by borrowing.

In a word, I shd. be honoured at being an 'influence' on his work, at supplying some 'ideas', but not at having actual characters, names, and words taken over. And in taking this line I think I consult his interest as much as my own. The detailed borrowings are only vestigial, a hang-over from his original idea of dramatising my whole book which ought to have disappeared when he wisely rejected that plan in favour of an original work employing the same machine (Hooper, 2009).

Lewis mostrou não ser favorável a uma dramatização integral do seu livro, aceitando, contudo, influenciar e fornecer algumas ideias, preferindo uma obra original que utilizasse o mecanismo mais importante: "the general diabolical framework, the Lowerarchy" (Hooper, 2009). Com esta posição, Lewis antecipou, de forma notável, uma mudança epistemológica proposta por Hutcheon: repetição, "but repetition without replication" (Hutcheon, 2013, p. 7). Lewis recusou uma cópia, mas aceitou e encorajou uma adaptação entendida como um reaproveitamento do dispositivo diabólico noutro texto e noutro meio. Em relação a este aspeto, Hutcheon (2013) compara o adaptador a um músico de jazz: alguém que improvisa sobre materiais preexistentes e produz uma versão própria.

Hutcheon (2013, p. 13) compartilha com McKee a visão sobre a receção da adaptação: "If an adaptation is perceived as "lowering" a story (according to some imagined hierarchy of medium or genre), response is likely to be negative.". Não é possível ignorar que adaptar um clássico como *The Screwtape Letters* implicava enfrentar o tribunal impiedoso descrito por Robert McKee. Edições no texto, alterações na ordem dos eventos ou outras intervenções são interpretadas pelo público, maioritariamente composto por cristãos, como uma *desecration*, no sentido atribuído por Stam (2000).

Tendo isto presente, Paul McCusker levou a cabo a primeira adaptação para áudio-drama de *The Screwtape Letters*, sessenta anos depois da resposta de Lewis à BBC. Na opinião de McCusker (P. McCusker, comunicação pessoal, 21 de novembro de 2024), a resposta de Lewis, em 1949, está relacionada com a dramatização de Bowyer e não com uma dramatização do livro, em termos gerais, afirmando que é possível que o reverendo "had taken some liberties" que desagradaram a Lewis.

Hutcheon (2013, p. 21) também enfatiza o carácter intertextual e palimpséstico da adaptação: cada nova versão carrega vestígios do texto anterior, mas reorganiza-os. A autora acrescenta que os textos constituem “mosaics of citations... So, too, are adaptations, but with the added proviso that they are also acknowledged as adaptations of *specific texts*.” Pertence a Julia Kristeva, que retoma o dialogismo de Bakhtin, a definição clássica, datada de 1966: “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto.” (citada em Walty, 2009).

Genette substitui absorção por co-presença: intertextualidade é “como uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro” (Genette, 2006, p. 8). A intertextualidade, assim entendida, constitui apenas uma das modalidades de relação textual que compõem o conjunto mais abrangente da transtextualidade, conceito com o qual Genette designa “tudo o que põe um texto em relação manifesta ou secreta com outros textos” (2006, p. 7). É na hipertextualidade, uma das categorias da transtextualidade, entendida como uma relação de derivação entre textos, que se insere o conceito de palimpsesto, proposto por Genette. Trata-se de um conceito que se revela particularmente fecundo para pensar nas relações entre um texto e as múltiplas camadas de significado que caracterizam a adaptação: “Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente: hipertextos) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação... Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos.” (Genette, 2006, p. 5).

McCusker tentou preservar as palavras escritas por C. S. Lewis. Contudo, parafraseando Barthes (1999), McCusker, como dramaturgo do meio radiofónico, não pôde deixar de desejar uma *nova* obra. Assim, o áudio-drama *The Screwtape Letters*, ao acrescentar uma dimensão sonora, reforça e torna mais visível o carácter palimpséstico da adaptação, porque escreve uma nova camada sonora e dramatúrgica sobre o texto epistolar

de Lewis, sem o apagar. Em termos genettianos, trata-se de um hipertexto que deriva do livro por transformação (mudança de meio) e por imitação (manutenção de enredo, personagens e ponto de vista demoníaco), fazendo coexistir, numa mesma experiência de receção, tal como enunciada por Hutcheon (2013), o texto de Lewis, o guião adaptado e a performance sonora. A estrutura epistolar foi, neste processo, desdobrada em cenas dramáticas, preservando, no entanto, a integridade das 31 cartas como espinha dorsal narrativa. As cartas funcionam, assim, como um manuscrito sobre o qual se escreve o novo texto radiofónico. O resultado é um tecido textual em que citação e reescrita se articulam, permitindo entrever, sob a superfície dramatúrgica, o contorno da obra epistolar.

Finalmente, o carácter palimpséstico manifesta-se também na receção. Para Hutcheon (2013, p. 8) “adaptation is a form of intertextuality: we experience adaptations (as adaptations) as palimpsests through our memory of other works that resonate through repetition with variation”. Existe, em suma, para a autora, uma relação intertextual aprofundada e contínua com a obra alvo da adaptação. Para o ouvinte que conhece o romance, a dramatização é experienciada como uma variação: reconhecem-se frases, cartas, situações, mas agora redistribuídas, expandidas ou condensadas no fluxo sonoro, como num improviso jazzístico sobre um tema preexistente. Para quem tem primeiro contacto com a obra através do áudio-drama, dá-se o processo inverso: ao ler posteriormente o texto escrito, este surge já como que contaminado pelas vozes, pelos sons e pelos ritmos da adaptação, que passam a funcionar como uma camada adicional inscrita na memória do recetor. Em ambos os casos, o que se verifica é a coexistência de múltiplas escritas (literária, dramatúrgica, sonora), configurando a adaptação de *The Screwtape Letters* como um palimpsesto pleno, no qual cada nova inscrição deixa visíveis as marcas das camadas anteriores.

Para Hutcheon (2013), existe reescrita e recodificação. A adaptação não se limita a reproduzir a obra original, mas reinscreve-a num novo quadro de referências, traduzindo-a para outro código (cultural, mediático ou discursivo), o que nos conduz até à transcodificação intersemiótica. A transcodificação intersemiótica, enquanto conceito teórico fundamental para os estudos de adaptação, teve a sua génese nos trabalhos do linguista russo Roman Jakobson. No seu célebre ensaio *On Linguistic Aspects of Translation*, Jakobson propôs três níveis de tradução, ou transcodificação: intralingual, interlingual e intersemiótica, definida por Jakobson como “an interpretation of verbal signs

by means of some other language." (Jakobson, 1959, p. 233). Ao introduzir o terceiro conceito, Jakobson contribuiu para uma compreensão da adaptação como um processo interpretativo, complexo, que envolve uma transmutação, uma metamorfose.

Deve referenciar-se, neste ponto, o trabalho do semiótico brasileiro Júlio Plaza, que, em *Tradução Intersemiótica*, parte de um conceito semelhante ao de Jakobson, mas alarga significativamente o seu escopo ao postular que “além da tradução do verbal para outros sistemas de signos como a dança, a música etc.” (citado em Amorim, 2013, p. 17).

A propósito do processo interpretativo e transformador da transcodificação intersemiótica, Bello (2001, p. 148) afirma que a “adaptação depende de um processo de leitura, mas ultrapassa-o, dando origem a um novo objeto artístico com existência e significado próprios.”. Nesta perspectiva, a adaptação implica uma leitura e apropriação do texto de origem, mas ultrapassa-a, resultando na realização de um novo objeto artístico, autónomo. No caso de *The Screwtape Letters*, esta transcodificação intersemiótica manifesta-se na passagem da escrita epistolar para uma escrita sonora, que redistribui a teologia satírica de Lewis em voz, música, efeitos e silêncio. No ponto seguinte, esta compreensão da adaptação servirá de base para discutir, com André Bazin, as implicações ontológicas desta passagem entre meios.

8.3. Uma releitura de André Bazin

Em termos de discussão teórica, é vantajoso refletir sobre o que um autor, aparentemente distante, no tempo, como André Bazin, o crítico francês que defendeu Orson Welles (Anderson, 2016), tem a dizer sobre fidelidade e adaptação, permitindo estabelecer conexões com o presente estudo.

Hanssen (2013, p. 138) recorda a relevância de Bazin para os estudos contemporâneos de adaptação: Bazin “wrote extensively on the relation between film and other media and his ideas on adaptation were not limited to the relation between literature and cinema”. Ele demonstra que a teoria clássica de cinema de Bazin é, na realidade, profundamente intermedial, e que as suas reflexões sobre literatura, teatro e pintura no

cinema podem ser reapropriadas para pensar as adaptações contemporâneas, incluindo, por extensão, a passagem de um texto para áudio-drama.

A análise de Bazin de *Journal d'un curé de campagne*, escrito por Bernanos e adaptado por Bresson, com a premissa “to rigorously follow the book word-for-word” (Hanssen, 2013, p. 140) é destacada por Dudley Andrew como um modelo ideal de intersecção. Andrew, recorde-se, propôs um modelo que se divide em três partes: empréstimo, intersecção e transformação (citado em Bello, 2001, p. 151). Interessa, no estudo em causa, a intersecção, em que o texto original é, de acordo com Andrew, preservado a um nível onde não existe assimilação, tal como na adaptação de *The Screwtape Letters*.

Hanssen (2013, p. 143) afirma que Bazin “admired the film medium’s particular ‘gaze’ on the words taken directly from Bernanos’ novel”, isto é, o modo específico como o cinema faz ver o texto literário. Segundo Hanssen (2013), o texto do romance permanece no filme, fragmentado e redistribuído em diálogos, em palavras escritas pelo protagonista e em voice-over, e essa estratégia permite refletir simultaneamente sobre o realismo baziniano e sobre as fronteiras entre meios distintos, como o literário, o visual e o sonoro. Sobre Bresson, adaptação e fidelidade (e sobre a adaptação, de um modo geral), Bazin (1974, p. 174) é esclarecedor: “if we praise Bresson for his fidelity, it is for the most insidious kind of fidelity, a most pervasive form of creative license. Of course, one clearly cannot adapt without transposing.”. Para Bazin a fidelidade não é mimética, demonstrando que ela reside precisamente na transcodificação da escrita literária em procedimentos cinematográficos (ou sonoros, como nas adaptações em questão). O autor francês destaca ainda que o processo de adaptação destrói equilíbrios para depois os reconstruir, noutra meio, de uma forma que nunca será idêntica ao ponto de partida, falando num processo de equivalências (Bazin, 1974, p. 66): “the filmmakers [that] honestly attempt an integral equivalent, they try at least not simply to use the book as an inspiration, not merely to adapt it, but to translate it onto the screen”. Como se verá adiante, McCusker procurou obter, nesta tarefa de reescrita inevitável, uma obra equivalente, seguindo a terminologia de Bazin. Para tal, efetuou um percurso análogo ao de Bresson, recorrendo a diversas estratégias criativas de dramaturgia e do som para conservar o mais possível do texto de Lewis.

8.3.1 Adaptações e fidelidade à letra

Enquanto Andrew (Bello, 2001) ajuda a classificar a adaptação de *The Screwtape Letters* como interseção, e Stam (2000) legitima a ideia de *infidelidade criativa*, Bazin, através da leitura de Hanssen (2013), permite compreender o modo como o texto de Lewis persiste dentro da dramatização sonora como presença viva, mais do que como mera transcrição. Em *Journal d'un curé de campagne*, Bresson faz com que o diário de Bernanos se incorpore no filme através dos mecanismos atrás descritos. De um modo análogo, McCusker faz o texto epistolar de Lewis existir no áudio-drama: as cartas continuam a ser lidas quase integralmente, mas são envolvidas numa superfície sonora (conversas entre Screwtape e Wormwood, ambientes de pub, ecos do início da Segunda Guerra Mundial, ruídos do Inferno e da Londres bombardeada e outros) que enquadra e intensifica o texto. Nesta perspetiva, o desenho sonoro cumpre uma função semelhante à da mise-en-scène em Bresson: em ambos os casos, a adaptação procura dar ao texto uma presença concreta num novo meio, sem apagar a sua origem literária, o que corresponde ao tipo de relação entre literatura e imagem (visual ou sonora) que Hanssen (2013) descreve a partir de Bazin.

McCusker (P. McCusker, comunicação pessoal, 21 de novembro de 2024) queria ser fiel ao texto original. Equacionou incluir *Screwtape Proposes a Toast*, mas acabou por recuar, por influência de Douglas Gresham, o enteado de C. S. Lewis. O responsável pela produção conhecia as leituras que tinham sido realizadas e publicadas sob a forma de audiolivro, dentre as quais se destaca a de John Cleese, que se tornou famoso graças aos *Monty Python*, um grupo cómico britânico e à série *Fawlty Towers*, da BBC (Morris, 2023, 07:21). McCusker, apesar de considerar o trabalho de Cleese excecional, desejava fazer algo diferente e produzir um áudio-drama. (Morris, 2023, 08:25). O objetivo era, nas palavras de McCusker, "... try to bring it alive, and to bring it alive ...with help, because sometimes Lewis can be hard reading" (Morris, 2023, 08:45). McCusker afirmou que quase todas as palavras escritas por Lewis foram usadas, apesar de admitir ter tentado editar o texto, tendo sido forçado a desistir, devido à forma intrincada como C. S. Lewis o escreveu (Morris, 2023, 08:00). Sempre que cortava algum trecho, havia, no seu entender, uma perda de sentido (P. McCusker, comunicação pessoal, 21 de novembro de 2024). Portanto, sentiu necessidade de encontrar várias soluções, como criar conversas entre tio e

sobrinho, de maneira a criar “a sort of question-and-answer thing. I also tried to give a dramatic backdrop to things the letters reference and I would take those references and dramatize those as little scenes” (Morris, 2023, 12:20).

McCusker (P. McCusker, comunicação pessoal, 21 de novembro de 2024) explica que o ponto de partida para a dramatização foi precisamente a ideia de uma conversa entre Screwtape e Wormwood. Neste caso, uma conversa do lado de fora de um pub sobre o paciente, seguida da entrada de ambos para observar a conversa entre o paciente e os seus amigos. McCusker situou essa conversa, que foi o propulsor criativo para a adaptação e lhe proporcionou a confiança necessária para prosseguir, na Inglaterra do início da Segunda Guerra Mundial.

Transcreve-se essa conversa inicial em formato de guião radiofónico (cedido por McCusker):

SCENE 1

[WE ARE OUTSIDE OF A PUB IN LONDON. IT IS LATE SPRING, 1940.
WORMWOOD IS WAITING WHEN HIS UNCLE SCREWTAPE ARRIVES. IN
SPITE OF THEIR CONVERSATION, THERE IS ABSOLUTELY NO
AFFECTION BETWEEN THESE TWO CREATURES.]

SCREWTAPE:

Ah! My dear Wormwood!

WORMWOOD:

Uncle Screwtape. It was kind of you to come.

SCREWTAPE:

Kind? Don't be absurd.

WORMWOOD:

Not kind.

SCREWTAPE:

If, by my advice, you succeed with your patient, then I'll have benefited our Father's work – and avoided his usual punishments and tortures. If you fail, then I will relish in applying those punishments and tortures to you. (BEAT) Where is your patient?

WORMWOOD:

Inside.

SCREWTAPE:

Hm? (HE LOOKS AT WHERE THEY ARE) A pub? Isn't that a rather boring and conventional attack?

WORMWOOD:

Come and see.

[THEY RE-LOCATE THEMSELVES – AS ONLY SPIRITS CAN – INTO THE PUB. IT HAS THE GENIAL PUB NOISES AND WE SEE THAT JOHN HAMILTON – OUR PATIENT – IS WITH A COUPLE OF OTHER FELLOWS, RICHARDS AND NORMAN, ENJOYING A DRINK (DRAUGHT CIDER) AND CONVERSATION, OF WHICH WE ARE JOINING IN THE MIDDLE.]

Em contrapartida, a Carta I começa, na obra literária, de uma forma mais singela (Lewis, 2013, p. 1):

MY DEAR WORMWOOD,

I note what you say about guiding our patient's reading and taking care that he sees a good deal of his materialist friend. But are you not being a trifle naive? It sounds as if you supposed that argument was the way to keep him out of the Enemy's clutches.

A propósito deste trecho, McCusker transcreve, nas suas notas, um excerto de uma carta de Lewis ao seu irmão Warnie, de 19 de julho de 1940, onde se exercita a pensar como um demónio e recusa a argumentação, defendendo, em vez do pensamento racional, o estímulo de sensações (Lewis, 2013).

A dramatização áudio de Paul McCusker manteve, como já foi referido, a estrutura epistolar de Lewis, que permanece o eixo da narrativa. As cartas de Screwtape são lidas integralmente, incluindo o prefácio de Lewis, num total de cerca de 4 horas e 15 minutos de duração; os diálogos entre Screwtape e Wormwood e outros recursos de dramatização utilizados limitam-se, no que ao texto diz respeito, a pequenas reformulações ou omissões pontuais, procurando McCusker que o texto escrito de Lewis continuasse reconhecível frase a frase. Tal como na adaptação de Bresson, existe, de acordo com Bazin (citado em Hanssen, 2013), um efeito paradoxal: esta fidelidade genuína só se realiza através de uma infidelidade criativa, concretizada através de uma dramatização que converte uma série de monólogos epistolares num universo dramático que Lewis não escreveu literalmente. As cartas, que no livro são constituídas unicamente pela voz de Screwtape, são frequentemente transformadas em diálogos, dando voz a Wormwood, ao paciente e à sua mãe, bem como a outras figuras. Além disso, cada carta conduz, graças à dramatização, a cenas situadas no Inferno ou em Londres, que não se encontram descritas em detalhe no original.

A Carta V é um testemunho sólido do que acima foi escrito. Trata-se da carta que aborda o início da Segunda Guerra Mundial, na qual Screwtape alerta Wormwood para os perigos do entusiasmo de principiante, a propósito da angústia do paciente, um jovem em

idade militar. A dramatização desta carta, que recebeu o título de *War*, inicia-se com áudios da época (um discurso nazi e o discurso de Neville Chamberlain, de 3 de setembro de 1939, onde o primeiro-ministro britânico declara que o Reino Unido está em guerra contra a Alemanha), misturados com sons de bombardeamentos e uivos infernais. Screwtape lê o texto original, enquanto escreve, escutando-se o som de uma caneta ardente, tendo por fundo música tensa, enquanto mexe e bebe o que se supõe ser uma chávena de chá, bem ao gosto britânico.

A leitura de Bazin permite concluir que a adaptação funciona como refração, também na adaptação para áudio-drama. Esta refração sonora, que torna audível a própria textualidade do original, como no exemplo da Carta V, constitui, tal como no cinema, “a persistent dialogue with other media, old and new” (Hanssen, 2013, p. 149).

A adaptação radiofónica de *Dracula* pelo *Mercury Theatre on the Air*, dirigida e interpretada por Orson Welles em 1938, também pode ser lida à luz de André Bazin como um caso paradigmático de fidelidade intermedial à estrutura epistolar de Bram Stoker. Logo no início, o narrador, Dr. Seward, apresenta “certain documents, telegrams, clippings from the press of the day, memorandums and letters in various hands” (Enhanced Radio Classics, 2024, 03:31), como base do relato, reencenando em som o dispositivo documental do romance. Esta opção aproxima-se do realismo ontológico defendido por Bazin, que valorizava formas de registo capazes de preservar a ambiguidade do real e a densidade do tempo e do espaço. A duração das cenas sonoras, como a longa viagem de Harker através dos Cárpatos, ou a tempestade que conduz o *Demeter* a Whitby, funcionam como equivalente auditivo dos planos longos defendidos por Bazin, para quem a lente do cinema devia testemunhar translucidamente a beleza da criação divina, sem que o realizador interferisse na obra do Criador. Ao mesmo tempo, Welles reorganiza, condensa e distribui as vozes dos diários pessoais, de um diário de bordo e de recortes, transformando trechos textuais em diálogos e monólogos dramáticos, subsistindo o texto do romance no interior da adaptação. Assim, tal como em *Journal d’un curé de campagne*, na leitura de Bazin, a adaptação de Welles demonstra igualmente como a fidelidade à letra só se realiza plenamente através de uma refração sonora que transforma a textualidade epistolar em experiência auditiva, mantendo um diálogo recorrente com outros meios, recentes e antigos (Hanssen, 2013).

8.4. *Dracula On the Air*: a epistolaridade na adaptação do *Mercury Theatre*

A emissão de *Dracula* pelo *Mercury Theatre on the Air* foi transmitida a 11 de julho de 1938, com cerca de 60 minutos de duração, como episódio inaugural de uma série de adaptações de clássicos na CBS. Surge explicitamente enquadrada, na abertura da emissão, como extensão radiofónica de um capital já consagrado de Orson Welles e da sua companhia teatral. A voz institucional da emissora recorda os inúmeros elogios que Welles recebeu, sublinhando a ascensão meteórica do encenador na Broadway e apresentando a série como um projeto inédito, em que a rádio abre “the Broadways of the entire United States” (Enhanced Radio Classics, 2024, 01:12) ao *Mercury Theatre*, fundado no ano anterior (que passa, deste modo, a ser *On The Air*). Após esta apresentação, Welles dirige-se ao público, anunciando um ciclo de adaptações de autores canónicos, com nove semanas de duração. Welles afirma que escolheu *Dracula* como “the best story of its kind ever written” (Enhanced Radio Classics, 2024, 02:29).

Nesta adaptação, a epistolaridade do romance de Bram Stoker é reestruturada habilmente. O ouvinte encontra desde o início a voz de Arthur Seward, interpretado por Welles, que se apresenta como médico e compilador, declarando que eliminou o supérfluo para que uma história inacreditável para os ouvidos modernos “may stand forth as simple fact” (Enhanced Radio Classics, 2024, 03:44). Em poucos segundos, Welles faz três coisas essenciais: estabelece Seward como narrador homodiegético; apresenta a história como construção a partir de um corpus documental (e não como ficção); e instala o ouvinte na posição de destinatário explícito de um arquivo documental. De acordo com Verma (2012, pp. 60-61), esta abordagem tornou-se uma norma das adaptações dirigidas por Welles: “*Mercury* typically assigned an internal character the duty to relate the story to us”.

À luz das reflexões de Cortellazzo e Tomasi (2015) sobre literatura e cinema, que podem ser aqui aplicadas, Seward encarna o que os autores italianos designam por “instância narrante”: a voz que organiza tempos, espaços e informação, análoga ao narrador em primeira pessoa do romance, mas realizada aqui como voz radiofónica, que não se limita a falar, mas decide a ordem dos acontecimentos, gere o tempo e o espaço narrativos e regula, através da seleção e do enquadramento dos fragmentos, o acesso à história. Outras categorias comuns à literatura e ao cinema que Cortellazzo e Tomasi

(2015) destacam, nomeadamente, tempo, espaço, personagem, ponto de vista, continuam igualmente operacionais neste *Dracula* radiofónico, mas reconfiguradas numa lógica de arquivo sonoro: os diários, telegramas, recortes e bilhetes deixam de ser páginas e passam a ser segmentos sonoros.

Hutcheon (2013, p. 19) chama também a atenção para as perdas e ganhos na adaptação: “Usually adaptations, especially from long novels, mean that the adapter’s job is one of subtraction or contraction”. A adaptação de um romance para o formato radiofónico implica inevitavelmente estas operações de subtração e adição. No caso específico do áudio-drama, essa função exige do adaptador a capacidade de imaginar auditivamente a narrativa. Isso significa não apenas escolher o que manter do texto-fonte, mas sobretudo imaginar como aquilo que é mantido pode ser transformado em som.

A sequência do *Demeter* é exemplar, expondo uma cadeia de mediações que vai do manuscrito náutico ao recorte de imprensa e deste à narração radiofónica. No livro, o navio tem bandeira russa e viaja de Varna até Whitby, levando como carga caixões com terra da Transilvânia e um passageiro clandestino: Drácula. A sequência é introduzida por Seward mediante a leitura de uma notícia que relata uma tempestade súbita, o naufrágio de um navio e a descoberta de um cadáver amarrado ao leme com um crucifixo na mão, seguida da menção a uma garrafa com uma adenda ao diário de bordo. No livro, estas entradas têm um tom lacónico; na adaptação, ouvem-se datas sucessivas, anotações sobre a carga, desaparecimento de marinheiros e observações inquietas sobre uma presença tenebrosa a bordo. As entradas do diário de bordo são dramatizadas em diálogos entre o capitão e os tripulantes, gritos, vozes com sotaque eslavo, ruídos do vento e do mar. A ação a bordo do *Demeter* termina com uma decisão drástica do capitão, como no livro: após ficar sozinho, não ousa abandonar o navio e declara que, como capitão, deve permanecer ao leme até ao fim. Por isso, ata as mãos à roda do leme e junta-lhes o crucifixo, encomendando-se a Deus e à Virgem Maria. Esta decisão é dramatizada com mínima verbosidade e máxima carga acústica, através da voz cansada e resoluta do capitão, que aumenta de intensidade quando menciona o crucifixo, entrecortada por silêncios. Um grito de pavor põe fim ao discurso, deixando o ouvinte a refletir sobre os momentos finais do capitão.

A morte de Lucy Westenra oferece um contraste complementar: se o *Demeter* articula sobretudo uma epistolaridade técnica (diário de bordo), a história de Lucy mobiliza a transformação de outras formas epistolares, exemplificando, ao nível sonoro, aquilo que Seara (2006) aponta como a flexibilidade do modo epistolar. A morte de Lucy envolve dois telegramas clínicos e formais, o diário médico de Seward, uma nota deixada para ser encontrada e a anotação posterior em que Seward descreve a cena da morte, que compõem um contínuo em que cada peça assume uma função distinta. A adaptação demonstra a plasticidade apontada por Seara (2006): as fronteiras entre carta, diário, telegrama e memorando tornam-se porosas, sendo unificadas por uma dramatização sonora.

Porter (2016) explica que Jonathan Harker e Mina não dividem o microfone com Seward. A voz destas personagens materializa-se através dos registos que Seward lê. Verma ressalva que, não obstante a primazia dada ao Dr. Seward, Welles “preserved Bram Stoker’s multinarrator system, one of the few interpretations to do so” (2012, p. 60). A solução foi inovadora na época, consistindo numa variação da “intimate listener audioposition” (Verma, 2012, p. 60), uma das estratégias a que os realizadores da época recorriam para despertar imagens na mente dos ouvintes. Verma defende o uso de *audioposition*, em vez de *ponto de vista*, explicando desta forma o termo:

I will use “audioposition” to indicate the place for the listener that is created by coding foregrounds and backgrounds. This term also seeks to make the idea available as a verb, stressing that it is always fabricated. Listeners do not just “have” a point of audition; they are “positioned” by audio composition and components of dialogue. The concept is handy to analyze 1930s radio, which tended to audioposition with great care, even upending source texts to do so (Verma, 2012, p. 35).

De acordo com Verma (2012), esta capacidade de colocar, através da manipulação sonora, o ouvinte dentro de um caixão, ou dentro de um saco atirado ao mar, como foi efetuado na adaptação de *Os Miseráveis* (1862) e de *O Conde de Monte Cristo* (1844),

respetivamente, era uma das marcas distintivas de Welles. Antes de testar esta variação, Welles, de acordo com Verma, tinha privilegiado “a structure in which long passages of external narration set up a few sparse dramatic scenes” (Verma, 2012, p. 60), o que foi considerado demasiado longo para os padrões radiofónicos dos anos 30. Acrescenta Verma que Welles, ao escolher uma personagem para narrar, criou um laço íntimo com o ouvinte e que “the choice also implicitly decides whose place in the world of the story is surmised to produce effects that match dramatic aims” (Verma, 2012, p. 61).

Décadas mais tarde, Welles lamentou que o cinema nunca tivesse sabido ler o livro, baseando-se os filmes sobre o conde maldito numa peça teatral criada posteriormente e reafirmando que uma adaptação de *Dracula* “must be done with four narrations, as we did on the radio” (Welles & Bogdanovich, 1992, p. 13). Na versão de 1938, os outros grandes focos de narração na primeira pessoa (Harker, Mina, Lucy, o capitão do *Demeter*) surgem como narradores secundários incorporados em segmentos epistolares dramatizados, o que permite a Welles sustentar o argumento, mesmo que a articulação formal dessas quatro narrativas seja feita pela voz de Seward.

Welles identifica como núcleo da obra a sua estrutura polifónica, lendo *Dracula* ao nível da organização do relato e apresentando a emissão de 1938 como prova: a rádio, com a sua capacidade para alternar vozes e formatos, teria conseguido realizar as “four narrations” de um modo mais fiel ao livro do que o cinema dominado pela peça teatral.

A história posterior da receção mostra que a adaptação de Welles ganhou autonomia: além de ser continuamente reproduzida em arquivos digitais e antologias da *golden age radio*, existem hoje remakes que se anunciam explicitamente como recriações da versão do *Mercury Theatre*, tomando a adaptação de Welles como o novo texto-fonte, distinto do romance de Stoker. Dentro da lógica dos estudos de adaptação, isto significa que a emissão de 1938 deixa de ser apenas uma mediação entre Stoker e o ouvinte para se tornar um novo nó na rede de *Dracula*, sendo referenciada como obra canónica.

8.5. *O Mandarin*: um áudio-drama condensado

O percurso de *O Mandarin* foi muito mais modesto do que as obras anteriores, sendo consentâneo com a realidade portuguesa. A Imprensa Nacional lançou, em 2022, o audiolivro *O Mandarin*, tendo por base “o volume publicado pela Imprensa Nacional, em 1992, na coleção “Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós”, uma coleção coordenada pelo académico Carlos Reis” (Imprensa Nacional, 2022, para. 2). O audiolivro integra a coleção de clássicos nacionais que a Imprensa Nacional disponibiliza online, de forma gratuita.

No panorama sonoro português, estas duas versões de *O Mandarin* ocupam lugares distintos num mesmo contínuo adaptativo. O audiolivro da Imprensa Nacional é uma leitura integral do texto, preservando a arquitetura narrativa, as digressões ensaísticas de Eça e a sua ironia, mediadas por uma única voz e por um tratamento sonoro minimalista, sem montagem dramatúrgica nem efeitos ambientais. Por seu turno, a adaptação de *O Mandarin* foi produzida pela Antena 1, em 2003, integrada em *Teatro Imaginário*, programa de teatro radiofónico, “com realização de Eduardo Street, onde se revisitam os autores clássicos e ao mesmo tempo se dá voz aos novos escritores” (Arquivos RTP, n. d.). À adaptação de *O Mandarin* aplicam-se, em particular, as considerações de Hutcheon sobre as escolhas condicionadas pelas convenções de género e de meio: “In the act of adapting, choices are made based on many factors, as we have seen, including genre or medium conventions...” (Hutcheon, 2013, p. 108). O processo de adaptação sonora obriga, como os restantes, a uma atenção particular às expectativas da audiência, que está habituada a determinadas convenções do meio e a um ritmo narrativo adequado à escuta contínua (Hutcheon, 2013). Ignorar estas expectativas compromete a eficácia da adaptação, pois as audiências interpretam as obras adaptadas não apenas com base na sua relação com o texto original, mas também com base no seu conhecimento das normas e convenções do meio (neste caso, do meio radiofónico).

Embora esteja hoje disponível online, trata-se de uma produção destinada originalmente à transmissão radiofónica, o que impôs exigências específicas de tempo e formato, que foram seguidas. O texto de Eça de Queiroz, ao contrário do que aconteceu com as cartas de Lewis, que foram preservadas quase na íntegra, teve de ser

meticulosamente editado e reescrito para encaixar em cerca de 57 minutos, ajustando-se às limitações temporais de uma transmissão enquadrada entre dois noticiários à hora certa. Esta adaptação radiofónica da Antena 1 funciona, exemplarmente, como um áudio-drama condensado: escutamos a narração de Teodoro, o protagonista, que nos guia pelas suas desventuras, seguindo o percurso do texto original, mas com uma economia de palavras que acelera o ritmo da narrativa. Além da edição e reescrita do texto, com cortes significativos, parte do comentário narrativo (por vezes, atualizado para vocabulário do século XXI) é convertido em diálogo. A narrativa é enriquecida por música e ocasionais efeitos sonoros, elementos essenciais para criar a atmosfera e imergir o ouvinte na história. A música sublinha os momentos de cada fase da narrativa, enquanto os efeitos sonoros, como o de uma carruagem, constroem o cenário auditivo.

Determinados segmentos mais reflexivos da narrativa, como os desenvolvimentos ensaísticos em torno da culpa, da crítica social e do pecado, ou a descrição dos excessos alimentares e sexuais, são elididos ou condensados em breves alusões, de modo a manter o foco nas cenas nucleares da tentação, do enriquecimento e da consciência perturbada. Por exemplo, na fase da vida de nababo em Lisboa, a adaptação radiofónica conserva os momentos-chave: a saída da casa da Dona Augusta, a compra do palacete no Loreto, o idílio com Cândida, as noites nas Janelas Verdes e a onnipresença espectral do mandarim. Contudo, condensa fortemente o inventário minucioso de luxos, rotinas diárias e adoração pública que, no texto, se prolonga em longos parágrafos descritivos e satíricos. Esta prática, legítima e necessária no contexto da rádio, reflete a importância de gerir o tempo como um recurso precioso, administrado com firmeza.

O primeiro encontro com o Diabo constitui igualmente um exemplo claro do que foi escrito acima. No conto e na adaptação radiofónica, esse primeiro encontro com o Diabo tem a mesma função estrutural, mas é tratado de modos bastante diferentes. No conto, o narrador desacelera o tempo para descrever minuciosamente o aparecimento do Diabo, figura corpulenta, de chapéu alto, de guarda-chuva, que encarna a classe média, inserindo posteriormente uma reflexão irónica sobre o próprio Teodoro, abordando o racionalismo de bacharel, o ceticismo em relação ao céu e ao inferno, a profissão de fé na sua pertença à classe média e a devoção pragmática e utilitarista a Nossa Senhora das Dores. Antes de o pacto sequer ser formulado, lemos um pequeno tratado doméstico sobre positivismo, superstição e hábitos sociais, em que a voz de Teodoro alterna descrição,

comentário e autoanálise. O discurso do Diabo, por sua vez, surge como um monólogo longo e compacto, constituindo quase um ensaio dentro do conto: em vez de se limitar a tentar com uma fortuna incalculável, contrasta, com sagacidade, a realidade de Teodoro com tudo a que ele aspira e pode dispor, caso assassine o mandarim, prosseguindo com justificações pseudometafísicas para o homicídio. Assim, o encontro é, simultaneamente, episódio fantástico, peça de sátira social e exercício de reflexão moral.

Na adaptação radiofônica, o tratamento é radicalmente oral e dramático. A sequência de base mantém-se, iniciando-se com o surgimento do cavaleiro vestido de preto. Em vez de blocos narrativos densos, ouvimos a alternância de diálogos: o Diabo intervém quase de imediato com frases curtas, cheias de imagens concretas, com um repertório de promessas sensoriais, recordando que o ordenado vergonhoso de um modesto funcionário público não compra vinhos raros, nem carruagens luxuosas, nem tampouco mulheres que ultrapassem o estatuto de meras fêmeas. Teodoro responde com interjeições cada vez mais coniventes, num crescendo que o conduz ao toque da campainha. O trecho mais teórico do discurso diabólico, como a longa construção da filantropia do assassinato, é suprimido ou condensado. O que permanece é o núcleo da proposta: matar à distância, enriquecer, saciar todos os desejos e alcançar glória. O conto faz desta cena um mini-ensaio satírico sobre dinheiro, desejo e moral; a adaptação, por seu turno, faz dela um momento de máxima concentração dramática, um duelo de vozes em que o Diabo deixa de ser sobretudo um ensaísta para se tornar numa voz de tentação, cuja eficácia depende do timbre, do ritmo e das pausas.

A analogia com as tentações de Jesus no deserto ganha relevo: tal como o tentador do Evangelho oferece atalhos de saciedade, poder e glória a partir de um discurso articulado, também aqui o Diabo oferece a Teodoro um atalho fácil, desde que ele se submeta ao que lhe é oferecido. Ao contrário de Jesus, Teodoro, que não tem nem a tenacidade de um santo, nem a perfídia de um criminoso amoral, deixa-se arrastar pela sedução da voz e das imagens geradas na sua mente, hesitando, racionalizando, relativizando, e acaba por ceder, fazendo soar, com estrépito, a campainha.

A voz de Teodoro reflete a vida e as secretas aspirações de um homem comum, oscilando entre a resignação humilde e a vertigem do enriquecimento súbito. Destaca-se igualmente a voz do Diabo, cuja presença é simultaneamente paciente, enfadada e

sedutora, e que, com inflexões subtis e pausas bem calculadas, convence Teodoro (e, por conseguinte, o ouvinte) a considerar a possibilidade de uma vida de luxo e prazer, à custa de uma escolha moralmente condenável. Enquanto em *The Screwtape Letters* a voz demoníaca tende, nos momentos de maior tensão, à exasperação grotesca e à distorção vocal e em *Dracula* a presença do vampiro se afirma sobretudo por uma aristocracia contida de timbre e dicção, em *O Mandarin* o Diabo surge como um cavalheiro de classe média, cuja normalidade vocal reforça precisamente a banalidade do mal que encarna. Esta interpretação é crucial para transmitir a essência do Diabo como um tentador experiente, que explora as fraquezas humanas com mestria.

Não foi possível, apesar das diligências efetuadas junto do arquivo da RTP, estabelecer uma correspondência entre os atores e as personagens interpretadas, o que teria permitido aprofundar a análise. Assim, transcreve-se a ficha técnica, tal como apresentada no site (Arquivos RTP, n.d.): “Maria Cristina Muñoz, adaptação; Alberto Vilar, Fernanda Figueiredo, Paulo B., João Carvalho, Rolando Alves e Carlos Vieira de Almeida, actores; Eduardo Street, realização; Teresa Pizarro, sonorização e montagem; Ana de Almeida, montagem; Teresa Nunes, gravação.”

O Mandarin constitui, assim, um exemplo paradigmático do que escreveu Linda Hutcheon acerca das adaptações para rádio: “each character/voice must be aurally distinguishable, there cannot be too many of them. For this reason, most radio plays concentrate on primary characters alone and therefore simplify the story and timeline” (2013, p. 41). Onde Hutcheon (2013) vê simplificação da narrativa, Hand (2018) observa uma racionalização da narrativa e um incremento da eficiência dramática. Hutcheon (2013) e Hand (2018) convergem, porém, na ideia de que a adaptação sonora é uma reinvenção criativa, que exige do adaptador sensibilidade para o potencial narrativo do som e, do ouvinte, uma escuta imaginativa, como se verifica neste áudio-drama, dirigido por Eduardo Street, “o profissional que mais peças de teatro, folhetins e séries realizou na história da rádio portuguesa.” (Lusa, 2006, para. 2).

9. A GRAMÁTICA SONORA DA ADAPTAÇÃO

Como se evidenciou anteriormente, o século XXI ampliou significativamente os horizontes dos estudos sobre adaptação, ultrapassando o tradicional eixo de investigação entre literatura e cinema (Elliott, 2020). Tal expansão revela-se particularmente relevante no caso do áudio-drama, campo onde, segundo Hand (2018), a adaptação tem sido uma presença constante, que antecedeu o surgimento de obras concebidas especificamente para este meio. Surge, então, uma questão central: como proceder à análise quando o meio é inteiramente não visual? Os exemplos analisados nos capítulos anteriores permitem esboçar aquilo que se pode chamar uma gramática sonora da adaptação, assente em quatro operadores fundamentais (palavra, música, efeitos e silêncio) e na forma como estes redistribuem, no meio sonoro, estruturas epistolares herdadas dos textos literários. Adotar esta perspetiva significa deslocar o foco de uma contagem de *fidelidades* ou *infidelidades* textuais para a observação do modo como cada adaptação organiza o espaço acústico e constrói, como adiante se verá, o seu próprio teatro na mente.

Para se alcançar uma resposta abrangente, comparável entre diferentes casos, torna-se imprescindível, antes de mais, caracterizar a linguagem sonora. Segundo Balsebre (2004), esta linguagem é composta pela palavra, associada à música, aos efeitos sonoros e ao silêncio. O autor procurava, nas palavras de Gambaro e Ferraz (2021, p. 11), “desvendar as potencialidades da rádio a partir dos elementos semióticos da linguagem radiofónica”. A significação, afirma Balsebre (2004), emerge da articulação entre os meios técnico-expressivos de reprodução sonora e o conjunto de fatores que condiciona os modos de perceção auditiva e de elaboração imaginativo-visual do ouvinte. De forma complementar, Hand e Traynor (2011, p. 40) salientam que “each of these elements communicates particular meaning, depending on its relationship with other elements within the play, with the listener and with the world around us”.

Deste modo, surge a seguinte pergunta: como é que as palavras, a música, os efeitos sonoros e o silêncio são organizados, no áudio-drama, como elementos de construção de sentido? Nesta perspetiva, a linguagem sonora do áudio-drama pode ser pensada não apenas como combinação de quatro elementos, mas como uma verdadeira prática de escrita com sons, em que a significação emerge da articulação rítmica e

relacional entre esses materiais. A análise que se segue cartografa o uso dos quatro blocos fundamentais da escrita radiofônica na reconfiguração da figura demoníaca nos áudio-dramas em análise. Trata-se de observar e descrever como cada obra distribui e articula esses elementos para desenhar um espaço acústico específico, no qual o mal se torna audível, permitindo estabelecer comparações entre os diferentes modos de escrita sonora do demoníaco. Para tal, recorrer-se-á a dois instrumentos: as notas de Bresson sobre o som e as normas da BBC para áudio-drama.

9.1. O som como escrita: as notas de Bresson

Encontra-se uma concepção do som enquanto forma de escrita, de modo particularmente denso, em *Notes on Cinematography*, de Robert Bresson, cujas reflexões ajudam a aprofundar a dimensão compositiva do campo sonoro. O autor francês afirma, explicitamente, que “Cinematography is a writing with images in movement and with sounds” (Bresson, 1977, p. 2). A articulação “with images in movement and with sounds” sugere uma sintaxe específica em que imagem e som constituem unidades combinatórias, comparáveis às palavras numa frase, e cuja significação depende das relações que estabelecem entre si.

É no domínio da voz que esta afirmação se torna mais explícita. Bresson reflete sobre voz natural e voz trabalhada, afirmando que “The voice, soul made flesh. Trained, as in X’s case, it is no longer either soul or flesh. A precision instrument, but an instrument on its own.” (Bresson, 1977, p. 30). A voz é entendida como um lugar onde a alma se faz carne: nela se inscrevem hesitações, ritmos singulares e falhas que traem uma interioridade não inteiramente controlável. A voz treinada converte-se num instrumento, porventura virtuoso, mas desliga-se do corpo e da alma. Bresson recusa, neste ponto, o artificialismo e aproxima-se de uma posição em que a dimensão expressiva não se reduz a uma demonstração de técnica.

Essa confiança na voz culmina numa formulação de forte alcance epistemológico: “His voice draws for me his mouth, his eyes, his face, makes for me his complete portrait, outer and inner, better than if he were in front of me. The best deciphering got by the ear alone.” (Bresson, 1977, p. 6). A voz, enquanto fenómeno sonoro, é capaz de construir um

retrato que ultrapassa em intensidade a simples presença visual, tornando-se a audição o sentido privilegiado de conhecimento.

É precisamente esta capacidade da voz de desenhar um retrato de corpo inteiro que se revela de forma exemplar nas adaptações em estudo. Destacam-se, nelas, vários exemplos de utilizações notáveis da voz. Talvez o mais expressivo seja a Carta XXXI de *The Screwtape Letters*, cujo título é *The Inexplicable End* (na adaptação, todas as cartas receberam um título). No livro, o leitor descobre que o paciente morreu e que Wormwood tenta escapar de ser devorado, enquanto Screwtape escreve detalhadamente sobre a morte do paciente e a salvação da sua alma. Na adaptação desta carta, a interpretação de Andy Serkis faz da voz de Screwtape um percurso completo de desmontagem do demónio: do falso afeto à voracidade monstruosa, passando por momentos de quase desespero teológico.

A adaptação inicia-se com o som de aviões a hélice, explosões e sons de desmoronamentos. Nesse cenário sonoro, que traz à memória o Blitz, Screwtape chama pelo sobrinho. Serkis entra num registo baixo, macio, com um sorriso audível na voz; as palavras são ditas num tom quase afetuoso, o ritmo é lento e há uma leve musicalidade na frase, como se Screwtape fosse um tio indulgente à procura de um sobrinho envergonhado. À medida que Screwtape começa a descrever o fracasso de Wormwood, o timbre de Serkis endurece e as palavras são ditas com raiva. O discurso prossegue, e a voz vai alternando (às vezes na mesma frase), entre troça, desespero e críspação. Algumas frases são proferidas num jato, outras são travadas no fim, como se o próprio demónio sofresse ao verbalizar a salvação do paciente. Quando passa à visão beatífica (“He saw not only them. He saw Him”) o volume desce e torna-se quase um murmúrio. A voz treme em momentos como “Sometimes I am almost in despair”, revelando fissuras na retórica triunfalista, sendo audível a respiração junto ao microfone, num registo intimista, que aproxima o ouvinte da frustração de Screwtape. No fim, quando Screwtape se volta novamente para Wormwood, a voz de Serkis desce novamente para um grave mais cheio, predatório. Em seguida, a gargalhada final faz cair por completo a máscara: começa como uma risada, mas rapidamente se abre num riso mais longo, com ligeiro eco e ressonância grave, soando cavernoso, misturando-se triunfo (por poder devorar o sobrinho) e frustração (pela alma que escapou).

McCusker (P. McCusker, comunicação pessoal, 21 de novembro de 2024) destaca o desafio de equilibrar energia com clareza na interpretação de um texto filosófico denso, transmitindo através da voz expressões faciais ou reações físicas, sem cair no overacting (isto é, sem exagerar). Por seu turno, Philip Glassborow (2009), diretor de casting de *The Screwtape Letters*, procurava alguém com características específicas, capaz de transmitir maldade, aborrecimento e de se irar repentinamente. Serkis, que segundo McCusker (comunicação pessoal, 21 de novembro de 2024) foi originalmente pensado para dar voz a Wormwood, confessou que interpretar *Screwtape* foi mais extenuante do que interpretar Gollum, em *The Lord of the Rings*, durante anos, de cócoras. O ator ofereceu até a McCusker uma fotografia autografada, com o fato de captura de movimento sobre o qual Gollum foi criado, com a seguinte dedicatória: "Dear Paul, don't ever make me do this again. Lots of love and admiration, Andy Serkis". Olhando a carta como um todo, a interpretação de Serkis revela um paradoxo: é uma voz muito trabalhada, no sentido técnico, mas tão finamente modulada que se ouve como natural, ou seja, como se cada alteração de timbre, ritmo e volume viesse de dentro da personagem e não de um efeito exterior do ator. Esta naturalidade construída é precisamente o ponto onde Bresson encontra *Screwtape*: a voz treinada, quando bem usada, deixa de ser instrumento autónomo e volta a inscrever alma e corpo. Ou melhor, neste caso, a alma deformada e o corpo faminto de um demónio que se sabe arredado da visão beatífica por toda a eternidade.

O mesmo deslocamento se verifica na maneira como o cineasta francês pensou os ruídos e os ambientes sonoros. Em vez de aceitar o som ambiente como uma massa indistinta, Bresson propõe um trabalho de decomposição e recomposição: "Reorganize the unorganized noises (what you think you hear is not what you hear) of a street, a railroad station, an airport. . . Play them back one by one in silence and adjust the blend." (Bresson, 1977, p. 24). O que se apresenta, à escuta distraída, como um ruído indiferenciado é, na verdade, um conjunto de unidades discretas, que um diretor deve isolar, escutar em silêncio e depois combinar segundo uma lógica própria. Esta operação aproxima o trabalho sobre o ruído de uma prática musical ou composicional: em vez de mera reprodução acústica, trata-se de organizar, graduar e montar sons de forma a produzir espaço, tempo e atmosfera.

A Carta V, intitulada *War*, anteriormente descrita, constitui um dos exemplos mais claros da organização descrita por Bresson: a montagem de discursos oficiais que marcam

a eclosão da Segunda Guerra Mundial, seguida de sons de bombardeamento e de uivos do Inferno, antecede a voz de Screwtape, constituindo um exemplo clássico daquilo que McCusker (P. McCusker, comunicação pessoal, 21 de novembro de 2024) chama “soundscapes”, através das quais tentou criar uma versão sonora do *Inferno* de Dante. Screwtape escreve, sorvendo uma bebida, com uma caneta que soa como ardente; Dave Arnold (2009) explica que o som da pena infernal foi criado através da mistura do som de uma caneta de aparo sobre papel grosso com um vulgar ferro de soldar. Não existe diálogo com Wormwood. Porém, o resultado não se confunde com um audiolivro, porque a carta organiza, à maneira bressoniana, uma sequência de ruídos (discursos, explosões, uivos, raspar da pena) que, combinados com a voz de Serkis e com pausas, produzem uma verdadeira paisagem acústica do mal, na qual a História se torna pano de fundo para o comentário demoníaco.

Por seu turno, Orson Welles demonstrou um perfeccionismo ímpar na adaptação de *Dracula*, chegando a incluir sons praticamente inaudíveis através dos recetores da época. À semelhança do esmero dos construtores de catedrais, que colocavam pormenores escultóricos no topo, visíveis apenas a partir do céu, Welles fez exigências técnicas que só hoje, com dispositivos capazes de reproduzir som em alta-fidelidade, se tornam plenamente audíveis: “Welles demanded that even the faintest rustle of leaves be reproduced, despite the fact that very few listeners would have been able to hear these effects on their crackling AM radios” (Denslow, 2004, p. 936).

É neste contexto que ganha relevo a fórmula “Rhythmic value of a noise. Noise of a door opening and shutting, noise of footsteps, etc., for the sake of rhythm.” (Bresson, 1977, p. 23). Uma porta que se abre e se fecha, seguida de passos no corredor, é um acontecimento que, com um ritmo próprio, marca a ação de um filme ou de um áudio-drama: estrutura a duração do filme, marcando batidas, pausas e acelerações. Se em Screwtape os ruídos reorganizados desenhavam uma topografia infernal, na adaptação de *Dracula* por Orson Welles a aplicação do ‘rhythmic value of a noise’ ganha uma escala épica. Porter (2016) explica que a estratégia acústica de Welles conduziu os ouvintes através da história, recorrendo aos sons de meios de transporte (carruagens, navios a vapor, cavalos) e construiu a identidade e a presença psicológica das personagens, demonstrando que a sonoplastia funciona como instrumento de caracterização dramática. Paralelamente, Müller (2022, p. 154) destaca a sofisticação técnica subjacente a esta

adaptação, nomeadamente no que concerne ao *deep-focus sound* de Welles, um conjunto coordenado de técnicas de nivelção de volume e de efeitos acústicos, que “eram incomuns, se comparados aos programas contemporâneos de *Dracula*, e que anteciparam muitos dos efeitos sonoros e ambiências que vão ser usados pelo cinema moderno (sobretudo na era do Dolby Stereo) e pela música”. Mais tarde, segundo o mesmo autor, as técnicas desenvolvidas no teatro radiofónico, com raízes no expressionismo teatral, transferiram-se para o cinema de Welles, em obras como *Citizen Kane* (1941), onde a sofisticação sonora radiofónica se transformou em profundidade visual e narrativa.

Tomadas em conjunto, estas notas permitem ler o pensamento de Bresson sobre o som como uma teoria implícita de escrita sonora. O som, em Bresson, não ilustra a imagem; pelo contrário, participa ativamente na criação da obra, enquanto elemento estrutural, rítmico e ontológico da experiência cinematográfica. Nesse horizonte, as notas de Bresson sobre o som podem ser descritas como uma forma de escrever de olhos fechados e ouvidos abertos, escrevendo com vozes, ruídos e silêncio uma verdadeira sintaxe sonora, capaz de suscitar imagens apenas pela escuta.

9.2. As normas da BBC para áudio-dramas

Ao longo de um século, a BBC, fundada em 1922, tornou-se uma referência na produção de áudio-dramas. Como afirma Camporese (2013, p. 9): “Some critics like G. Heptonstall have described radio drama as a “British Art”, a definition that is undeniably true”. Acrescenta Camporese (2013, p. 9) que “not only the BBC was the very first to broadcast the first dramatic attempts through radio in the early 1920s, but since then British radio drama has become the foremost exponent of this new genre”, um estatuto que permanece intocável.

Ao longo da sua existência, a BBC produziu sucessivas orientações para autores de áudio-dramas, que testemunham uma progressiva sofisticação na compreensão da especificidade do meio sonoro. Crook (2023) afirma que em 1929, depois da leitura de mais de seis mil obras pelo departamento de Drama, o *BBC Yearbook* desse ano reservou três páginas para um texto programático intitulado *Writing Plays for Broadcasting*, no qual se afirmava, logo à partida, que “the microphone is a merciless instrument” (Crook, 2023,

p. 13), exigindo um estilo mais natural do que o do teatro. O microfone, escrevia-se, “magnifies” qualquer frase ou gesto artificiais “into something approaching burlesque” (Crook, 2023, p. 13), obrigando o dramaturgo a evitar tudo o que soe estudado, declamatório ou excessivamente literário. Sobre este último aspeto, importa recordar o esforço de transformar o texto de Lewis em drama. Por exemplo, na Carta I, anteriormente mencionada, à qual foi dado o título, na adaptação, de *The Eternal Benefits of Jargon*, a escrita sonora converteu uma referência no texto num diálogo animado num pub, apoiado pelo ruído ambiente, convertendo o jargão e a sociabilidade banal em matéria acústica. Na mesma carta, o texto de Lewis recorre a um episódio no British Museum para ilustrar a mesma lógica anestésica: um pensamento sério sobre mortalidade e eternidade emergiu num paciente de Screwtape, mas foi imediatamente desviado por uma sugestão banal (a ideia de ir almoçar). Na adaptação, o episódio ganha vida através de uma música solene, que evoca o peso institucional do referido museu, conjugada com diálogos entre tio e sobrinho e pensamentos do paciente de Screwtape. Por seu turno, a adaptação de *Dracula* por Orson Welles também levou a sério a impiedade do microfone, recusando a simples transposição do teatro para a rádio. Denslow (2004, p. 936) realça que “This represented a major departure from many previous programs that had tried to recreate live theater down to the last detail, even including intermissions and chatting patrons.”. Em vez de reproduzir a lógica de espectadores diante de um palco imaginário, a adaptação de *Dracula* mergulha o ouvinte na interioridade das personagens, aproximando a escuta de uma experiência de leitura intensificada: a narração em primeira pessoa, o uso de vozes sobrepostas, a alternância entre planos sonoros próximos e distantes e a exploração de timbres e ritmos vocais constroem um espaço mental partilhado entre personagem e ouvinte. Em ambos os casos, a escrita para microfone deixa de ser mera reprodução de um texto prévio e transforma-se numa verdadeira escrita sonora, na qual a palavra, o ruído e a música são concebidos desde o início para serem ouvidos, e não apenas lidos.

Crook (2023) destaca que este documento de 1929 chama a atenção para algo que permanece atual: apesar de a rádio ser um meio onde as palavras são preponderantes, as reações que elas provocam são ainda mais importantes. É uma observação particularmente relevante: para a BBC, desde cedo, o critério de sucesso de uma peça radiofónica é o efeito provocado na escuta, sendo a psicologia da receção, mais do que a virtuosidade verbal, o centro da reflexão. Um dos momentos em que esta centralidade da receção se torna mais

evidente é uma curta sequência que se pode sintetizar em “alone in the castle”, na adaptação de *Dracula* pelo *Mercury Theatre on the Air*. No instante em que Harker percebe que as caixas em forma de caixão partiram, que a carruagem se afasta e que ninguém ouve os seus gritos de socorro, a narrativa sonora desloca-se do relato de ações para a experiência subjetiva de clausura, condensada numa repetição obsessiva que parece bater contra paredes invisíveis (Enhanced Radio Classics, 2024, 13:31): “I’m alone in the castle. I’m alone in the castle. I’m alone in the castle. I’m alone. I’m alone! I’m alone!” As frases são linguisticamente elementares, mas o modo como são interpretadas transforma-as numa espécie de ataque de pânico em direto. O ouvinte não recebe um relatório ou uma descrição psicológica do horror de Harker. Antes, acompanha, por via auditiva, a consciência de desamparo absoluto perante uma força maligna, cabendo à sua imaginação a tarefa de completar o cenário. Esta cena exemplifica também a impiedade do microfone, pois apresenta sem mediações cénicas a voz em crise, expondo, perante o ouvinte, o próprio processo de colapso interior.

Nas décadas seguintes, as orientações da BBC foram sendo atualizadas. Um folheto dos anos 80, intitulado *Writing Plays for Radio*, sublinha que “the audience has to be attracted and its attention held by means of sound alone” (Crook, 2023, p. 14), sem o apoio de estímulos visuais “on which other media can rely”. O dramaturgo radiofónico, “deprived of light, colour, movement” (Crook, 2023, p. 14), é convidado a conceber “a rich variety of sound in order to stimulate the listener’s imagination”, trabalhando não só a qualidade do diálogo, mas também os outros elementos aurais: efeitos sonoros, música e, de forma significativa, o silêncio. O documento insiste em que o diálogo deve ser simultaneamente mais explícito (porque não há imagem) e, no entanto, não soar artificialmente explicativo, o que torna “the art of dialogue on radio” (Crook, 2023, p. 14) uma forma particularmente sofisticada de escrita.

A Carta XXII, que tem por título *Love, Noise and Becoming a Centipede*, oferece um bom exemplo deste princípio em prática. No livro, Screwtape comenta que a denúncia de Wormwood à Polícia Secreta não teve consequências, envia-lhe a brochura da Casa de Correção para Tentadores Incompetentes, descreve o enamoramento do paciente por uma jovem de fortes virtudes cristãs e a vida familiar marcada por amor desinteressado, música e silêncio, exalta o ruído como arma infernal e, num acesso de fúria, transforma-se em centopeia, passando a carta a ser concluída por Toadpipe. Na adaptação, Screwtape chama

Toadpipe, que acorre com um som de asas, evocando de imediato as personagens clássicas dos filmes de terror, como o conde Drácula. Quando Toadpipe chega, Screwtape pede-lhe que telefone a Wormwood, porque ele próprio não o pode fazer: os seus membros ainda não cresceram desde as sevícias infligidas pela Polícia Secreta. Wormwood atende e mal consegue balbuciar algumas palavras, devido à surpresa, enquanto Screwtape prossegue, explicando que a traição não produziu efeitos e pedindo a Toadpipe que envie uma brochura da Casa de Correção para Tentadores Incompetentes. No final, a ira de Screwtape culmina na transformação em centopeia; Toadpipe descreve a Wormwood a metamorfose e transmite as últimas palavras da abismal sublimidade, pronunciadas num tom indistinto e viscoso, explorando precisamente essa diversidade de sons que o documento da BBC reclama como condição para estimular a imaginação do ouvinte.

Em termos de tratamento, a adaptação acrescenta ainda uma adenda, correspondente, no livro, a um parágrafo adicional da mesma carta, intitulada *Addendum – Pshaw on Transformation*. Screwtape retoma o episódio da metamorfose, dirigindo-se a Wormwood num tom professoral e condescendente: começa por corrigir o sobrinho, declarando que a transformação é um fenómeno periódico, não um castigo imposto pelo Inimigo, como os humanos teriam aprendido através de um relato distorcido do poeta Milton; em seguida, alude a um escritor moderno, que teria compreendido a verdade, segundo a qual a metamorfose procede de dentro e constitui uma manifestação gloriosa da força vital que o Pai infernal veneraria, se adorasse algo além de si próprio. O que, no texto literário, surgia como culminar grotesco de um ataque de fúria é assim reinscrito, pela voz de Screwtape, numa lógica de autojustificação teológica em que o monstruoso se converte em prova de poder e exuberância da vida demoníaca, confirmando como a escrita radiofónica articula diálogo, efeitos e timbres para construir, mais do que ilustrar, um imaginário sonoro.

A utilização da música nas três obras analisadas revela uma conceção claramente composicional da música, ainda que com funções diferenciadas. Em *The Screwtape Letters*, a música aparece de forma parcimoniosa, como moldura emocional e teológica: abre e fecha cenas, marca transições (da guerra à visão beatífica, do sarcasmo à fúria), sem nunca ofuscar a primazia da voz demoníaca. Em *O Mandarin*, a partitura serve, essencialmente, como separador da narração, dando o tom, por assim dizer, para o que Teodoro viverá, como acontece com a entrada em cena do Diabo, onde é possível ouvir

música sacra, que conduz o ouvinte para o momento teológico que decorrerá. Já em *Dracula*, Welles, em colaboração com Bernard Herrmann (que ficou conhecido pelas bandas sonoras compostas para Hitchcock), leva esta lógica ao extremo, pedindo para as suas produções radiofônicas “up to 40 minutes in 57-minute-long performances” (Denslow, 2004, p. 936) e fazendo da música um tecido quase contínuo que acompanha e molda a receção, em estreita articulação com efeitos que se sobrepõem ao diálogo; aqui, a música também divide cenas e marca momentos, mas adicionalmente funciona como escrita orquestral gótica.

Entre as recomendações da BBC desta fase, ganha particular relevo a ideia de que o autor deve pensar a sua obra como composição. As pausas são valorizadas como momentos em que o ouvinte pode “assimilate what they have heard and prepare for what happens next” (Crook, 2023, p. 14), o que corresponde, em termos práticos, a reconhecer o silêncio como elemento ativo na construção de sentido. A suspensão antes da decisão da campainha, em *O Mandarin*, é disso um bom exemplo (Street, 2003, 00:04:09): quando Teodoro lê no livro a frase “Tu que me lêes e és um homem mortal, tocarás tu a campainha?”, o texto radiofónico abrande e deixa respirar a pergunta. É uma curta pausa em que o ouvinte é colocado, por breves, mas decisivos segundos, na posição de quem decide se toca ou não a campainha. Dramaticamente, esse vazio sonoro encena o conflito moral antes mesmo de ele ser explicitado em palavras.

Crook (2023) observa que as orientações mais recentes, como as dez recomendações sintetizadas pela *BBC World Service* no âmbito de um concurso de escrita para guiões lançado em 2020, condensam esta tradição num conjunto de princípios que vão da estrutura narrativa à micro-composição sonora. Insiste-se em “grab the audience from the start” (Crook, 2023, p. 15), recomenda-se “vary the pace and length of your scenes” e “make sure the structure keeps them listening”, sublinhando a importância da gestão do tempo e da atenção. Neste ponto, deve realçar-se novamente a produção portuguesa em análise que conseguiu encaixar, meticulosamente, o conto de Eça numa transmissão radiofónica.

Nos pontos dedicados à construção de personagens e diálogo, destaques como “get under the skin of your characters” (Crook, 2023, p. 15) e “express your characters between dialogue and interaction” (Crook, 2023, p. 15) reforçam a centralidade da voz como lugar

de caracterização psicológica: são as vozes, com os seus timbres, ritmos e modos de interação, que moldam as personagens no ouvinte. Esta lógica torna-se particularmente clara no diálogo entre o Diabo e Teodoro em *O Mandarin*: a voz do Diabo surge calma, segura, quase burocrática, compatível com um cavalheiro da classe média vestido de preto, enumerando vinhos, carruagens, viagens, mulheres, num fluxo verbal fluente, enquanto a de Teodoro oscila entre o embaraço, a sedução e a racionalização nervosa, com interjeições breves, hesitações e exclamações que traem a sua permeabilidade à tentação. A pausa, tal como descrita por Crook, não é portanto um mero intervalo técnico, mas um verdadeiro dispositivo dramático que suspende o tempo da ação para intensificar o tempo da consciência.

Outros exemplos podem ser acrescentados. Em *Dracula*, quando o conde volta a atacar Lucy no seu quarto, ouve-se (Enhanced Radio Classics, 2024, 25:55): “You shall be flesh of my flesh, blood of my blood”. A voz de Welles (que também interpretou o conde Drácula) trabalha sedução, promessa e ameaça. Usa um tom grave e aveludado, muito próximo do microfone, fazendo com que a frase soe mais como um sussurro íntimo do que como um ataque, o que é coerente com a lógica vampírica de fusão corporal. As unidades “flesh of my flesh, blood of my blood” são ditas com pequenas pausas e realces, quase como uma fórmula litúrgica ao contrário. A repetição cria um efeito hipnótico, como um encantamento. É, nas palavras de Porter (2016, p. 70), uma “archaic voice”. Há solenidade e doçura perturbadora, soando simultaneamente a bênção e a condenação, como se o vampiro estivesse a celebrar uma união esponsal com a vítima.

A importância da voz de Drácula torna-se ainda mais clara se considerarmos a abordagem de Gary Oldman na adaptação cinematográfica de Francis Ford Coppola. Em entrevista, Oldman (Josh Horowitz Clips, 2025), que interpretou o papel de Drácula, descreve que a frase “I’ve crossed oceans of time to find you” funcionou como centelha inicial para a composição da personagem: ao lê-la, ouviu imediatamente na cabeça uma voz específica para Drácula e, a partir daí, trabalhou com uma pessoa ligada ao canto lírico para baixar o registo quase uma oitava, procurando aproximar a voz física dessa audição interior. Tal como Welles, Oldman concebeu a voz como instrumento central da construção da personagem: densifica o timbre, baixa o registo e trabalha o fraseado para que a mesma linha de texto possa ser ouvida em simultâneo como declaração amorosa e como maldição.

Destaca-se, nas orientações contemporâneas, o princípio de “use the four building blocks – speech, sound effects, music, and silence” (Crook, 2023, p. 15), que retoma e sistematiza aquilo que se pode pensar como a gramática fundamental da escrita sonora. Em termos teóricos, estas orientações da BBC convergem com a concepção de som enquanto escrita. Ao insistir que a rádio deve ser feita “by means of sound alone” (Crook, 2023, p. 14) e que o autor tem à sua disposição quatro blocos fundamentais (palavra, efeitos, música e silêncio), a BBC convida os escritores a pensar o áudio-drama como uma arte de composição com sons, e não como mera transposição verbal de narrativas pensadas para outros meios. Tal como Bresson concebe o cinematógrafo como “writing with images in movement and with sounds” (Bresson, 1977, p. 2), as orientações da BBC supõem que o dramaturgo organiza ritmicamente estes quatro elementos, dispondo-os e combinando-os de forma a suscitar imagens mentais e reações emocionais na escuta. Neste quadro, a prática radiofônica descrita pela BBC pode ser lida como uma forma de institucionalização daquilo que se chamou *escrever de olhos fechados e ouvidos abertos*: uma escrita que toma as vozes, os ruídos, a música e o silêncio como unidades de uma sintaxe sonora cuja legibilidade se joga inteiramente na imaginação do ouvinte.

Vale a pena retomar o conceito de *ekphrasis*, entendido com Clüver (1997) como procedimento que torna visíveis as redes de intertextualidades e as transposições intersemióticas estabelecidas entre textos verbais, visuais e musicais. Compreender a dialética Verbo/contrapalavra inicialmente abordada implica, por isso, acompanhar o percurso dessa *ekphrasis* do verbal para o acústico. A linguagem sonora (palavras, música, efeitos e silêncio), abordada com Bresson e com a BBC, funciona como dispositivo de verbalização ampliada que opera a passagem à forma acústica e remete para o texto (e para as imagens que o precedem, como no caso do *Inferno* de Dante). É neste duplo movimento, ekphrástico e transpositivo, que a dinâmica Verbo/contrapalavra se torna plenamente observável, pois o que antes era apenas legível passa a ser também audível, configurando o áudio-drama como drama de direito próprio e não como simples subproduto sonoro do texto escrito.

Em síntese, *The Screwtape Letters*, *Dracula* e *O Mandarim* configuram três modos distintos de escrita sonora do demoníaco, assentes na mesma gramática de palavra, música, efeitos e silêncio. Em *The Screwtape Letters*, a voz do burocrata infernal domina o espaço acústico, apoiada por música pontual e por efeitos grotescos que tornam audível a

maquinaria administrativa do Inferno, enquanto o silêncio expõe as fissuras entre a retórica controlada e a explosão animal. Em *Dracula*, a pluralidade de vozes documentais, a música orquestral quase contínua e a paisagem de ruídos naturais constroem um arquivo sonoro por onde perpassa o terror de um mal ancestral. Em *O Mandarim*, por fim, a combinação de uma voz tentadora com um discurso burguês, de uma música discreta que ambienta e desloca as personagens no espaço e de um mínimo de efeitos transforma o pacto demoníaco quase num ato burocrático. Em todos os casos, é a articulação específica entre estes quatro operadores que reconfigura, pela escuta, tradições seculares de representação do Diabo e prepara o terreno para a reflexão sobre o teatro na mente.

10. O TEATRO NA MENTE

De acordo com Verma (2012), em 1956, quando a televisão já dominava o entretenimento diário nos Estados Unidos, o executivo da CBS Guy della-Cioppa especulou que os telespectadores, saturados de imagens prontas, começavam a ansiar por narrativas que despertassem a sua própria imaginação, como as da rádio. O executivo citou um menino de Tampa que, ao ver uma história na TV, confidenciou à mãe que preferia as histórias na rádio, porque “the pictures up here [pointing to his head] are better.” (Verma, 2012, p. 1). Observa o autor que “As the boy in Guy della-Cioppa’s story knew, the essence of radio is in what it stimulates us to do, and how.” (Verma, 2012, p. 10). Segundo Verma, a expressão *teatro na mente*, cunhada pelo ator Joseph Julian, é preferível a *teatro da mente*. No seu entender, descreve melhor o processo, “since internalization is the principle that governs the saying, which names one medium (radio) by its capacity to nest a second medium (theater or pictures) in a third (mind or imagination).” (Verma, 2012, p. 2).

Ao ouvir uma narrativa, o cérebro converte descrições verbais e outros estímulos sonoros em cenas, espaços, corpos e movimentos. Remonta a autores como Aristóteles uma reflexão sobre este processo de criação de imagens. Segundo Costa (2025, p. 330), para o filósofo grego, a “*phantasia* é a capacidade de gerar e lidar com essas imagens mentais, semelhantes às sensações.”. A esta noção junta-se a de *phantasma* que se refere a “tudo que atua em nós como uma imagem mental, abrangendo não apenas a visão, mas a sensibilidade como um todo.” (Costa, 2025, p. 330). Crook (2023, p. 25), a partir de investigações nos arquivos da BBC, destaca um artigo de R. E. Jeffrey, *Wireless Drama*, no qual o antigo diretor descreve “something amazing about being able to listen without sight to words arranged to conjure emotionally compelling situations... because every person places the emotion in a setting specific to their knowledge”. Deste modo, “the personal picture in the mentality of the individual listener” (Crook, 2023, p. 26) adquire uma realidade mais efetiva do que a gerada pelo teatro de palco. As palavras e os sons de um texto dramático desencadeiam imagens mentais que cada ouvinte constrói de modo individual consoante fatores como a história pessoal e o repertório cultural de cada sujeito, pelo que duas pessoas nunca assistem exatamente ao mesmo espetáculo interior ao escutarem o mesmo áudio-drama. Assim, a receção radiofónica e do áudio-drama configura-se como um processo de imaginação guiada, ou sugestionada, em que a

concretização imagética do texto e do desenho sonoro é livre e individual, tornando cada ato de escuta uma encenação única na mente do ouvinte.

Esta constelação de termos (teatro na mente, phantasia aristotélica, “personal picture”) converge, em última análise, na mesma ideia: o centro de gravidade do drama desloca-se para o espaço interior do ouvinte. Não surpreende, por isso, que a rádio pública portuguesa tenha consagrado um espaço dedicado ao teatro radiofónico sob a designação *TeatroImaginário*, título que inscreve no próprio nome a equivalência entre drama e a construção, com recursos mentais, de um espetáculo interior. É sobre os elementos constitutivos desse dispositivo (a palavra, o diálogo, a música e os efeitos) que incidem as secções seguintes.

10.1 O poder das palavras

O drama, em essência, reside na palavra estruturada para conflito, revelação e presença relacional. A força de uma obra dramática mede-se, frequentemente, pela sua capacidade de sobreviver à redução dos meios, dispensando ornamentos cenográficos e efeitos espetaculares. As palavras têm poder, tal como escreveu Mamet (1996, p. 137): “Words of power. Words with power.”. Em dois textos distintos, Mamet (2010) insiste nesta ideia: para o dramaturgo e argumentista americano, a melhor performance de uma peça teatral é a do ensaio geral, feita sob uma iluminação normal, num palco vazio, sem que os atores tenham mudado de roupa, numa performance semelhante à que ocorre num estúdio de som, centrada no texto e na interpretação. Por isso, o dramaturgo norte-americano formula um teste decisivo (Mamet, 2010, p. 136): “A good play can be performed not only on a bare stage but also on the radio. This, indeed, is the test of a good play.” O palco nu e a emissão radiofónica funcionam, assim, como laboratório de prova, através desta redução do drama a uma condição franciscana de pobreza sensorial. Na opinião de Mamet (2010), a experiência teatral exige um texto e um enredo e o público vai manter-se atento mesmo perante más atuações. Waters (2010) corrobora esta posição, denunciando a tendência do teatro contemporâneo, em geral, para rebaixar o papel central das palavras nas peças e comparando críticos e académicos a filisteus. Para o autor e professor britânico, as palavras têm de vir em primeiro lugar.

Sem surpresa, esta defesa da primazia das palavras encontra-se igualmente em C. S. Lewis, para quem o valor de uma obra reside, antes de mais, na qualidade das palavras escritas. Não é possível obter a sua opinião em relação à adaptação para áudio-drama de *The Screwtape Letters*. Contudo, sabemos o que pensava sobre a adaptação de *The Chronicles of Narnia*. De acordo com Hand e Traynor (2011, p. 38), Lewis aprovou, numa outra carta dirigida a Lance Sieveking, em 1959, a adaptação radiofónica da BBC e manifestou o seu desapontamento perante a adaptação para filme de animação, porque “he appreciated radio’s capacity to liberate the words he had so carefully written, to set them free in the minds of listeners”. Lewis confirma, assim, a ideia de que o drama e a narrativa, em última instância, se realizam na relação entre texto e imaginação.

Esta convergência entre dramaturgos, teóricos do teatro e escritores literários em torno da centralidade da palavra ganha um novo contorno quando confrontada com a reflexão de André Bazin sobre o lugar da rádio no ecossistema dos media narrativos. Bazin (2014) diz-se desiludido, regra geral, com as obras ditas radiofónicas, queixa-se de que é necessário estar extremamente atento e acrescenta, com humor, que basta ir ao vizinho do lado pedir emprestado o isqueiro para acender o gás para perder o fio à meada. Por isso, enuncia: “I have more and more faith in radio, but less and less in the 8th art.” (Bazin, 2014, p. 76). Na opinião do autor francês, não é possível existirem obras radiofónicas, porque tais obras constituiriam “a poorly constructed play or a novel with phantom characters” (Bazin, 2014, p. 77), uma vez que a atenção do dramaturgo seria dispersa por questões secundárias ou por dificuldades técnicas. Bazin tende a ver a rádio como um meio de reprodução que se justifica esteticamente sobretudo quando experimental ou quando serve obras preexistentes. Por isso, Bazin admite que as adaptações de clássicos têm um interesse artístico “perhaps no less than when these works are staged for cinema.” (Bazin, 2014, p. 77). Bazin conclui a sua reflexão sobre a rádio elogiando a leitura de uma obra de Marcel Proust, afirmando que, independentemente de qualquer opinião, “it was the real thing, pure radio.” (Bazin, 2014, p. 77). Isto é, acredita no potencial do meio, mas recusa reconhecê-lo como uma arte autónoma, como uma verdadeira *oitava arte*. Para Bazin, a relevância artística surge quando a rádio se coloca ao serviço de textos de referência. Com esta posição, Bazin limita a autonomia artística do meio, mas confirma, indiretamente, o que Mamet, Waters e Lewis advogam: a centralidade da palavra e da construção dramática sobre quaisquer especificidades técnicas.

10.2. Da palavra ao som: diálogo, música e efeitos na construção do teatro na mente

Erik Barnouw (citado em Verma, 2012) afirma que um áudio-drama é uma canção cantada por três intervenientes: música, efeitos sonoros e voz. No que diz respeito ao último cantor desta canção tripartida, o diálogo constitui o principal dispositivo verbal que desencadeia imagens mentais, organizando ação, espaço e psicologia na mente do ouvinte. Abundam exemplos nas obras em análise: na Carta VIII, *Screwtape* expõe a *Law of Undulation* (que dá o título à adaptação) através de diálogo tio-sobrinho, onde a ignorância hesitante de Wormwood provoca reações agressivas pontuadas por pausas enfáticas; o mesmo mecanismo opera na abertura da Carta IV, demonstrando humor negro britânico numa convocação demoníaca, fiel ao texto de Lewis.

WORMWOOD:

Uncle?

SCREWTAPE:

Ah, Wormwood.

WORMWOOD:

You summoned me?

SCREWTAPE:

I did. Do sit down.

WORMWOOD:

(LOOKS AROUND, THE OPTIONS
AREN'T ATTRACTIVE) Where?

SCREWTAPE:

On that spike.

WORMWOOD:

I believe I'll stand.

SCREWTAPE:

Suit yourself.

O diálogo é o eixo verbal que ativa imagens mentais, revelando traços das personagens (a impaciência autoritária de Screwtape, a hesitação subserviente de Wormwood) e insinuando cenários infernais sem descrições explícitas, como o caso acima, onde a estaca evoca um cenário de suplício eterno. O humor britânico de Lewis cruza-se com uma ironia seca que humaniza demónios, ao aproximar o sarcasmo de Screwtape da conversação quotidiana.

Em *Dracula*, Welles dramatizou o transporte do vampiro para Whitby, criando, além do monólogo do capitão, conversas entre os marinheiros, marcadas por um sotaque eslavo que ajuda a desenhar socialmente aquelas vozes e a sugerir um ambiente estranho e ameaçador. Em *O Mandarim*, o diálogo inicial com o Diabo serve sobretudo para exteriorizar o conflito moral interior de Teodoro, encenando a racionalização do crime à distância. Para o ouvinte, essa alternância de réplicas permite construir mentalmente a figura diabólica como uma presença verbal insinuante e visualizar a própria tentação como a discussão de uma negociação.

A par do diálogo, as didascálias funcionam como rubricas que regulam tom, ritmo e espaço acústico, ativando o teatro na mente, através de indicações. Segundo Mendes (2009, para. 2), distinguem-se do diálogo "por estarem escritas entre parêntesis ou... impressas em itálico, ou de qualquer outra forma que marque bem que se trata de um texto à margem das falas das personagens". Provêm da tradição teatral, destinando-se a fornecer aos atores informações sobre espaço, tempo, voz, movimentos e cenografia. A Carta IV serve novamente de exemplo. McCusker, inspirado no *Inferno* de Dante, converte o texto secundário em guião sonoro:

[SCREWTAPE'S OFFICE IN HELL. WITH A WHOOSH OF FIRE,
WORMWOOD ENTERS. HE IS NERVOUS. SCREWTAPE IS LOOKING OVER

SOME REPORTS. PRODUCTION NOTE: ALL SCENES IN HELL SHOULD HAVE AN UNDERCURRENT OF *NOISE* – HAMMERS AND TONGS, OCCASIONAL SHRIEKS OF PAIN, PERHAPS A DEVILISH CHOIR SOMEWHERE IN THE BACKGROUND (LIKE BACKWARD MASKING).]

Na construção do inferno dantesco, McCusker explora o “undercurrent of noise” referido na didascália, considerando efeitos como “backward masking” (isto é, a reprodução reversa de uma faixa de áudio), que ativam a *anamnesis* acústica, efeito semiótico definido por Augoyard e Torgue (2005, p. 21) como “the often involuntary revival of memory caused by listening and the evocative power of sounds”. Numa perspetiva complementar, Murch (2001, p. 5), editor de imagem e de som premiado com Óscares, defende, no que diz respeito ao som, boas opções criativas desde o início e sons com qualidade, cuja mistura seja capaz de provocar “exciting emotions hidden in the hearts of the audience.”. Estas considerações conduzem a uma interrogação: como provocar emoções e suscitar imagens mentais? Uma possível resposta, para Hand e Traynor (2011), remonta ao trabalho desenvolvido pelo já mencionado Lance Sieveking, figura incontornável da BBC nas décadas de 1930, 1940 e 1950, período em que o teatro radiofónico se autonomiza face ao teatro de palco. Sieveking concebeu um vocabulário de efeitos sonoros, considerado válido ainda hoje, destinado a criar imagens no teatro na mente. Segundo a sumarização de Hand e Traynor (2011), é possível distinguir vários desses efeitos sonoros no teatro radiofónico:

- The realistic, confirmatory effect: for example, if a character has introduced the idea of a storm, the sound of ‘a ship laboring in a storm’ will confirm the idea.
- The realistic, evocative effect: for example, a rural, rustic atmosphere of church bells, bees buzzing, creating a sense of peacefulness.
- The symbolic, evocative effect: The purpose is to represent or express confusion in a character’s mind, so we could describe this as a symbol of mood or feeling.
- The impressionistic effect: Sieveking likens this effect to the world of a dream.
- The conventionalized effect: for example, objects and phenomena such as cars, trains or horses. This is a sound which is instantly recognizable. (Hand & Traynor, 2011, pp. 44-45).

A viagem de Harker pelo Borgo Pass (o caminho para o castelo de Drácula) ilustra de forma exemplar a articulação entre as categorias de Sieveking e a formação de imagens guiadas. O desenho sonoro combina efeitos realistas confirmatórios e realistas evocativos: o som constante da primeira carruagem, o burburinho excitado dos camponeses, o corte brusco do som, que antecede a entrada da carruagem de Drácula, introduzem um momento de descontinuidade quase onírica, próximo do efeito impressionista associado por Sieveking ao mundo dos sonhos. À medida que Harker se aproxima do castelo, a trovoadas distante, o vento crescente e a sugestão do frio enquanto cai neve fina confirmam, em áudio, o que o diário de Harker descreve verbalmente. A progressão dos uivos dos lobos, primeiro longínquos, depois aproximando-se e cercando silenciosamente a carruagem, funciona como efeito simbólico-evocativo, pois os lobos representam o perigo físico, devido à sua natureza predatória.

Neste segmento, opera um mecanismo de *anamnesis* acústica: o ouvinte, ao reconhecer esquemas sonoros familiares (o ranger de rodas, o vento de montanha, a tempestade, o coro de animais), ativa memórias e repertórios culturais que completam mentalmente a paisagem da Transilvânia e o ambiente gótico. Por conseguinte, a sequência do Borgo Pass materializa o teatro na mente: uma imaginação guiada por um conjunto económico de efeitos, em que o realismo confirmatório e evocativo prepara a entrada no castelo de Drácula e concentra toda a força dramatúrgica na audição e na construção individual de imagens.

A utilização do som de asas na personagem Toadpipe, na Carta XXII, atrás referida, constitui outro dos exemplos possíveis. Esse som traz à memória dos ouvintes ruídos associados a morcegos, Drácula e outras histórias de vampiros, criando elementos adicionais de ligação com fontes culturais de terror.

Outro dos meios à disposição dos criadores para suscitar imagens na mente é a posição dos atores face ao microfone, procedimento utilizado, por exemplo, por Welles na travessia do *Demeter*. Tal como Hand e Traynor (2011) explicam, quando se grava em mono, a intimidade ou a distância entre duas personagens é criada pela distância dos atores em relação ao microfone: quanto mais perto um do outro e do microfone, mais intimidade e vice-versa. O som estéreo, sobretudo se escutado com auscultadores, veio aumentar as possibilidades: “The conversation can be made to appear more intimate by moving the actors towards the centre of the microphone, or more separation between the characters can

be achieved by positioning them far left and right.” (Hand & Traynor, 2011, p. 137). Por último, pode referir-se a utilização de áudio binaural, técnica mais recente que, ao tirar partido de diferenças subtis entre os dois ouvidos, permite criar uma espacialização ainda mais precisa, em que o ouvinte percebe fontes à direita, à esquerda, à frente e atrás.

Smith (2022) assinala que as imagens, no caso da rádio, provêm exclusivamente da imaginação estimulada pela acústica. Em comparação com os filmes, é mais fácil destacar a música, que habitualmente serve, no meio sonoro, para estabelecer transições entre cenas e entre lugares. O autor recupera o conceito de *acusmático* popularizado por Chion (1994, p. 71), para quem a rádio (e por extensão o áudio-drama) é um “acousmatic media by definition”. Neste meio inteiramente acusmático, a música é esse narrador invisível “operating at the highest level of narration” (Smith, 2022, p. 134).

É possível encontrar diversos exemplos desta função nas obras em estudo. Em *The Screwtape Letters*, na Carta II (*The Church: Our Ally*), a música tensa de abertura dá lugar a um coral litúrgico que instala de imediato a ideia de espaço sacro e, ao mesmo tempo, anuncia a conversão do paciente. Em *Dracula*, a música serve sobretudo de ponte e de criadora de atmosfera: por exemplo, no castelo, torna-se tensa e impetuosa, acompanhando a inquietação de Harker; na sequência do *Demeter*, adota um movimento oscilante e envolvente, que segue o balanço do navio e embala os ouvintes. Já em *O Mandarim*, encontramos o uso da música como, por exemplo, marcador de alteridade: enquanto Teodoro lê o livro que o conduzirá à campainha, escuta-se em fundo uma música que mobiliza na mente clichés de orientalidade, sublinhando a distância e o exotismo.

Smith (2022) destaca ainda, além da dimensão acusmática, as funções relativamente estáveis enunciadas por Kremenliev (citado em Smith, 2022): assinatura, cortina, ponte e música de fundo. A assinatura é o motivo musical que abre e fecha cada programa, garantindo a sua identificação imediata, enquanto as restantes desempenham funções internas à narrativa: as cortinas marcam o encerramento de uma cena ou de um ato; uma ponte, um trecho de curta duração, marca a transição no tempo ou no espaço; a música de fundo sublinha o tom de cada discurso ou de cada ação.

Em *Dracula*, estas funções tornam-se particularmente evidentes. A assinatura surge antes do início da emissão. O uso de cortinas musicais marca o fecho de blocos narrativos (por exemplo, no final de certas entradas do diário de Harker). As pontes encadeiam essas unidades dispersas, ajudando a reorganizar o material epistolar de Stoker numa sucessão

contínua de cenas sonoras. A música de fundo é discreta e reforça o clima de inquietação que a adaptação quer sustentar.

11. VIVA A RÁDIO! VIVA O ÁUDIO-DRAMA!

Durante esta investigação, foi efetuado um esforço para provar, solidamente, que o áudio-drama não constitui uma mera sonorização de textos literários, realizada com mais ou menos criatividade, mas uma forma artística autónoma, que obedece a uma gramática própria. Considera-se que os três eixos comparativos que estruturaram este estudo (confronto das estruturas narrativas originais com as dramatizações; exame da especificidade dos recursos sonoros; demonstração de como contextos culturais e produtivos distintos geram estratégias de transposição diferenciadas) permitiram confirmar essa autonomia.

Em primeiro lugar, procurou-se o reconhecimento das adaptações para áudio-drama como fenómeno artístico de pleno direito, afastado da subordinação hierárquica aos textos literários que servem de fonte. Refutaram-se abordagens normativas que avaliam as adaptações apenas segundo critérios de fidelidade literal, concebendo-as antes como transcodificações intersemióticas. A análise das três adaptações demonstrou que a passagem do texto escrito ao meio sonoro é um processo palimpséstico de reescrita que envolve escolhas dramáticas, operadas de acordo com os recursos sonoros, que funcionam como operadores narrativos autónomos. O áudio-drama afirma-se, assim, capaz de alcançar a imaginação do ouvinte e criar um teatro na mente, reabilitando a escuta num contexto cultural e social passível de ser definido como de *luz azul* e atenção reduzida, saturado pela luminosidade dos ecrãs e pelos vídeos cada vez mais curtos. Esta autonomia artística revela-se particularmente evidente na capacidade para resolver desafios dramáticos e criativos complexos, como a transposição de obras epistolares (em *The Screwtape Letters* e *Dracula*) ou a condensação narrativa exigida pelos limites temporais da radiodifusão (em *O Mandarim*). Em cada caso, as escolhas de dramatização não se limitam a reproduzir o texto inicial, mas recriam-no segundo a lógica interna do meio sonoro.

No que diz respeito às figuras demoníacas, o percurso traçado a partir da teologia e da iconografia cristã permitiu reconhecer a persistência de motivos demoníacos que atravessam séculos, dos quais o mapa do *Inferno* de Botticelli é o exemplo mais popular. As obras e as adaptações estudadas inscrevem-se nessa genealogia e a sua análise

comparativa revelou como entidades demoníacas literárias distintas (o burocrata do Inferno, o vampiro sedutor e o tentador burguês) são dramaturgicamente reconstruídas, deixando o demoníaco de ser sobretudo uma imagem para se tornar, antes de mais, uma voz que domina, acusticamente falando. Em *The Screwtape Letters: First Ever Full-cast Dramatization of the Diabolical Classic*, a transposição da estrutura epistolar para o áudio-drama exigiu a dramatização de cartas que, no texto original, constituem um monólogo de Screwtape dirigido ao sobrinho Wormwood. A adaptação resolve este desafio através da criação de cenas a partir de referências no texto literário, utilizando estrategicamente música e efeitos sonoros para a narração e para a contextualização espacial, e explorando a voz para caracterizar o demónio burocrata como figura vaidosa, metódica e ameaçadora. O timbre grave e a entoação carregada de desdém e de agressividade contribuem para construir sonoramente a autoridade hierárquica de Screwtape e a sua racionalidade administrativa (aquela mesma racionalidade burocrática que Lewis, no prefácio de 1961, associou aos “quiet men with white collars and cut fingernails” que concebem o mal em escritórios bem iluminados).

Por sua vez, a adaptação radiofónica de *Dracula* por Orson Welles para o *Mercury Theatre on the Air* oferece um contraste significativo. Aqui, a figura demoníaca materializa-se através de uma voz sedutora, magnética, que cruza o tempo, e do sotaque estrangeiro que marca a alteridade do vampiro. A exploração da música, dos efeitos acústicos e do silêncio constrói uma atmosfera de suspense e terror tão eficaz como numa adaptação cinematográfica. A epistolaridade do romance, fragmentada entre diários, cartas, transcrições fonográficas e recortes de jornal, é dramaturgicamente reorganizada através de um narrador que relata as suas experiências e que dá voz às restantes personagens através dos registos que apresenta.

Por seu turno, a adaptação de *O Mandarim* em *Teatro Imaginário* condensa drasticamente a narrativa queirosiana, concentrando-se nos momentos de maior tensão dramática: a tentação, o crime à distância, o gozo da riqueza e o tormento da consciência. A figura do Diabo, aqui encarnada no tentador anónimo que propõe o pacto fáustico a Teodoro, ganha voz através de uma performance vocal que mistura sedução com ironia cínica. A música e os efeitos sonoros contextualizam culturalmente a ação, transportando o

ouvinte de Lisboa à China, enquanto o silêncio pontua os momentos de hesitação moral e de angústia existencial.

Em terceiro e último lugar, demonstrou-se como contextos culturais e produtivos distintos geram estratégias de transposição diferenciadas. As três adaptações analisadas inscrevem-se em contextos históricos, geográficos e institucionais específicos, que condicionam as escolhas dramáticas. Estes três contextos ilustram, respetivamente, o renascimento digital do áudio-drama, a idade de ouro da rádio generalista e uma missão de serviço público. *The Screwtape Letters* (2009) beneficia das tecnologias digitais e dirige-se a um público familiarizado com podcasts e audiolivros. A produção da *Focus on the Family Radio Theatre*, destinada a um público cristão norte-americano, preserva a dimensão apologética e espiritual da obra original, enquanto explora sofisticadas técnicas de dramaturgia e de produção sonora. A adaptação de *Dracula* por Orson Welles (1938) inscreve-se no contexto da chamada *Golden Age of Radio* norte-americana, quando os aparelhos de rádio funcionavam exclusivamente em onda média e ocupavam o lugar posteriormente tomado pelos televisores, funcionando como principal meio de entretenimento doméstico. A dramatização de Welles foi marcada pela ousadia experimental que caracterizou o *Mercury Theatre on the Air*. Como Welles afirmou (Welles citado em Denslow, 2004, p. 936): “the less a radio drama resembles a play the better it is likely to be.” Welles demonstrou como o meio radiofónico explorou criativamente as suas potencialidades narrativas, antecipando técnicas que viriam a ser associadas à linguagem cinematográfica. Por fim, a adaptação de *O Mandarim* (2003) para a rádio pública de Portugal, caracterizada pela condensação narrativa, representa um esforço institucional de valorização do património literário português através do meio radiofónico, num contexto em que a emissora estatal assume a sua missão pedagógica e de difusão cultural.

Pode afirmar-se que um estudo desta natureza contribui para a preservação e valorização de um corpus de produções radiofónicas que, apesar do seu valor artístico e cultural, é pouco reconhecido nos estudos comparados. De facto, o áudio-drama constitui um património que testemunha práticas criativas, convenções dramáticas e modos de receção que atravessaram o século XX e se prolongam no século XXI. Esta continuidade ocorre num contexto tecnológico em que a qualidade da produção e da difusão sonora

aumenta enquanto os custos de gravação e circulação diminuem, abrindo novas possibilidades criativas.

Do ponto de vista teórico-metodológico, esta investigação tentou oferecer instrumentos conceptuais para pensar a especificidade do som como meio narrativo e expressivo. A mobilização crítica das teorias da adaptação de Linda Hutcheon, em diálogo com as reflexões de André Bazin sobre fidelidade e intermedialidade, permitiu superar a dicotomia estéril entre texto e obra adaptada, concebendo a adaptação como um palimpsesto intertextual que simultaneamente repete e transforma. A análise da gramática sonora das adaptações revelou como os seus elementos constitutivos funcionam como operadores capazes de construir caracterização psicológica, atmosfera emocional, espacialidade dramática e temporalidade narrativa. O silêncio, em particular, emerge como recurso dramatúrgico essencial no áudio-drama, pontuando momentos de tensão, hesitação ou reflexão, e funcionando como contraponto expressivo à palavra falada.

A abordagem comparativa adotada permitiu demonstrar que as adaptações áudio-dramáticas partilham um conjunto de procedimentos comuns, cujo estudo deve ser aprofundado, em investigações com uma proposta diferente da adaptação sonora da figura demoníaca: reorganização da estrutura narrativa segundo critérios de dramaticidade; introdução de elementos sonoros que compensam a ausência de visualidade; exploração das potencialidades expressivas da voz humana; utilização estratégica da montagem para articular temporalidades e espacialidades.

Como qualquer investigação académica, o presente estudo apresenta limitações que importa reconhecer. A análise centrou-se em três obras literárias e nas respetivas adaptações sonoras, constituindo um corpus necessariamente restrito face à vastidão das produções áudio-dramáticas disponíveis. A escolha metodológica de privilegiar uma abordagem comparativa em profundidade, com ênfase na análise textual e dramatúrgica, implicou renunciar a uma perspetiva mais abrangente que pudesse incluir um número maior de adaptações ou de figuras demoníacas. Dentro do universo da lusofonia, seria de interesse académico incluir, por exemplo, uma adaptação da obra de Ariano Suassuna, *Auto da Compadecida* (1955), um dos textos mais apreciados sobre o sertão do Nordeste do Brasil, que inclui o Diabo como personagem. Outra alternativa seria incluir no corpus produções como a da Radio Nacional de España, que produziu, em 2011, uma versão

contemporânea de *Dracula*, onde “Correos electrónicos, mensajes de voz del teléfono móvil, boletines informativos y diálogos van tejiendo esta vibrante historia de terror hilada de escenas cortas que confieren un ritmo ágil a la narración.” (De La Hoz, 2011, para. 10).

Para além do alargamento do corpus, outro caminho que estenderia o alcance deste tipo de investigação seria, por exemplo, comparar a obra literária de Lewis com a adaptação de McCusker e com uma adaptação teatral. A comparação permitiria demonstrar como a materialidade sonora da voz constrói a figura de *Screwtape* de modo radicalmente diferente da materialidade visual no palco. A este respeito, deixa-se registado que, não obstante várias tentativas, não foi possível obter junto da *Fellowship for Performing Arts* o guião da adaptação teatral de *The Screwtape Letters* que esta entidade leva à cena nos palcos norte-americanos. Foram invocadas questões legais, não obstante o carácter puramente académico da solicitação. No decurso desta investigação, tomou-se conhecimento de que a *Fellowship for Performing Arts* passou a deter os direitos para adaptar a obra para o cinema (Crosswalk Videos, 2025). Max McLean, diretor artístico, manifestou a intenção de ser fiel a Lewis, reconhecendo o desafio de transformar a epistolaridade em ação visual. De facto, o desafio criativo é tremendo, pela necessidade de conjugar, num filme, terra e inferno, demónios e humanos, e um texto com elementos filosóficos e teológicos. Se o filme for concretizado, abre-se um novo trilho na investigação da intertextualidade desta obra de Lewis.

Ainda no âmbito cinematográfico, não podemos deixar de referir o filme *Oficina do Diabo*, uma produção da empresa de streaming brasileira *Brasil Paralelo*, lançado em janeiro de 2025. Tentou-se igualmente obter o argumento do filme e entrevistar os produtores, para estabelecer uma linha de investigação. Infelizmente, não houve resposta às inúmeras tentativas de contacto. Uma nota de 8 de abril de 2024, publicada no site da empresa, dava conta dos livros e autores que inspiraram o filme, entre os quais se encontrava *The Screwtape Letters* (obra intitulada, na tradução para português do Brasil, *Cartas de um diabo a seu aprendiz*). Na referida nota, a empresa alertava que não se tratava de uma adaptação da obra e que as personagens e o *plot* ganhariam contornos próprios. Esta nota desapareceu do site da *Brasil Paralelo*, tendo sido substituída por uma nova nota, datada de 16 de julho de 2024, na qual a empresa se distanciou ainda mais da obra de Lewis, afirmando que a sua produção “é totalmente original e independente, não se

constituindo nem representando uma adaptação, ou uma derivação de qualquer outra obra precedente.” (Brasil Paralelo, 2024b, para. 1). Acrescentou a *Brasil Paralelo* (2024b, para. 2) que “... a narrativa do filme foi construída a partir do seu próprio caminho criativo, sem estar vinculado, ou ser licenciado de qualquer obra já existente.”. Contudo, o filme é apresentado, na nota atual, pela empresa de streaming (Brasil Paralelo, 2025, para. 1) como um “drama que acompanha a empresa mais antiga do mundo: o inferno. O demônio Fausto, um dos principais colaboradores da empresa, subiu a Terra para ajudar Natan a devorar sua primeira alma, o protagonista Pedro.”. Após o visionamento, podemos afirmar que, não obstante existirem diferenças, o filme copia situações e texto reconhecíveis da obra de Lewis. Defende-se por isso que não se trata de uma obra totalmente original ou independente, como argumenta a produtora, cabendo à *Brasil Paralelo* esclarecer os motivos que levaram à não assunção de *Oficina do Diabo* como adaptação.

Conclui-se este caminho à luz de André Bazin, que exclamava “Long Live Radio! Down with the 8th Art!” (Bazin, 2014, p. 75). Não se trata de reclamar para o áudio-drama um lugar na lista das artes, mas de reconhecer o espaço que ocupa no meio sonoro, independentemente da forma de difusão. O áudio-drama confirma que a palavra falada conserva, no século XXI, a sua força primordial. Hoje, tal como no princípio, é o Verbo. A voz é o Verbo feito carne, que encarnou no timbre e na entoação, dotando as palavras de materialidade e revelando a alma, como diria Bresson (1977). Pela palavra, articulada com música, efeitos e silêncio, a imaginação criou personagens e mundos, com a capacidade de evocar emoções e de suscitar reflexões éticas e metafísicas. Entre o Verbo divino e a *contrapalavra* demoníaca, talvez ressoante, mas vazia, os ouvintes são convidados a discernir, sem ruído, as tensões fundamentais que atravessam a existência humana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ainsworth, A. M. (2020). Constructing evil through the epistolary in Bram Stoker's *Dracula*. *The Macksey Journal*, 1, Article 128.
<https://www.mackseyjournal.org/publications/vol1/iss1/128>
- Amorim, M. A. de. (2013). Da tradução intersemiótica à teoria da adaptação intercultural: Estado da arte e perspectivas futuras. *Itinerários*, (36), 15–33.
- Amorth, G. (2013). *Vade retro, satanás!* Canção Nova.
- Anderson, J. (2016). Bazin, André (1918–1958). In *The Routledge Encyclopedia of Modernism*. Taylor and Francis.
<https://doi.org/10.4324/9781135000356-REM305-1>
- Aragão, A. (2022). *Por órgãos profanos: João de Barros entre o humanismo cristão e a tradição da polêmica antijudaica*. Anais do Encontro 2022 da ANPUH-RJ.
<https://www.encontro2022.rj.anpuh.org/site/anais>
- Arnold, D. (2009). Behind the scenes. In McCusker, P. (Director). (2009). *The Screwtape letters: first ever full-cast dramatization of the diabolical classic (radio theatre)* [Audio Drama], Focus on the Family Radio Theatre.
- Arquivos RTP. (n.d.). *Teatro Imaginário*. <https://arquivos.rtp.pt/programas/teatro-imaginario/page/3/>
- Attenborough, R. (Director). (1993). *Shadowlands* [Film]. Price Entertainment; Spelling Films; Shadowlands Productions.
- Augoyard, J.-F., & Torgue, H. (Eds.). (2005). *Sonic experience: A guide to everyday sounds*. McGill-Queen's University Press.
- Avelar, M. (2018). *Poesia e artes visuais – Confessionalismo e écfrase*. Imprensa Nacional.
- Avery, J. (Director). (2023). *The Pope's exorcist* [Film]. Screen Gems; 2.0 Entertainment; Loyola Production.
- Balsebre, A. (2004). *El lenguaje radiofónico*. Cátedra.
- Barry, R. (2016, November 16). *Is audio really the future of the book?* JSTOR Daily.
<https://daily.jstor.org/the-future-of-the-book-is-audio/>
- Barthes, R. (1999). *Critique et vérité*. Éditions du Seuil.
- Bartosiewicz, A. (2021). Dracula – non omnis moriar: Facts and myths from the life of Vlad III the Impaler. *Review of Historical Sciences*, 20(2), 7–26.
<https://doi.org/10.18778/1644-857X.20.02.01>
- Bazin, A. (1974). *What is cinema?* (Vol. 1). University of California Press.

- Bazin, A. & Andrew, D. (Ed. & Trans.) (2014). *André Bazin's new media*. University of California Press.
- Bello, M. D. R. L. (2001). *Narrativa literária e narrativa fílmica: o caso de Amor de Perdição* [Tese de doutoramento, Universidade Aberta]. Repositório Aberto da Universidade Aberta. <http://hdl.handle.net/10400.2/1296>
- Bello, M. D. R. L. (Anfitrião). (2022, janeiro 12). *Vorazmente teu* (Ep. 5) [Podcast de áudio]. Rádio Maria. <https://radiomaria.pt/podcast/ep-05-vorazmente-teu/>
- Bíblia dos Capuchinhos. (n.d.). Difusora Bíblica. <https://biblia.capuchinhos.org/sobre/1>
- Botticelli, S. (c. 1480–1490). *La Mappa dell'Inferno* [Desenho]. Wikimedia Commons. [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Sandro Botticelli%27s illustrations to the Divine Comedy](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Sandro_Botticelli%27s_illustrations_to_the_Divine_Comedy)
- Boyle, N. (2025, December 12). *Johann Wolfgang von Goethe*. Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/biography/Johann-Wolfgang-von-Goethe>
- Brasil Paralelo. (2024a, 8 de abril). *Conheça 9 livros que inspiraram o filme Oficina do Diabo – de Nietzsche a São João da Cruz*. Brasil Paralelo. <https://web.archive.org/web/20240424124211/https://www.brasilparalelo.com.br/noticias/conheca-9-livros-que-inspiraram-o-filme-oficina-do-diabo>
- Brasil Paralelo. (2024b, 16 de julho). *Nota: Oficina do Diabo*. <https://www.brasilparalelo.com.br/noticias/nota-oficina-do-diabo>
- Brasil Paralelo. (2025, janeiro 31). *Filme Oficina do Diabo*. <https://www.brasilparalelo.com.br/noticias/filme-oficina-do-diabo>
- Bresson, R. (1977). *Notes on cinematography*. Urizen.
- Britannica Editors (2026, January 7). *Faust*. Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/topic/Faust-literary-character>
- Camporese, F. (2013). *Playing with voices: An analysis of Tom Stoppard's radio plays* [Dissertação de Mestrado, Università Ca' Foscari Venezia]. UNITesi. <https://unitesi.unive.it/handle/20.500.14247/3150>
- Catecismo da Igreja Católica*. (1997). Vatican.va https://www.vatican.va/archive/catechism_po/index_new/prima-pagina-cic_po.html
- Cattrysse, P., & Leitch, T. (2018). A dialogue on adaptation. *Literature/Film Quarterly*, 46(3). <https://www.jstor.org/stable/48678578>
- Chandramohan, R. (2017, October 9). Radio adaptations. *The Oxford Student*. <https://www.oxfordstudent.com/2017/10/09/radio-adaptations/>
- Chignell, H. (2009). *Key concepts in radio studies*. Sage.
- Chion, M. & Gorbman, C. (Ed. & Trans.). (1994). *Audio-vision: Sound on screen*. Columbia University Press.
- Clüver, C. (1997). Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. *Literatura E Sociedade*, 2(2), 37-55. <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i2p37-55>

- Coppola, F. (Director). (1992). *Bram Stoker's Dracula* [Film]. Columbia Pictures.
- Cordell, W. H., & Cordell, K. C. (1936). The future theatre of the air. *The Sewanee Review*, 44(4), 405–419. <http://www.jstor.org/stable/27535274>
- Correia, R. (2026, janeiro 26). Podcasts portugueses registam mais de 153 milhões de downloads em 2025. *ECO – Economia Online*. <https://eco.sapo.pt/2026/01/26/podcasts-portugueses-registam-mais-de-153-milhoes-de-downloads-em-2025/>
- Cortellazzo, S., & Tomasi, D. (2015). *Letteratura e cinema*. Laterza.
- Costa, S. A. (2025). *Psicologia aristotélica: Debates contemporâneos* [Tese de doutoramento, Universidade do Porto]. Repositório Aberto da Universidade do Porto. <https://hdl.handle.net/10216/165527>
- Coventry City Council. (n.d.). *20 facts you might not know about the Coventry Blitz*. Retrieved March 6, 2024 from <https://www.coventry.gov.uk/coventry-blitz/20-facts-might-not-know-coventry-blitz>
- Coyle, D. (2010). *Diabolical ventriloquism: A case study in rhetorical transcendence with C. S. Lewis's infamous imp Screwtape* [Dissertação de Mestrado, Universidade do Nevada]. UNLV Theses, Dissertations, Professional Papers, and Capstones. <http://dx.doi.org/10.34917/1442587>
- Crook, T. (2004). Drama worldwide: Varied traditions of radio narrative. In C. H. Sterling (Ed.), *The Museum of Broadcast Communications encyclopedia of radio* (Vol. 1, pp. 496–501). Fitzroy Dearborn.
- Crook, T. (2023). *Writing audio drama*. Routledge.
- Crosswalk Videos. (2025, julho 14). *Max McLean on bringing The Screwtape Letters to the big screen and staying true to Lewis* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=wwfikkaPyyU>
- C. S. Lewis Institute. (n.d.). *The life of C. S. Lewis timeline*. Retrieved February 1, 2026, from <https://www.cslewis.org/resource/chronocsl/>
- Cunha, A. (2010). *Dicionário etimológico da língua portuguesa* (4ª ed., revista e atualizada). Lexikon.
- Cunha, S. (2025, janeiro 4). *No tempo em que José Maria não sabia que ia ser Eça*. Visão. <https://visao.pt/atualidade/cultura/2025-01-04-no-tempo-em-que-jose-maria-nao-sabia-que-ia-ser-eca/>
- De La Hoz, B. (2011, março 23). *Drácula resucita en la nueva ficción sonora de RNE*. RTVE. <https://www.rtve.es/radio/20110323/dracula-resucita-nueva-ficcion-sonora-rne/418956.shtml>
- Denslow, N. (2004). Mercury Theater of the Air: Anthology radio drama series. In C. H. Sterling (Ed.), *The Museum of Broadcast Communications encyclopedia of radio* (Vol. 2, pp. 935–937). Fitzroy Dearborn.

- Dickieson, B. D. G. (2020). A cosmic shift in The Screwtape Letters. *Mythlore*, 39(1), 5–34. <https://www.jstor.org/stable/26937583>
- Dorsett, L. (2010, janeiro 13). *Helen Joy Davidman (Mrs. C. S. Lewis) (1915–1960): A portrait*. C. S. Lewis Institute. <https://www.cslewisinstitute.org/resources/helen-joy-davidman-mrs-c-s-lewis-1915-1960-a-portrait/>
- Elliott, K. (2017). How do we talk about adaptation studies today? *Literature/Film Quarterly*, 45(2). <https://www.jstor.org/stable/48678408>
- Elliott, K. (2020). *Theorizing adaptation*. Oxford University Press.
- Enhanced Radio Classics. (2024 outubro 22). *(EPI) The Mercury Theatre on the Air: “Dracula”* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=dFj2XLan1s4>
- Expresso. (2023, setembro 23). *Éça de Queiroz disse mal do Estado e dos políticos: família do escritor contra a transladação para o Panteão*. Expresso. <https://expresso.pt/cultura/2023-09-23-Eca-de-Queiroz-disse-mal-do-Estado-e-dos-politicos-familia-do-escritor-contra-a-trasladacao-para-o-Panteao-1696daa1>
- Friedkin, W. (Diretor). (1973). *The Exorcist* [Filme]. Warner Bros Pictures; Hoya Productions.
- Friedkin, W. (Diretor). (2017). *The devil and Father Amorth* [Filme]. LD Entertainment.
- Fundação Eça de Queiroz. (2025a março 25). *Cronologia interactiva*. Fundação Eça de Queiroz. <https://feq.pt/eca-de-queiroz/cronologia-interactiva/>
- Fundação Eça de Queiroz. (2025b março 25). *Éça de Queiroz: Vida e obra*. Fundação Eça de Queiroz. <https://feq.pt/eca-de-queiroz/vida-e-obra/>
- Gambaro, D., & Ferraz, N. (2021). Do radiodrama ao podcast: Em busca de um referencial teórico para analisar novas peças dramatúrgicas. *Comunicação Pública*, 16(31), 1–21.
- Genette, G. (2006). *Palimpsestos: a literatura de segunda mão* (L. Guimarães & M. A. R. Coutinho, Trans.). Faculdade de Letras, UFMG. (Obra original publicada em 1982)
- Glassborow, P. (2009). Behind the scenes. In McCusker, P. (Director). (2009). *The Screwtape letters: first ever full-cast dramatization of the diabolical classic (radio theatre)* [Audio Drama], Focus on the Family Radio Theatre.
- Gonçalves, S., & Silva, P. N. (2023). *Audiolivros, origem e evolução: Breve revisão de literatura*. Universidade Federal de Minas Gerais. Repositório UFMG, <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/77261>
- Hand, R. (2018). Sound-stories: Audio drama and adaptation. In D. Cutchins, K. Krebs, & E. Voigts (Eds.), *The Routledge Companion to Adaptation*. Routledge.
- Hand, R., & Traynor, M. (2011). *The radio drama handbook: audio drama in context and practice*. Continuum.
- Hanssen, E. F. (2013). Imaginary museums, material refractions: André Bazin on adaptation. In J. Bruhn, A. Gjelsvik, & E. F. Hanssen (Eds.), *Adaptation studies: New challenges, new directions* (pp. 133–154). Bloomsbury Academic.

- Heise, E. (n.d.). Fausto: a busca pelo absoluto. *Revista Cult*. <https://revistacult.uol.com.br/home/fausto-a-busca-pelo-absoluto/>
- Henderson, J., Modrovich, I., Bruckheimer, J., Littman, J., Reed, K., Ning, J., Elwood, S., Rafferty, C., Wiseman, L., & Ellis, T., (Produtores Executivos). (2016–2021). *Lucifer* [Série televisiva]. Aggressive Mediocrity; DC Entertainment; Jerry Bruckheimer Television; Vertigo Entertainment; Warner Bros Television.
- Hooper, W. (Ed.). (2009). *The collected letters of C. S. Lewis* (Vol. 2). Harper Collins.
- Hutcheon, L. (2013). *A theory of adaptation* (2nd ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203095010>
- Huttar, C. (2016). The Screwtape Letters as epistolary fiction. *Journal of Inklings Studies*, 6(1), 87-125.
- Imperial War Museums. (n.d.). The Blitz around Britain. Imperial War Museums. <https://www.iwm.org.uk/history/the-blitz-around-britain>
- Imprensa Nacional. (2022, fevereiro 14). *Imprensa Nacional lança o seu 3.º audiolivro: O Mandarin, de Eça de Queirós*. Imprensa Nacional. <https://impresnanacional.pt/imprensa-nacional-lanca-o-seu-3-o-audiolivro-o-mandarin-de-eca-de-queiros/>
- Interian, A., McCarroll, R., Schenker, E., Schmidt, M., Sitt, K., Tadmor, G., & Weinbeer, L. (Produtores Executivos). (2022). *The Devil's Confession: The Lost Eichmann Tapes* [Série televisiva]. KAN; MGM Television; SIPUR; Toluca Pictures.
- Jakobson, R. (1959). On linguistic aspects of translation. In R. A. Brower (Ed.), *On translation* (pp. 232–239). Harvard University Press.
- Jonze, S. (Diretor). (2002). *Adaptation* [Filme]. Columbia Pictures.
- Jordan, N. (Director). (1994). *Interview with the vampire* [Film]. Geffen Pictures / Warner Bros.
- Josh Horowitz Clips. (2025, June 13). *Gary Oldman had to change his voice to play Dracula* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=r4_QjEFtWIM
- Killeen, J. (2016). Bram Stoker. *Trinity Writers*. <http://www.tcd.ie/trinitywriters>
- Konzelman, C., & Solomon, C. (Diretores). (2023). *Nefarious* [Filme]. Believe Entertainment (II); SDG Releasing.
- Le Goff, J. (2005). *A civilização do ocidente medieval*. EDUSC.
- Lewis, C. S. (1954). *English literature in the sixteenth century (excluding drama) (the Clark lectures)*. Oxford University Press.
- Lewis, C. S. (1961). *A preface to paradise lost*. Oxford University Press.
- Lewis, C. S. (2013). *The Screwtape letters: Annotated edition* (P. McCusker, Ed.). HarperOne. (Obra original publicada em 1942)
- Lindsley, A. (2010, janeiro 14). C. S. Lewis: his life and works. *C. S. Lewis Institute* <https://www.cslewisinstitute.org/resources/c-s-lewis-his-life-and-works/>

- Loop, R. (Director). (2016). *Botticelli – Inferno* [Film]. TV Plus Productions Germany; Medea Film; Nexo Digital.
- Lusa. (2006, dezembro 26). *Radialista e sonoplasta Eduardo Street morreu hoje*. Público. <https://www.publico.pt/2006/12/26/portugal/noticia/radialista-e-sonoplasta-eduardo-street-morreu-hoje-1280766>
- MacSwain, R., & Ward, M. (Eds.). (2010). *The Cambridge companion to C. S. Lewis*. Cambridge University Press.
- Malerba, L. S. (2019). *Ut pictura poesis: Dante Alighieri, Sandro Botticelli e as figuras do Diabo* [Trabalho de Conclusão de Curso, Universidade Federal de Uberlândia]. Repositório UFU. <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/25813>
- Mamet, D. (1996). L.A. Sketches. *Conjunctions*, 26, 126–138. <http://www.jstor.org/stable/24515577>
- Mamet, D. (2010). *Theatre*. Faber and Faber Ltd.
- Marcovaldo, C. (Século XIII). *Hell* [Mosaico]. Batistério de Florença, Itália. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Coppo_di_Marcovaldo,_Hell.JPG
- Mathews, F. (2016). The Legend of Faust: Preamble. In *Ardea: A Philosophical Novella* (pp. i–x). Punctum Books. <http://www.jstor.org/stable/jj.2353844.3>
- McCusker, P. (Director). (2009). *The Screwtape letters: first ever full-cast dramatization of the diabolical classic (radio theatre)* [Audio Drama], Focus on the Family Radio Theatre.
- McKee, R. (1997). *Story: Substance, structure, style and the principles of screenwriting*. ReganBooks.
- Mehl, J. V. (1994). Language, class, and mimic satire in the characterization of correspondents in the Epistolae Obscurorum Virorum. *The Sixteenth Century Journal*, 25(2), 289–305. <https://doi.org/10.2307/2542882>
- Mendes, A. (2009). Didascália. In C. Ceia (Coord.), *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*. FCSH-UNL. <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/didascalia>
- More, T. (n.d.). *Dialogue of comfort against tribulation*. Christian Classics Ethereal Library. <https://www.ccel.org/ccel/more/comfort.html>
- Morris, C. (Anfitrião). (2023, outubro 4). *Paul McCusker on turning the Screwtape Letters into an audio drama*. Great Stories with Charles Morris. <https://haventoday.org/blog/paul-mccusker-on-turning-the-screwtape-letters-into-an-audio-drama/>
- Mucci, L. (2009). Pacto fáustico. In C. Ceia (Coord.), *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*. FCSH-UNL. <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/pacto-faustico>
- Müller, A. (2022). Drácula, Kurz e Kane: uma genealogia de Orson Welles. In *A imagem sob a imagem: Crítica da representação na modernidade* (pp. 141–160). EDUFF.

- Murch, W. (2001). *In the blink of an eye: A perspective on film editing* (2nd ed.). Silman-James Press.
- Murray, S. (2008). Materializing adaptation theory: the adaptation industry. *Literature/Film Quarterly*, 36(1), 4–20. <http://www.jstor.org/stable/43797393>
- Murray, S. (2012). *The adaptation industry: the cultural economy of contemporary literary adaptation*. Routledge.
- Museu Nacional de Arte Antiga. (n.d.). *O Inferno*. Museu Nacional de Arte Antiga.
- O'Connor, F. (1979). *The habit of being: Letters of Flannery O'Connor* (S. Fitzgerald, Ed.). Farrar, Straus & Giroux. (Carta original escrita em 1955)
- Paulo VI. (1972, novembro 15). *Audiência geral*. Vaticano.
https://www.vatican.va/content/paul-vi/es/audiences/1972/documents/hf_p-vi_aud_19721115.html
- Pinheiro, A. V., & Ferreira, J. G. (2018). O pacto fático e a presença do Diabo em O Mandarin. *Revista Espaço Acadêmico*, 18(205), 88–95.
<https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/41006>
- Poe, H. L. (2022). The reading life of young Jack Lewis, 1914-1917. *Sehnsucht: The C. S. Lewis Journal*, 16, 23–36. <https://www.jstor.org/stable/48749864>
- Porter, J. (2016). *Lost sound: The forgotten art of radio storytelling*. The University of North Carolina Press.
- Queiroz, E. de. (1880). *O mandarim*. Project Gutenberg.
<https://www.gutenberg.org/ebooks/16384>
- Ramos, M. (2017). Teoria clássica e medieval da composição epistolar: Entre epistolografia e retórica. *Revista CEM – Cultura, Espaço & Memória*, 8, 25-42.
<https://hdl.handle.net/10216/115392>
- Romana, F. (2022). *Tratado do inferno*. Editora Santa Cruz.
- Sales, I. (2025). *A descrição do mistério e do sobrenatural em "Drácula", de Bram Stoker: uma análise da epistolaridade* [Monografia, Universidade Estadual do Piauí]. Repositório Institucional. <http://sistemas2.uespi.br/handle/tede/1791>
- Schakel, P. (2024, December 30). *The Screwtape Letters*. Encyclopedia Britannica.
<https://www.britannica.com/topic/The-Screwtape-Letters>
- Schakel, P. (2025, December 9). *The Chronicles of Narnia*. Encyclopedia Britannica.
<https://www.britannica.com/topic/The-Chronicles-of-Narnia>
- Schakel, P. (2026, January 1). *C. S. Lewis*. Encyclopedia Britannica.
<https://www.britannica.com/biography/C-S-Lewis>
- Scott, J. (2001). The usefulness of ugliness. *Conjunctions*, 37, 331–341.
<http://www.jstor.org/stable/24516354>

- Scutari, P. R. (2020). *Irony and reader in The Screwtape Letters by C. S. Lewis* [Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual Paulista]. Repositório Institucional UNESP. <http://hdl.handle.net/11449/193280>
- Seara, I. R. (2006). *Da epístola à mensagem electrónica: metamorfoses das rotinas verbais* [Tese de doutoramento, Universidade Aberta]. Repositório Aberto da Universidade Aberta. <http://hdl.handle.net/10400.2/2411>
- Siqueira, A. M. A. (2012). Rebeldia e oportunismo: uma história do diabo queirosiano. *Imagens da Educação*, 2(1), 39–49. <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ImagensEduc/article/view/15809>
- Siza, R. (2016, janeiro 27). Israel divulga pedido de clemência do criminoso nazi Adolf Eichmann. *Público*. <https://www.publico.pt/2016/01/27/mundo/noticia/israel-divulga-pedido-de-clemencia-do-criminoso-nazi-adolf-eichmann-1721577>
- Smith, K. (2022). Music in radio drama: The curious case of the acousmatic detective. *Journal of the Royal Musical Association*, 147(1), 105–134. <https://doi.org/10.1017/rma.2021.30>
- Sousa, M. J. F. de (2015). O novo de um velho diabo – a consciência de Teodoro em O Mandarim, de Eça de Queirós. *Revista Ribanceira*, 5(2). <https://periodicos.uepa.br/index.php/ribanceira/article/view/749>
- Stam, R. (2000). Beyond fidelity: The dialogics of adaptation. In J. Naremore (Ed.), *Film adaptation* (pp. 54–78). Rutgers University Press.
- Starkey, G. (2016). Radio: the resilient medium in today's increasingly diverse multi-platform media environment. *Convergence*, 23(6), 660–670. <https://doi.org/10.1177/1354856516673354>
- Stoker, B. (1897). *Dracula*. Standard Ebooks. <https://standardebooks.org/ebooks/bram-stoker/dracula>
- Street, E. (Diretor). (2003). *O Mandarim* [Áudio-Drama]. Arquivos RTP. <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/peca-de-teatro-o-mandarim/>
- Stulberg, J. (2018). *Staging the air: BBC radio and modern British drama* [Tese de doutoramento, Harvard University, Graduate School of Arts & Sciences]. DASH – Digital Access to Scholarship at Harvard. <http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:41128486>
- Tavares, J., Oliveira, M., & Botton, A. (2020). Um olhar sobre o pacto fáustico na literatura: Goethe, Mann, Machado de Assis e Guimarães Rosa. *Revista Moinhos*, 8, 15-30. <https://doi.org/10.30681/moinhos.v0i8.4504>
- Turley, K. V. (2023, agosto 2). The theology of evil and eternity: Nefarious, Screwtape and World Wars. *National Catholic Register*. <https://www.ncregister.com/commentaries/the-theology-of-evil-and-eternity-nefarious-screwtape-and-world-wars>
- Valerim, F. (Director). (2025). *Oficina do Diabo* [Film]. Brasil Paralelo.

- Verhulst, P., & Smith, A. (2024). Radio drama and adaptation studies. *Journal of Adaptation in Film & Performance*, 17(2), 113–124.
https://doi.org/10.1386/jafp_00113_2
- Verma, N. (2012). *Theater of the mind: Imagination, aesthetics, and American radio drama*. University of Chicago Press.
- Verma, N. (2017). The arts of amnesia: The case for audio drama, part one. *RadioDoc Review*, 3(1). <https://doi.org/10.14453/rdr.v3i1.5>
- Voigts-Virchow, E. (2009). Metadaptation: Adaptation and intermediality — Cock and Bull. *Journal of Adaptation in Film and Performance*, 2(2), 137–152.
https://doi.org/10.1386/jafp.2.2.137_1
- Von Hutten, U. (2016). *Letters of Obscure Men* (F. G. Stokes, Trans.). University of Pennsylvania Press. <https://doi.org/10.9783/9781512808223>
- Walsh, C. (1946, September). C. S. Lewis: Apostle to the skeptics. *The Atlantic Monthly*, 115–119. <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1946/09/c-s-lewis-apostle-to-the-skeptics/655352/>
- Walty, I. (2009). Intertextualidade. In C. Ceia (Coord.), *E-Dicionário de Termos Literários* (EDTL). FCSH-UNL.
<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/intertextualidade>
- Waters, S. (2010). *The secret life of plays*. Nick Hern Books.
- Welles, O., Bogdanovich, P., & Rosenbaum, J. (Ed.). (1992). *This is Orson Welles*. HarperCollins.