

UNIVERSIDADE ABERTA



**“Sinais de Fogo”, do romance ao cinema: a adaptação e a
(re)construção de significações**

Armando Jorge da Silva Pinho

Mestrado em Estudos Comparados – Literatura e Outras Artes

2015

UNIVERSIDADE ABERTA



**“Sinais de Fogo”, do romance ao cinema: a adaptação e a
(re)construção de significações**

Armando Jorge da Silva Pinho

Mestrado em Estudos Comparados – Literatura e Outras Artes

Dissertação apresentada na Universidade Aberta com vista à obtenção do grau de Mestre em Estudos Comparados – Literatura e Outras Artes sob a orientação da Professora Doutora Maria do Rosário Lupi Bello

2015

. Resumo

A literatura e o cinema sempre mantiveram uma relação de proximidade. Atualmente, verificamos que uma obra literária que se torne num *best-seller* apresenta forte possibilidade de ser adaptada para cinema. Neste sentido, a adaptação hoje, apresenta-se como um ato cultural, em que o leitor, quer seja de um filme ou de um livro, vai migrar entre as duas artes com aparente naturalidade.

Nesta dissertação analisamos as aproximações entre estas duas artes que conduzem o espetador de um filme a procurar ler o livro que foi texto de partida e o caso contrário, o de um leitor literário a pretender visualizar a narrativa na versão cinematográfica.

Esta inter-relação entre literatura e cinema é consubstanciada pela adaptação, resultado de um trabalho que procura transportar os sentidos de um texto escrito para um texto audiovisual, coloca o adaptador perante uma questão normalmente alimentada pelo espetador e pela crítica em geral, que é a fidelidade do filme ao romance, sobretudo quando este tem reconhecida qualidade literária. Abordaremos os fundamentos que atribuem relevância ao critério da fidelidade, averiguando se este é importante na relação entre estas duas manifestações artísticas, literatura e cinema, e qual o papel do adaptador neste processo.

O cinema caracteriza-se por oferecer imagens ao espetador, que as apreende e as funde com as imagens que já fazem parte da sua memória, traduzindo-se numa constante atualização de informação. É uma arte com um carácter persuasivo, verificando-se que intervém na realidade através da veiculação de novas perspetivas, da transmissão de valores e ideologias e na construção da visão da história. Analisaremos este poder interventivo do cinema no imaginário da sociedade, de como o filme pode revelar mundos que são divergentes do mundo factual, alterando as perceções do seu público leitor.

Todas estas questões que pretendemos elucidar serão apoiadas pelo estudo da adaptação cinematográfica do romance de Jorge de Sena, *Sinais de fogo*, realizada em 1995 pelo realizador Luís Filipe Rocha. Esta análise será de carácter comparativo entre as duas obras para melhor exemplificar as questões que vão sendo apresentadas.

Palavras-Chave: Literatura, Cinema, Adaptação Cinematográfica, Jorge de Sena, Luís Filipe Rocha.

. Abstract

Literature and cinema have always maintained a close relationship. Currently we note that a literary work, recognized as a bestseller, presents strong possibilities of being adapted for film. In this sense, the adaptation today, presents itself as a cultural act, on which the reader, whether of a movie or a book, migrates between the two arts with apparent naturalness.

In this dissertation we analyze the approaches between these two arts that lead a spectator of a movie to read the book as an original source, and on the other hand lead a literary reader to visualize the narrative in a film version.

This interrelation between literature and cinema is signed by an adaptation process, that results from a work that seeks to carry the senses of a written text to an audiovisual text, puts the adapter in the presence of a matter normally dealt with by the viewer and critics in general, which is the film's fidelity to the novel, especially when the latter has recognized literary quality. We'll also study the fundamentals that attribute importance to the criterion of fidelity, with the purpose to find out about its importance in the relationship between these two artistic manifestations, literature and cinema, and the role of the adapter in this process.

The cinema is characterized by offering images to the viewer, who assimilates them and merges them with others that are already part of his own memory, translating into constant updated information. It is an art with a persuasive quality; an art that intervenes in reality through the displaying of new perspectives which transmit values and ideologies and builds the vision of history. We will examine this interventional capacity of cinema in the imagination of society, how the film may reveal worlds that are divergent from the factual world, and how it may change the perceptions of the readers.

All these issues which we intend to investigate are supported by the study of the film adaptation of the novel by Jorge de Sena, *Signs of fire*, which was produced in 1995 by the Director Luís Filipe Rocha. This analysis will assume a comparative nature between these two works, in order to better support the issues that are presented.

Keywords: Literature, Cinema, Film Adaptation, Jorge de Sena, Luís Filipe Rocha.

. Agradecimentos

À minha orientadora, a Professora Doutora Maria do Rosário Lupi Bello,
pela sua compreensão e disponibilidade.

À minha esposa, pelo apoio e por acreditar em mim.

. Índice Geral

. Resumo	ii
. Abstract	iii
. Agradecimentos	iv
. Índice Geral.....	v
. Introdução	7
Capítulo 1.....	11
Duas artes	11
. As relações entre literatura e cinema.....	12
. O realizador como tradutor.....	20
. A adaptação cinematográfica	23
. A linguagem cinematográfica e as suas significações.....	35
. Criar uma imagem com imagens	45
. Ator ou <i>Performer</i>	60
Capítulo 2.....	68
O grande romance do século XX	68
. Jorge de Sena: contar e desassossegar	69
. O livro autobiográfico	72
. “Jorge” descobre e descobre-se	76
. A “metamorfose” do poeta	83
. O droît du seigneur	87
. Ousadias ou combater “tabus”	90

Capítulo 3.....	94
O objeto artístico “livre”	94
. Luís Filipe Rocha um cineasta	95
. O romance “Sinais de fogo” transformado para cinema	99
. As “infidelidades”	108
. Conclusão.....	119
. Referências Bibliográficas	125

. Introdução

O cinema quando surgiu apresentava-se como uma nova tecnologia, como uma curiosidade científica, a qual nem os próprios criadores, os irmãos Lumière, viam como tendo futuro. Até 1915 os filmes exibidos eram curtas-metragens que mostravam aspetos da vida quotidiana, traduzindo o cinema em entretenimento de “feira”.

É com naturalidade que o cinema vai aproximar-se da literatura devido à sua necessidade de contar histórias, começando por adaptar os grandes clássicos literários. Neste sentido, o diálogo entre literatura e cinema evolui exponencialmente até se tornar num ato cultural. Esta inter-relação deve-se ao facto de estas duas artes serem narrativas, partilhando estruturas, códigos e dispositivos narrativos, permitindo ao leitor cinematográfico e literário migrar entre estas duas formas de expressão artística. Pelo que o leitor de um romance será um potencial espectador da adaptação cinematográfica e muitos leitores cinematográficos serão curiosos leitores do livro que serviu de texto de partida.

O cinema também procurou na literatura as bases para desenvolver a sua própria linguagem, da qual carecia e que era condição essencial para que esta nova tecnologia pudesse ser considerada arte.

Esta relação próxima entre literatura e cinema não foi totalmente pacífica, pois muitos teóricos lançaram duras críticas, acusando a arte cinematográfica de menor e “parasitária”. A estas observações junta-se, posteriormente, a questão da fidelidade, constituindo-se como ponto central da crítica, que analisava as adaptações cinematográficas de obras literárias segundo este critério, ou seja, o filme deveria manter fidelidade em relação ao texto denominado original, pois só assim seriam considerados filmes com qualidade. Não se consideravam as naturezas semióticas distintas entre as duas artes, sendo a literatura considerada como uma arte superior e o cinema como uma arte inferior.

Os estudos de Robert Stam convergem para a separação entre as duas artes, demonstrando a impossibilidade de as classificar como inferiores ou superiores. Igualmente, Gérard Genette propõe um conceito de intertextualidade que apresenta como

transtextualidade, revelando uma relação entre textos que originam uma divisão categorial, a *hipertextualidade*.

Estas teorias serão complementadas pelas perspectivas de Brian MacFarlane, que prefere centrar a análise destas duas artes na questão narratológica e pelas indagações da teórica Linda Hutcheon, que sublinha a impossibilidade de classificar a adaptação cinematográfica como obra secundária.

Neste processo de adaptar uma obra literária para cinema encontramos um protagonista determinante, o adaptador, que para Roman Jakobson será um tradutor. Este teórico enuncia a tradução intersemiótica como a interpretação de signos verbais em signos não verbais. O adaptador/tradutor procura os sentidos contidos num texto e analisa os seus equivalentes noutra texto de natureza semiótica diferente. Assim, o adaptador fará trocas, remissões, alterações, modificações e omissões entre os dois textos, concebendo este trabalho de adaptar um texto literário para um texto fílmico como uma reescrita ou uma recriação.

A adaptação de uma obra literária para cinema, enquanto ato de reescrita do adaptador, levantou acesos debates no seio da crítica, nomeadamente em relação à polémica sobre a fidelidade entre textos, no entanto, a desconstrução desta questão não se resume ao papel do adaptador, uma vez que um filme é produzido por uma vasta equipa multidisciplinar, onde se destacam alguns potenciais co-criadores. Os atores fazem uso das suas potencialidades utilizando memórias emocionais e algum improviso, podendo deixar de serem simples representantes e convertendo-se em *performers*. Do mesmo modo, o operador de câmara, com a sua sensibilidade de captar planos e imagens, juntamente com o técnico de som, que oferece acréscimos emocionais ou os técnicos de montagem, que constroem a sequência de cenas que dão vida narrativa ao filme, poderão ser considerados co-criadores.

No entanto, apesar de o filme ser produzido por vários intervenientes, geralmente é o realizador que orienta toda a equipa e aquele que mais influencia o resultado final. Numa adaptação o realizador faz escolhas e transmite a sua interpretação da história literária, acrescentando as suas predileções ideológicas, num filme que também reflete o contexto sociocultural em que é produzido. Portanto, um filme traduz a visão do realizador sobre um determinado livro, época ou tema.

O cinema é uma arte com enorme poder persuasivo na sociedade, influenciando práticas sociais, criando padrões e moldando identidades. É uma arte que permite ao espectador sentir-se como parte integrante da realidade representada, oferecendo-lhe uma narrativa já construída por imagens, ao contrário da literatura, que “obriga” o leitor ao esforço intelectual nessa construção, caracterizando-se o cinema como um *media* que chega a todos os estratos da população, aumentando o interesse em analisar o seu poder persuasivo.

O cinema reconstrói histórias e a história de épocas passadas, oferece visões e (re)cria no espectador imaginários de tempos idos. Também pode perspetivar imagens do futuro, revelar culturas e ainda criar mundos fantásticos, que apenas são produto da imaginação humana. Esta arte cria imagens que recalcam as construídas pelo homem ao longo do tempo, baseadas nas suas vivências, viagens, leituras e pelas outras artes, colocando o indivíduo numa contínua atualização imagética.

Na dissertação que apresentamos temos como objeto de estudo a adaptação cinematográfica do realizador Luís Filipe Rocha ao romance de Jorge de Sena *Sinais de fogo*.

O trabalho divide-se em três capítulos, que seguem a seguinte estrutura: o primeiro capítulo constitui uma análise às relações entre literatura e cinema, procurando revelar os pontos de aproximação entre duas artes diferentes, mas que apesar das suas diferenças, criam rápida identificação no leitor, que assim transita sem dificuldade entre livro e filme. Neste capítulo também, propomo-nos desconstruir a questão da fidelidade entre obras de naturezas semióticas diferentes, abordando os pontos de vista de teóricos como Robert Stam ou Gérard Genette sobre o uso deste critério para qualificar adaptações cinematográficas.

Analisamos o papel do adaptador, trabalho que converge para um “fazer” de tradutor, que necessariamente conotará o filme como um objecto recriado ou reescrito e reflectimos acerca do processo de execução da obra cinematográfica discutindo sobre a existência de outros intervenientes artísticos, que podemos apelidar de co-criadores.

Para além destas questões, analisaremos a capacidade do cinema em recriar imaginários na sociedade. Para tal, fazemos uma abordagem à força persuasiva desta arte, para que se segue analisando o trabalho de recriação da época histórica, uma vez que o

filme *Sinais de Fogo* configura uma representação da Figueira da Foz dos anos trinta do século XX, refletindo sobre o “recontar” da história e de como o espectador a interpreta.

No segundo capítulo, após breve referência biográfica de Jorge de Sena, analisamos a obra literária *Sinais de Fogo*, onde se revelam as várias dimensões que a constituem e também, elaboramos uma caracterização das personagens. Desta forma, procuramos fazer um estudo que percorra as várias componentes desta complexa obra da literatura portuguesa dos finais do século passado.

Esta obra literária foi adaptada para cinema pelo realizador Luís Filipe Rocha e será o centro do nosso estudo no terceiro capítulo. Nesta fase do trabalho serão utilizadas as entrevistas concedidas pelo realizador à Associação Ao Norte em 2010, com a designação genérica *À queima-roupa*, e a que resulta de uma conferência realizada no Instituto Politécnico do Porto em 2011, intitulada *Literatura e cinema*.

Numa primeira parte analisamos o percurso do realizador desde que começou a interessar-se por cinema e as motivações que conferem razão para as suas escolhas das obras a adaptar, demonstrando o seu ponto de vista acerca destas artes narrativas.

Posteriormente, apresentamos as dificuldades do realizador em trabalhar com equipas de vários países, com atores a representarem em línguas diferentes, tentando atribuir coerência a um projeto de co-produção internacional.

Fazemos uma abordagem à temática da recriação de época, à construção de um imaginário, recolhendo as indagações do realizador sobre este trabalho de construção e reconstrução de “ambientes” de épocas passadas.

Por fim, desenvolvemos um trabalho comparativo entre a obra literária e a obra cinematográfica realizada por Luís Filipe Rocha, observando as diferenças, destacando as suas escolhas, quais as dimensões escolhidas, quais as preteridas, que personagens dão corpo à narrativa e onde o realizador se distanciou da obra literária, ou seja, quais os caminhos pessoais que o autor definiu, que conotações próprias deu ao seu trabalho final. Deste modo, procuraremos desconstruir a metáfora da fidelidade, sublinhada pelas palavras do próprio realizador.

Capítulo 1
Duas artes

. As relações entre literatura e cinema

Quando analisamos a relação entre as artes, literatura e cinema, não podemos deixar de fazer comparações e paralelismos, refletindo de uma forma análoga sobre a relação entre o objeto artístico livro e o objeto artístico filme. São artes que convivem numa relação de interação, que surge de um interesse em ampliar, enriquecer, ou modificar o plano expressivo do artista e, também na vontade de perceber a obra de arte numa linguagem diferente da original.

As pessoas sempre contaram histórias umas às outras, sendo um ato muito importante na evolução da humanidade, o partilhar de experiências e o viver, por parte de quem ouve a história, dessas mesmas experiências, mesmo que apenas na sua imaginação. A literatura e o cinema são artes que satisfazem essas necessidades fundamentais da natureza humana, a sua curiosidade, o seu desejo de viver “outras vidas”. Estas duas artes são igualmente, motivadoras de grande prazer pelo que, configuram em formas de arte de massas, nas quais exercem grande poder de atração. Roland Barthes (1999) em relação à literatura, fala em *consumir* o texto, referindo-se a esse prazer que produz no leitor, que o “absorve”, sem que este pense necessariamente como é que ele foi escrito.

Para Barthes (1987), «ler é reconhecer e compreender». O leitor passa a construir a obra literária, no sentido, em que «o reconhecimento é uma desconstrução do texto; e a compreensão, a construção de outro texto, o meu, que toma em consideração o livro e o faz existir» (Barthes, 1987: 192). Assim, o leitor é conduzido a “integrar-se” no texto literário, no qual ocorre um reconhecimento e a partir deste, chega a uma compreensão, construindo os seus próprios sentidos para o texto.

Este ato de reconhecer e compreender, exposto por Roland Barthes, é extensível ao cinema, pois este é uma arte que exige do seu leitor um exercício de identificação e de compreensão, de forma que seja possível a construção de sentidos para o filme.

Outra similitude entre leitura literária e cinematográfica, é que ambas as atividades constituem para o leitor um ato individual, pois ler implica uma relação exclusiva com o livro e, no caso do cinema, apesar de o espetador estar numa sala cheia, existe sempre uma percepção de solidão.

No entanto, a semelhança mais visível, entre estas duas artes é de cariz estético. Ambas são artes narrativas partilhando conexões homológicas funcionais: autor/realizador;

narrador/argumentista; leitor/espetador. Igualmente, aproximam-se na forma do conteúdo, no enredo, espaço, tempo e personagens.

Outra afinidade narratológica que aproxima as duas artes é a “temporalidade”, que permite distinguir os textos narrativos dos textos não-narrativos. Seymour Chatman (1990: 8) destaca o carácter “chrono-logic” da narrativa, «[...] temporality is immanent to, a component of, narrative texts» e «[...] informs narrative texts in a way that it does not inform paintings (or non-narrative verbal texts, for that matter)». Enquanto que os textos não-narrativos têm uma só dimensão temporal, os textos narrativos têm uma dupla estrutura temporal, «narrative entails movement through time not only externally (the duration of the presentation of the novel, film, play) but also internally (the duration of the sequence of events that constitute the plot)».

A “sequencialidade” é outra aproximação de âmbito estético, que se define pela conexão no eixo da cadeia discursiva. Neste sentido, a dinâmica sequencial ocorre no filme por meio da sequencialidade de imagens e da montagem de cenas, enquanto no livro ocorre por meio da sequência dos eventos narrados no enunciado verbal.

Apesar deste tipo de relação entre estas duas formas de expressão artística, isto não implica que elas sejam interdependentes, isto é, não necessitam de acontecer em função uma da outra. Portanto, o cinema não pretende rivalizar com o romance, mas apenas criar formas plástico-estéticas que acrescentem ou renovem a pertinência do texto literário, promovendo, assim, um diálogo entre artes. Também, o cinema e a literatura são artes construídas com objetivos diferentes e nesse sentido, na literatura, um livro vai ser lido por vários leitores, todos eles com leituras muito distintas uns dos outros, enquanto na adaptação de um filme, os espetadores vão ver uma história de apenas um leitor, ou seja, uma leitura ou interpretação do realizador. Mas a visualização de uma adaptação cinematográfica pelos espetadores não quer dizer que seja igual em todos eles, a forma como a história é apreendida será seguramente diferente e as emoções transmitidas serão recebidas de diferentes formas.

A arte é por natureza, sinónima de plurissignificações, de subjetividade, de interpretação individual, portanto, o diálogo entre artes implica sempre um acréscimo, e uma complementaridade de formas e significações. Segundo Iuri Lotman (1978a: 452), «A influência recíproca das diversas artes é a manifestação a um nível superior da lei geral da justaposição de diferentes princípios estruturais na obra artística».

Como já analisámos anteriormente, as duas artes, literatura e cinema, partilham códigos, estruturas e dispositivos narrativos, mas cada uma delas constrói de forma diferenciada significados para cada um destes componentes, devido à sua natureza semiótica diferente. Neste sentido, a distinção entre significante fílmico e significante literário reside na quantidade de informação veiculada. Enquanto a literatura se caracteriza pela sua natureza monódica, pois apenas utiliza uma matéria expressiva, a verbal, no cinema, a matéria é heterogénea e polifónica, sendo necessária a articulação de diversas operações de significação. Ainda o facto de a arte cinematográfica ser fundamentalmente icónica e a literária ter uma forte dimensão abstrata, faz com que a imagem conceptual produzida pelo signo verbal evidencie um maior grau de fluidez do que a imagem cinematográfica, que se caracteriza por uma abundância de detalhes visuais.

O leitor de um livro imagina a maior parte da narração, possibilitando-lhe projetar a sua própria história; já o cinema integra o espetador num mundo construído, onde ele recebe imagens já feitas, conduzindo a que muitos considerem o cinema como uma arte mais ou menos passiva.

O espetador ao fazer a leitura de um texto fílmico, que utiliza todas as potencialidades cinematográficas, que permite visualizar a informação de forma diegética, vê-se como parte integrante da realidade que está a ser retratada, através das imagens e sons, não lhe sendo exigido um grande esforço intelectual para (re)construir cenários ou personagens, ao contrário da leitura de um livro. O filme permite que o espetador assimile a informação em imagens e sons, facilitando a tarefa de construção da história, segundo Tânia Franco (2011: 8),¹

compreendemos, que é muito mais cómodo «ler» certa obra através das inebriantes potencialidades cinematográficas, na medida em que contrariamente à leitura do livro, a nossa mente fica muito mais liberta, porque o grande ecrã congrega os sons e o rol de imagens que, supostamente, deveriam ser construídas por nós.

Esta “comodidade” confere ao cinema facilidade em chegar a um maior número de pessoas, de qualquer classe social, de qualquer nível intelectual, sendo ideal para chegar às denominadas “massas”,

¹ FRANCO, Tânia Andrea dos Santos (2011). *De Jangada rumo à cegueira: narrativas em dois formatos: uma análise intersemiótica*. Dissertação de Mestrado em Literatura de Língua Portuguesa. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Disponível em <https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/20249>.

rival da leitura, o espectáculo cinematográfico é seguramente capaz de suplantá-la em influência. Ele se dirige a uma plateia que pode ser mais numerosa e diversificada do que um público de leitores, pois não exclui nem os semiletrados, nem os analfabetos: não se limita aos usuários de certos idiomas e dialectos; compreende até mesmo os mudos e os surdos; dispensa tradutores e não precisa temer seus contra-sensos; e, finalmente, porque esta plateia sente-se respeitada na fraqueza ou na preguiça intelectual de sua imensa maioria.

(Xavier, 1983: 296)

Neste sentido, o espetador é facilmente configurável como figura central da indústria cinematográfica, verificando-se um impacto profundo nas adaptações cinematográficas, pois o realizador, para além de preocupar-se com os aspetos artísticos da obra, tem igualmente preocupações de índole económica, procurando rentabilizar o seu trabalho. Este ponto salienta-se pelo facto de as adaptações de obras literárias para cinema serem escolhidas inúmeras vezes pelo volume de vendas, uma vez que dão maior garantia de sucesso. Igualmente, a adaptação de um romance famoso conota o filme como sendo de qualidade, pois as pessoas fazem uma “simples” dedução - se o livro teve sucesso, logo o filme deverá ser igualmente bom.

Mas não podemos fazer do cinema uma arte “negativa”, ou seja, não se trata de uma mera apropriação de obras da literatura e não tem de ser vista como uma arte dentro de demasiados limites, até porque o cinema quebra muitos desses limites. Importa fazer uma breve análise ao percurso do cinema até “encontrar-se” com a literatura, bem como à natural “absorção” de parte dos processos estruturais narrativos da arte literária que o conduziram a texto cinematográfico narrativo.

O nascimento do cinema teve um impacto que podemos conotar analogamente com o aparecimento da imprensa, pois abriu novos mundos aos leitores de um novo tipo de texto.

Esta arte surgiu a partir de uma invenção de Thomas Edison em 1892, o *Kinetoscópio*² que vai ser alvo da curiosidade de Antoine Lumière, o pai dos irmãos Lumière, o qual em 1894 adquire uma dessas máquinas e pede aos seus filhos que encontrem uma forma de projetar as imagens sobre uma tela. Assim, nesse mesmo ano, os irmãos Lumière criaram o primeiro projetor de imagens em movimento.

² O Kinetoscópio (do grego Kine = movimento e scopio = ver) era um aparelho que permitia aos espectadores visionarem imagens dentro de uma espécie de caixa. Colocava-se uma moeda na ranhura da máquina, acendia-se uma lâmpada no seu interior e, através da lente do visor, o espetador podia ver pequenos filmes.

Em 1895, em Paris, durante a primeira exibição pública do cinematógrafo,³ Georges Méliès procura os irmãos Lumière no sentido de comprar a sua invenção, mas é desencorajado por eles, que ironicamente, não acreditavam no futuro do cinema, usando o seu aparelho apenas como curiosidade científica.

Até 1915 os filmes eram curtos e normalmente sem contarem uma história com um início, meio e fim. A reprodução destes filmes representava episódios da vida quotidiana e era visto apenas como uma curiosidade do avanço científico. No entanto, a evolução da linguagem que tornou o cinema apto a contar histórias foi ganhando forma, apesar desse cinema das curiosidades, sem forma, desconexo, feito de curtas-metragens.

Um aspeto essencial no avanço do processo de construção narrativa pela linguagem cinematográfica refere-se à mobilidade da câmara, que deixa a sua posição fixa e que se constitui como um grande passo em direção à ficção, uma vez que o realizador passa a poder explorar o espaço. Outro avanço fundamental nesta construção ocorre em 1928, com o aparecimento do som na estrutura cinematográfica, acrescentando esse importante elemento à narrativa.

Apesar de o cinema já efetuar um percurso pela ficção antes de encontrar-se com a literatura, é a partir desta que vai estabelecer-se como um entretenimento consumível por vários estratos da população. Assim, surge a procura de rentabilização económica e para além da criação de filmes para as denominadas massas, verifica-se também, uma nova tendência de criar películas que “procurem” a classe burguesa, leitora dos grandes clássicos literários. A literatura era consumível essencialmente pelas elites da burguesia, pois a maioria da população era iletrada e não gastava dinheiro com livros, um luxo na época.

Os cineastas vão fazer essa aproximação à literatura, colocando o cinema numa nova dimensão, procurando novos públicos e criando novos caminhos. As narrativas dos grandes clássicos da literatura estariam a partir deste momento ao alcance das massas, da qual grande parte era analfabeta, proporcionado a este público desfavorecido o contacto com a riqueza da literatura.

³ O cinematógrafo é considerado como um aperfeiçoamento feito pelos irmãos Lumière do Kinetoscópio de Thomas Edison. No entanto, especula-se que terá sido inventado pelo francês Léon Bouly, embora este tenha perdido a patente, que foi registada pelos Lumière, a 13 de fevereiro de 1895. Esta invenção constitui o marco inicial da história do cinema, pois permite registar vários instantâneos fixos, em fotogramas, criando a ilusão do movimento, aquando da sua projeção em tela.

No pós-Segunda Guerra Mundial passa a existir um novo modo de colaboração entre cineastas e escritores, uma vez que os escritores tentam adaptar para o ecrã os seus textos e por outro lado adaptam-se filmes à escrita. Tratou-se de uma relação essencialmente económica, que dá origem a uma osmose original entre dois meios de expressão, onde se verificam duas diferentes maneiras de contar histórias.

Mas a união entre estas duas artes, o cinema e a literatura, nem sempre foi pacífica, uma vez que, para vários teóricos, o cinema era uma simplificação da história do livro, como afirma Virgínia Woolf (1936), que classifica «o cinema como um parasita e a literatura como vítima» ou o escritor e professor de literatura inglesa Anthony Burgess (2008: 16) que critica a população pelo pouco interesse em obras literárias e que prefere assistir a um filme, considerado por este autor «uma forma visual, não uma forma literária» (Amorim, 2010: 32).

Os críticos de cinema, em relação a esta aproximação entre literatura e cinema, ao procurarem o reconhecimento da sétima arte como sendo autónoma, reduziram a literatura a fonte de inspiração, ou a uma arte com menor capacidade de envolvimento com o leitor. Mas o que convocou estes teóricos a fazer observações tão depreciativas, a colocar “demasiadas” dependências entre artes tão distintas e a fazer do cinema uma espécie de “upgrade” da literatura? Terá sido, como refere Christian Metz (1977: 16) o facto de o filme ser uma obra artística que coloca o espetador perante um sentimento de realidade,

de todos estes problemas de teoria do filme, um dos mais importantes é o da impressão de realidade vivida pelo espectador diante do filme. Mais do que o romance, mais do que o quadro do pintor figurativo, o filme nos dá o sentimento de estarmos assistindo directamente a um espectáculo quase real.

Através do sentimento de estar a participar no desenrolar da ação, o espetador atribui ao filme uma ligação direta com a realidade, como refere Metz, «é este processo perceptivo e afetivo de “participação” que atinge o espetador e cria de imediato uma espécie de credibilidade». Ainda segundo este autor,

é uma impressão de realidade que é independente do tipo de filme que é exibido e do nível de fantasia ou realidade, sendo este fenómeno propiciado pelo movimento que dá uma forte impressão de realidade» (...) «o movimento, acarreta duas coisas: um índice de realidade suplementar e a corporalidade dos objectos.

(*idem*: 19)

Para além desta observação é necessário compreender que o movimento contribui para a impressão de realidade de modo indireto, mas também de modo direto, visto que ele próprio aparece como um movimento real.

Há de facto uma lei geral da psicologia conforme a qual, o movimento desde que percebido, é em geral percebido como real, diferentemente de muitas outras estruturas visuais como o *volume*, que pode muito bem ser percebido como irreal mesmo quando percebido (é o que se dá com os desenhos em perspectiva)

(Metz, 1977: 21)

Portanto, é a sensação de movimento que cria a percepção de assistirmos a algo real. O espetador através deste fenómeno de percepção é desligado do mundo real, por meio de uma atividade afetiva, perceptiva e intelectual, que tem como sua origem o próprio espetáculo cinematográfico. O cinema constrói um “universo paralelo”, apresentando uma temporalidade idêntica à da experiência real, na qual os objetos são vistos e percebidos num contexto semelhante ao da vida normal e dentro do movimento natural dos corpos.

Contudo, o cinema não deixa de ser uma forma de linguagem. O facto de considerarmos o cinema como linguagem também advém do seu “caminhar” pelos romances. Assim, a arte cinematográfica é uma arte narrativa que é consequência de uma construção por sequências de “imagens sensíveis”,

a narração não passa de uma sequência das próprias imagens aparentes e de suas combinações diretas, jamais sendo um dado. A narração dita clássica resulta directamente da composição orgânica das imagens-movimento (montagem), ou da especificação imagens-ação, conforme as leis de um esquema sensorio-motor». (...) [igualmente] «a narração nunca é um dado aparente das imagens, ou o efeito de uma estrutura que as sustenta; é consequência das próprias imagens aparentes, das imagens sensíveis enquanto tais, como primeiro se definem por si mesmas.

(Deleuze, 2005: 39)

Este processo de construção da percepção do cinema enquanto realidade ficcional, desconstrói as marcas narrativas e assume uma naturalização, como resultado de um diálogo intertextual que torna legíveis códigos, convenções e conotações que vão migrar de um meio de comunicação para outro. Neste sentido, Robert Ray (2000: 42 *apud* Amorim, 2010: 36) afirmou que «as narrativas escritas se teriam apropriado das grandes narrativas orais, assim como os filmes se teriam apropriado dos livros e a televisão dos filmes».

Este constante migrar de situações e descrições entraria num processo de naturalização de interpretação textual, que conduziria o espetador a encarar aquilo que vê no ecrã como simples realidade, como uma história que tem inerente a estrutura, há muito aprendida, de uma narração, como se passasse de uma narrativa artificial para a sua

concretização efetiva. A adaptação favoreceu, portanto, uma receção algo “ingénua” da potencialidade cinematográfica, na medida em que intensificou o sentimento de realidade.

O cinema utiliza os instrumentos que tem ao seu alcance para dar intensidade às estruturas narrativas, nomeadamente através de conjuntos de imagens temporalizadas, que narram histórias, assentes em tempo e espaço. Segundo Jacques Aumont (2002: 169-170), «a montagem, a sequencialização, fabrica um tempo perfeitamente artificial, sintético, que relaciona blocos de tempo não-contíguos na realidade. Esse tempo sintético foi sem nenhuma dúvida, um dos traços que mais levou o cinema em direcção à narratividade, em direcção à ficção».

De igual modo, Aumont também credita a capacidade representativa do cinema, ou seja, a sua potencialidade de representação da realidade. É através do processo de montagem que a representação é realizada de forma eficaz. Neste sentido, o espetador deve criar uma “montagem” dos vários fragmentos do filme a que assiste, para que «seja capaz de “recolar os pedaços” do filme, isto é, de restabelecer mentalmente as relações diegéticas, logo, temporais, entre blocos sucessivos» (Aumont, 2002: 168). Quanto menos o espetador pensar a montagem, mais ele fica imerso no filme e mais usufruirá das suas capacidades narrativas. Para tal, o espetador deve ser capaz de assimilar e interpretar os dados sequencializados da estrutura do filme.

Estabelecida a capacidade do cinema em contar histórias, levantam-se outras questões, uma vez que frequentemente o cinema, para concretizar a ficção, apropriou-se de textos pré-existentes, na maioria das vezes textos literários e dramáticos. Como decorreu então o processo de tradução e de adaptação destas obras?

. O realizador como tradutor

Quando falamos de tradução pensamos em decodificação de uma língua estrangeira, para que seja compreendida na nossa própria língua. É um ato que implica “transportar” algo existente num texto, um determinado sentido, que vai ser partilhado entre duas línguas. Mas a tradução também é exercício necessário na transição de uma mensagem entre dois sistemas semióticos diferentes.

Roman Jakobson (1959: 114) escreveu um artigo⁴ no qual refere um novo tipo de tradução para poder englobar as adaptações de obras de uma linguagem noutra. Para este autor, poderíamos distinguir três formas diferentes de tradução: a intralinguística, que consistia na interpretação de signos verbais por meio de outros signos, também verbais, na mesma língua; a interlinguística, que se refere à tradução propriamente dita, isto é, interpretação de signos verbais por meio de outra língua; e por fim, a forma de tradução que engloba as adaptações entre sistemas semióticos, a intersemiótica, para caracterizar a interpretação de signos verbais por signos não verbais. É um ato que considera a existência de um ou vários sentidos no texto, que deverão ser traduzidos para um outro texto regulado por diversas convenções semióticas

A tradução intersemiótica inclui, entre outros tipos de tradução, a essencial procura de equivalentes, ou seja, elementos cuja função seja análoga aos elementos de outro sistema de signos. No final, o texto de chegada deve transportar o essencial do sentido do texto de origem, portanto, entre estes dois textos (de origem e de chegada) existe uma relação de aproximação, embora isso não implique que estejamos perante dois textos que signifiquem exatamente a mesma coisa. Thais Diniz⁵ refere que,

o texto resultante, a tradução, não consiste da incorporação do texto anterior “transportado”, e sim de um texto que se refere a outros textos, que os afeta, que mantém com eles uma determinada relação ou que ainda os representa de algum modo. É esse modo pelo qual um representa outros, é esse tipo de relação que existe entre eles que é o objecto dos estudos de tradução intersemiótica.

Para a semiótica, a linguagem é constituída por um conjunto de signos, usados numa determinada ordem, sendo capazes de gerar significados diferentes. Neste sentido, a

⁴ JAKOBSON, Roman (1959). *On linguistic aspects of translation*. Disponível em [On Linguistic aspects of translation](#).

⁵ DINIZ, Thaís Flores Nogueira. *A tradução intersemiótica e o conceito de equivalência*. Ouro Preto: Universidade Federal. Disponível em [A tradução intersemiótica e o conceito de equivalência](#).

tradução intersemiótica procura traduzir uma linguagem noutra, utilizando para tal os diferentes signos de cada linguagem que contenham equivalências nos significados. Assim, é possível traduzir um texto para um quadro, para uma música, dança, filme ou peça de teatro.

Referindo-se a Jakobson, Júlio Plaza define a tradução intersemiótica «como sendo aquele tipo de tradução que “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais”, ou “de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura”, ou vice-versa, poderíamos acrescentar» (Plaza, 2003: XI).

Apesar de a tradução se realizar em função de uma determinada intencionalidade comunicativa cujo objetivo é a construção de sentido, este vai ser constantemente frustrado, pois tal procedimento apresenta variações em si mesmo e assenta nas próprias condições em que este se realiza. Neste sentido, são utilizadas trocas, remissões, equívocos, silêncios, portanto, a tradução está em constante mudança.

André Lefevère (2007) concebe a tradução de textos (literários) como um ato de reescrita ou de recriação. Esta nova forma de conceber a tradução é como um palimpsesto, que segundo Arrojo (1986: 24) «passa a ser o texto que se apaga, em cada comunidade cultural e em cada época, para dar lugar a outra escritura (ou interpretação, ou leitura, ou tradução) do mesmo texto» (Giraud, 2009: 19). Para Lefevère, os leitores atualmente leem menos a literatura escrita e mais a literatura reescrita, sob a forma de resumos de obras de referência, estudos críticos, resenhas, traduções e adaptações cinematográficas. Neste sentido, este autor refere que tanto os escritores como os “reescritores” adaptam e manipulam até certo ponto os originais com os quais trabalham. Neste processo de reescrita, os textos são adequados à corrente, ou a uma das correntes, ideológica ou poetológica, dominantes na época em que se vive (Lefevère, 2007: 23). Assim, esta atividade de reescrita tem premissas que têm de ser tidas em conta, tais como as sociais, as literárias e as ideológicas, que conduzem o tradutor a traduzir de uma determinada maneira, com uma determinada intenção.

Igualmente, a semiótica acrescentou ao modelo estruturalista preocupações de âmbito social, sobre o funcionamento do signo numa determinada cultura, sobre a forma como é interpretado esse signo, como é rececionado pelo público, que “funde” o texto com as suas próprias experiências, crenças, cultura e sociedade.

Transportando a questão da tradução para o exemplo concreto da relação entre literatura e cinema, verificamos que o realizador conduz um trabalho que procura equivalentes, analogias, ou melhor, procura a transferência de um signo noutra sistema semiótico que tenha a mesma função no sistema em que está a trabalhar (Diniz, 1999: 32).

O adaptador de uma obra literária para a cinematográfica vai operar como um tradutor dos sentidos da obra, escolhendo ideias, visões, partes dessa mesma obra, que vai “colorir” com as suas próprias interpretações, assentes na sua cultura, no seu país, no contexto sociopolítico e também, imbuído dos aspetos inerentes à necessária comercialização do seu produto artístico. É um ato de recriação de um texto para o tornar mais “válido” no contexto em que vive, é a “reciclagem” de uma obra para a fazer renascer noutra época, de modo a fazê-la chegar mais facilmente ao público.

Assim, o texto fílmico (especificamente a adaptação de textos literários para o cinema) deixa de ser avaliado como um produto estático a ser estudado como forma final onde investigações sobre imitação e influência, originalidade e fidelidade têm lugar preponderante para se transformar em objecto de estudo dinâmico, com origem não apenas em obras literárias mas em vários outros tipos de texto, cuja relação pode ser entendida como tradução, interdependência, fusão das artes ou ainda estudos interartes.

(Diniz, 2001: 10-11)

A tradução intersemiótica de uma obra literária para um filme privilegia um trabalho autónomo e independente, pois trata-se de uma reinterpretação. O realizador, ao reescrever um texto para o ecrã, ao recriar a obra segundo a sua interpretação e com a sua intencionalidade criativa, levanta algumas questões que muitas vezes são fonte de polémica, tais como a fidelidade da obra traduzida à obra original, que analisaremos no tópico seguinte.

. A adaptação cinematográfica

A adaptação cinematográfica de um romance literário é o exemplo de um processo de tradução intersemiótica, numa era em que a tradução ou adaptação de obras literárias para cinema se apresenta como prática cultural. Trata-se, também, de uma prática que possibilita o conhecimento de parte da vasta obra literária, divulgando-a e atualizando-a, através da abordagem fílmica. O espetador, mesmo que não seja um leitor literário, ao rececionar adaptações cinematográficas que têm por base obras literárias, vai obter algum contacto com a literatura, apesar de ser efetuado noutra sistema semiótico.

Esse “contacto”, auxiliado pelas aproximações estruturais da narrativa, como já estudámos anteriormente, permite que o leitor cinematográfico possa “transportar-se” para o livro e vice-versa. Este diálogo entre duas artes distintas, mas que partilham essa capacidade narrativa, permite uma complementaridade na leitura de uma obra em formatos diferentes. No entanto, cabe às entidades e aos agentes educativos e culturais que pretendam beneficiar deste fenómeno, fazerem uma abordagem que vá ao encontro da difusão da literatura através do cinema.

Trata-se do reconhecimento de que estamos imersos numa sociedade imagética que vive a crise da leitura, em que o tempo é um bem cada vez mais precioso, numa sociedade de consumo, na qual, a imagem é mais facilmente absorvível. O livro está a perder o lugar de destaque que sempre teve, desde tempos imemoriais, sendo ultrapassado pelo filme e pela série de T.V., no entretenimento e no modo de contar histórias.

Pensamos que é necessária a criação de uma cultura de pedagogia para o meio imagético, pois a sociedade é alimentada de imagens em vários formatos, recebendo arte audiovisual juntamente com “outra” arte de qualidade duvidosa, criando no público uma ausência de sentimento crítico, uma passividade em relação àquilo que vê.

Neste sentido, a reflexão que propomos é sobre a possibilidade de escolas, universidades, bibliotecas e outras instituições públicas produzirem atividades que façam um encontro entre as duas artes, literatura e cinema, através de um exercício comparativo entre uma obra de valor literário reconhecido e a sua adaptação para cinema.

Ao estabelecermos um dialogismo entre cinema e literatura, ao promovermos essa aproximação que permite ao leitor “ver” uma história contada de duas maneiras diferentes e experienciar a imagem verbal em contraste com a imagem audiovisual, estaremos desejavelmente a motivar e facilitar a migração entre filme e o livro.

O leitor dos dois formatos, verbal e audiovisual, poderá fazer a comparação e assim, apontar as escolhas efetuadas pelo realizador na adaptação, criando um ato de reflexão sobre o porquê dessas escolhas. Da mesma forma, poderá conduzir as pessoas a reconhecerem os meios e os contextos de produção literária, cinematográfica e cultural, constituindo uma ação educativa que levará o leitor de livros, de filmes ou de outra forma de expressão artística, a ser um agente ativo na difusão de conhecimento literário e cinematográfico.

Esta ação de diálogo entre literatura e cinema, este exercício comparativo, promove no leitor reflexões, questões, criando um sentido crítico, transformando este leitor num cidadão mais consciente da sociedade imagética em que vivemos, das múltiplas formas da imagem, traduzindo-se num cidadão transformador na sociedade.

Portanto, reconhecer a importância dialógica entre o cinema e a literatura através das adaptações pode não só promover o letramento literário, gosto e apreciação estética das obras, como também reconhecer a importância do discurso literário enquanto discurso vivo e atuante na sociedade e não como mero modelo linguístico da norma padrão.

(Gomes, 2003: 47)

O facto de a literatura e o cinema serem artes narrativas, como já referimos, facilita e desperta a curiosidade dos leitores em lerem a mesma história em meios diferentes, exercício que, no nosso entender, será fecundo no campo pedagógico, já que através da comparação se cria reflexão e debate interartístico no leitor.

Porém, a leitura da mesma história em suportes diferentes conduz muitas vezes o leitor a um sentimento de frustração, porque não reconhece ou tem dificuldade em reconhecer, as imagens dadas pelas palavras, em relação às imagens dadas pelo ecrã no cinema.

Na adaptação cinematográfica, o adaptador, ao reescrever a mensagem, ao transportá-la de um sistema semiótico para outro, vai necessariamente reescrever a obra denominada de original, a partir da sua própria interpretação, juntamente com as suas conotações e com os “caminhos” que pretende para a sua obra. Ao “adulterar” o texto de partida, surge a questão da fidelidade a esse texto original.

O professor Robert Stam (2000: 54) vai para além dos estudos de tradução e propõe-se discutir a sensível questão da fidelidade nos processos de adaptação de obras literárias para o cinema, expondo o seu ponto de vista no artigo *Beyond Fidelity: the dialogics of adaptation*, no qual refere que a crítica especializada lida com as adaptações

de uma forma extremamente moralista, usando termos como a *infidelidade*, *traição*, *violação* e *vulgarização* para descrever adaptações que, segundo os críticos, não alcançam o seu objetivo: o de ser fiel ao texto de partida (Amorim, 2012: 4).⁶

O mesmo autor afirma que para superarmos a crítica da fidelidade é necessária a percepção de que quando classificamos uma obra como sendo infiel ao texto original, estamos na verdade a expressar o nosso desapontamento, ao sentirmos que a adaptação falha no captar o que nós, como leitores, consideramos os aspetos fundamentais da narrativa temática e estética da fonte literária. Portanto, a palavra infidelidade é uma forma de exteriorizar o nosso sentimento em relação ao texto de chegada, que, por vezes, consideramos como sendo inferior ao texto de partida (*idem*).

Todavia, ao adotarmos critérios de fidelidade, estamos a ignorar as diferenças entre os meios e os processos de produção da obra artística, uma vez que, no caso da adaptação cinematográfica de uma obra literária, estamos perante um trabalho colaborativo, que envolve uma vasta equipa de operacionais de diversas áreas, para a execução de um filme. Ao aceitarmos a fidelidade como uma categoria crítica, estamos a simplificar a relação entre dois *media* distintos, assumindo que o romance contém sentidos que deveriam ser captados pela adaptação, independentemente das suas especificidades.

Marcelo Amorim (2012: 5) no seu artigo para a Revista *Temática*, refere Robert Stam, que explica que a discussão centrada no critério da fidelidade é usualmente resultado: de uma espécie de veneração às artes antigas, consideradas superiores; ou a um tipo de *iconophobia* ou rejeição das aparências, já tão depreciadas na teoria das ideias platónicas; ou a *logophilia*, que vê os livros como sagrados, portadores de mensagens representadas por palavras sacras, ligadas a um sentido único.

A tentativa de depreciar o filme adaptado a partir da obra literária é perceptível até na conceção da obra que vai ser adaptada como sendo “original” e a adaptação como sendo uma “cópia”. Igualmente, ao considerarmos uma das partes como “original” estamos a classificar a recriação desse texto como um subproduto, adotando uma visão de inferioridade do texto de chegada em relação ao texto de partida.

É necessário adotar uma ideia sobre a adaptação que se baseia na noção de que esta não é uma obra subordinada ao texto de partida, o denominado “original”, tentando

⁶ AMORIM, Marcelo Álvaro de. A tradução/adaptação de obras literárias para o cinema sob a ótica do dialogismo intertextual. *Revista Temática*, n.3, março 2012. Disponível em [tradução/adaptação](#).

compreendê-la como uma nova obra, como produto de um ato criativo, como uma recriação, com todas as particularidades inerentes a este processo.

Refere Thais Diniz (2001: 10): «como bem reconhecem todas as teorias de tradução, não se pode encontrar correspondência total entre dois textos (sejam eles ou não de sistemas diferentes)». Portanto, mesmo que se faça uma tentativa para estabelecer equivalentes semânticos para os elementos de dois sistemas de signos diferentes, é impossível abranger todas as *nuances* de cada um desses sistemas.

Toda a tradução irá, portanto, oferecer sempre algo além ou aquém do chamado original, e o sucesso não dependerá apenas da criatividade nem da habilidade, mas das decisões tomadas pelo tradutor, seja sacrificando algo, ou encontrando a todo o custo um equivalente.

(*idem*)

O sentido atribuído a um texto é resultado de uma interpretação, de uma leitura, quer do tradutor, que faz a ponte entre os dois textos, quer do público, que fará a sua própria interpretação da obra. Assim constatamos que nunca poderemos avaliar uma tradução ou adaptação com critérios de pura fidelidade.

Júlio Plaza (2003: 32) afirma, «a fidelidade é uma questão ideológica, porque o signo, como substituto, só pode apontar para o objeto, sendo incapaz de ser fiel ou infiel a ele.» Este autor acrescenta que a tradução, como trânsito criativo de linguagens, não pode ser associada com fidelidade, pois ela cria a sua própria verdade, que depende de diversos fatores como o contexto histórico, cultural, social e político em que foi realizada.

O teórico Robert Stam (2005: 4) «sugere que assim como qualquer texto literário pode gerar um número infinito de leituras, um romance também pode gerar um sem número de adaptações. Uma adaptação é, então, menos uma ressuscitação de uma palavra original do que uma etapa num processo dialógico sem fim» (Amorim, 2012: 6).

O mesmo autor sugere que «entendamos o processo de adaptação como uma forma de *dialogismo intertextual*, sugerindo que todas as formas de texto são, na verdade, intersecções de outras faces textuais» (*idem*).

As infinitas possibilidades geradas por todas as práticas discursivas de uma cultura, toda a matriz de expressões comunicativas nas quais o texto artístico está situado, que alcançam o texto não somente por meio de influências reconhecíveis, mas também por meio de um processo subtil de disseminação.

(Stam, 2000: 64 *apud* Amorim, 2012: 6)

A intertextualidade ajuda a transcender os limites do conceito de “fidelidade”, pois se assumirmos o filme como forma intertextual, este vai remeter-nos para outras artes.

Assim, as adaptações devem ser encaradas como traduções intersemióticas, transmutações, hipertextos, que são derivadas de um ou vários textos de partida e não como meras cópias. Para Mikhail Bakhtin (1997: 316),

o enunciado está repleto dos ecos e lembranças de outros enunciados, aos quais está vinculado no interior de uma esfera comum da comunicação verbal. O enunciado deve ser considerado acima de tudo como uma resposta a enunciados anteriores dentro de uma dada esfera (a palavra “resposta” é empregada aqui no sentido lato): refuta-os, confirma-os, completa-os, baseia-se neles, supõe-nos conhecidos e, de um modo ou de outro, conta com eles.

Bakhtin afirma ainda, que o dialogismo é o modo real de funcionamento da linguagem e o princípio constitutivo do enunciado. Um enunciado é sempre heterogêneo, pois revela duas posições, a sua e a de oposição à qual ele se constrói.

O termo intertextualidade também foi desenvolvido por Julia Kristeva num artigo seu, publicado na revista *Critique*, no qual a autora promove uma longa discussão sobre as teorias bakhtinianas. Para Kristeva o discurso não seria um ponto com sentido fixo, mas um cruzamento de superfícies textuais, de diversas escritas em diálogo. Desta forma, o texto seria construído como um mosaico de citações, sendo absorvido e transformado a partir de outro texto.

Gérard Genette, narratologista francês, vem desenvolver novas formas de entender a relação entre textos, lançando novas questões na sua obra *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Este seu trabalho tem sido considerado pela crítica especializada como sendo muito útil no estudo da teoria da adaptação, no qual o autor divide o termo transtextualidade⁷ em cinco formas: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, hipertextualidade e arquitextualidade.

Para Genette (1997: 1-2) a intertextualidade seria a relação de coexistência entre dois ou mais textos, ou a presença efetiva de um texto noutro. Quando se verifica a referenciação ou a transcrição de parte do texto de forma explícita, estamos perante uma prática de citação e, numa forma menos explícita, uma prática de plágio, que, neste caso, será um empréstimo não declarado. A intertextualidade pode ainda ser considerada como alusão, ou seja, a compreensão plena de um texto supõe a percepção de uma relação entre esse e um outro texto, sem o qual não pode ser inteligível.

⁷ Gérard Genette, utiliza este termo para se referir a textos que, implícita ou explicitamente, se encontram relacionados com outros textos.

A paratextualidade, para Gérard Genette (1997: 3), é constituída por uma relação menos explícita e mais distante entre textos. São exemplos de paratexto de uma obra literária, o título, o subtítulo, o intertítulo, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, notas de rodapé, epígrafes, ilustrações, erratas, orelha, capa, entre outros.

Em relação à metatextualidade, o terceiro tipo de relação textual proposto por Genette (1997: 4), é a relação normalmente chamada de “comentário”, em que um texto faz referência a outro, sem citá-lo diretamente ou, muitas vezes, nomeá-lo.

O quarto tipo de relação textual proposto por Genette (1997: 5), a hipertextualidade, é para o autor «qualquer tipo de relação unindo um texto B (o qual eu chamo de hipertexto) a um texto anterior A (que chamo de hipotexto), que são ligados de outra maneira que não um comentário».

Essa relação pode ainda ser de outra ordem, em que o texto B não mencione nada do texto A, no entanto o texto B não existiria sem o texto A, do qual ele resulta. Neste sentido,

(...) a hipertextualidade se diferencia dos demais num ponto crucial: ela se descreve por uma relação de derivação. Um texto é derivado de outro texto que lhe é anterior, por transformação simples, direta ou de forma direta, por imitação. A *paródia*, o *pastiche*, o *transvestimento burlesco*, por exemplo, todos se originam de outros textos já existentes, e é dentro dessa relação entre texto-fonte, a que Genette chamou de “hipotexto” e o texto derivado, que tratou como “hipertexto” (daí a designação de *hipertextualidade*) que se edifica este processo.

(Koch, Bentes e Cavalcante, 2008: 134-135 *apud* Amorim, 2012: 9)

Por fim, o quinto tipo de relação textual, a arquitectualidade, é considerado por Genette (1997: 1) como uma operação completamente silenciosa, por não apresentar relações explícitas, pois no máximo articula uma menção paratextual. Definimos essa relação como o conjunto das categorias gerais ou transcendentais, modos do discurso, de enunciação, géneros literários, dos quais se destaca cada texto em particular. Por exemplo, um romance relaciona-se com o género romance, da mesma forma, um poema remete-se textualmente para o género textual poema.

Para Robert Stam (2000: 66) as adaptações cinematográficas estariam enquadradas no quarto tipo de relação textual proposto por Gérard Genette, a hipertextualidade, pois os filmes adaptados podem ser vistos como hipertextos derivados de hipotextos pré-existentes, sendo esses transformados por meio de operações de seleção, amplificação, concretização e atualização. Diferentes versões de uma obra (hipotexto) podem ser consideradas diferentes (hipertextos) ou leituras, assim como os hipertextos pré-existentes

(filmes pré-existent) de uma obra literária que será novamente adaptada, podem servir como hipotexto para um novo filme (Amorim, 2012: 10).

Robert Stam (2000: 68) entende as operações de seleção, amplificação, concretização, atualização, além da crítica, extrapolação, analogização, popularização e reculturalização, como formas de transformação. Assim, o texto literário pode ser visto como um constructo produzido num *media* e num contexto específico, sendo depois transformado dentro do outro *media* em contexto diferente. O texto de partida ou hipotexto (a obra literária) é considerado portador de uma rede de informações que podem ser amplificadas, ignoradas, subvertidas ou transformadas de acordo com a leitura proposta por quem adapta. Como resultado, as adaptações seriam um texto derivado de uma rede intertextual, configurando um novo texto. Robert Stam (2000: 67) lembra-nos que, ao analisarmos as adaptações, seria benéfico questionarmo-nos sobre quais os intertextos evocados pelo texto fonte e pelo filme adaptado, além de procurarmos encontrar quais os sinais da obra literária que foram escolhidos ou ignorados pelo adaptador ao criar a obra cinematográfica. Ainda segundo este autor, deixaríamos de criticar adaptações com base em visões moralistas e hierárquicas de ambas as artes e passaríamos a estudá-las de forma mais contextualizada a partir do seu processo de criação, sendo este um processo intertextual e dialógico.

Apesar de considerar as teorias baseadas no princípio da intertextualidade como válidas e importantes, Brian MacFarlane (1996) propõe uma perspectiva prática para a análise estrutural da relação entre as obras literárias e as cinematográficas. Para o autor, a questão narratológica deve estar no centro da análise em qualquer estudo sobre o processo de adaptação. Igualmente, o autor considera que este processo de adaptação está pouco estudado pelos críticos, que concentram os seus esforços para o estudo dos pormenores na relação entre literatura e cinema.

Ao encarar a adaptação como uma tradução intersemiótica, MacFarlane propõe o estudo da estrutura narrativa, das ações que constroem o esqueleto da história contada no livro que vai ser adaptada para o filme. Consequentemente, a fidelidade é posta de parte por MacFarlane (1996:7) como sendo o principal foco de análise, pois «as to audiences, whatever their complains about this or that violation of the original, they have continued to want to see what the books “look like” ».

Esta situação acontece na medida em que cada leitor cria imagens mentais sobre a obra que lê e na maioria das vezes as imagens que vê no cinema não se coadunam com essa pré-criação de imagens, uma vez que são fruto da interpretação de outro leitor, criando assim, uma espécie de frustração ou sentimento de “infidelidade”.

Fidelity criticism depends on a notion of the text as having and rendering up to the (intelligent) reader a single, correct “meaning” which the film-maker has either adhered to or in some sense violated or tampered with. (...) the critic who quibbles at failures of fidelity is really saying no more than: “this reading of the original does not tally with mine in these ways.

(MacFarlane, 1996: 8-9)

Este autor também argumenta que as adaptações consideradas mais fiéis nem sempre são aquelas que alcançam maior êxito junto da crítica e público. Assim, MacFarlane desenvolve a sua proposta teórica sem priorizar esta ou aquela arte, respeitando os limites de ambas e assumindo como o centro do seu estudo o processo e não os resultados.

Como o seu método se foca na centralidade da narrativa, MacFarlane (1996: 13) propõe a existência, nas obras literárias, de dois tipos de elementos: os que podem ser transferidos ou traduzidos do texto verbal para o cinematográfico, através de um processo de transferência; e aqueles que dependem de maior criatividade, exigindo mais do tradutor, apresentando-se como um processo de adaptação.

Seguindo os pressupostos metodológicos estruturados por MacFarlane, a análise da adaptação devia focar-se na identificação dos elementos que a constituem e, no caso dos que são transpostos por um processo de adaptação, o estudo devia incidir na elucidação das etapas criativas.

A professora Linda Hutcheon (2006: 4) defende que as adaptações, de qualquer tipologia, estão em toda a parte nos dias de hoje. Considerando este pressuposto, a autora questiona a prática de classificar as adaptações como obras secundárias, como sendo trabalhos derivados, que nunca chegariam à consistência artística da obra de “origem”: «Why, even according to 1992 statistics, are 85 percent of all Oscar-Winnings Best Picture Adaptations? Why do adaptations make up 95 percent of all the miniseries and 70 percent of all the TV movies of the week that win Emmy Awards?».

Para a autora, a denominação da obra adaptada como sendo inferior ou cópia da original, é derivada de uma conceção pejorativa sobre o próprio processo de adaptação. Neste sentido, é necessário construir a perceção de que adaptar não significa ser fiel e

relembrando Robert Stam, a fidelidade não deve ser um critério de julgamento ou foco de análise para as obras adaptadas.

Hutcheon concentra o seu discurso na tentativa de entender o motivo das discussões sobre a fidelidade nas adaptações, já que, segundo a autora, ao falar-se em fidelidade, assume-se primeiro que a adaptação deve ser uma reprodução do texto adaptado; no entanto, a professora manifesta-se contra esta opinião, ao classificar as adaptações como repetição, mas sem que isso signifique uma replicação. E lembra que, de acordo com o dicionário, «adaptar refere-se a ajustar, alterar, o que pode ser executado de diferentes maneiras, já que para adaptar uma obra literária para o cinema, deve-se considerar a transposição aí realizada como uma apropriação e interpretação criativa, além de uma atividade de conjugação intertextual» (2006: 8).

Hutcheon (2006: 7-8) propõe o estudo da adaptação em três vertentes diferentes: como uma entidade ou um produto formal; como um processo de criação; ou como um processo de receção.

Por entidade formal ou produto, entendemos a adaptação como transposição particular de uma obra ou obras, numa espécie de transcodificação, ou seja, pode-se contar uma história sob um ponto de vista diferente ou ainda expor uma nova interpretação (transposição). A autora define também que por transposição pode-se considerar a conversão do real ao ficcional, quando dramatizamos ou narramos acontecimentos históricos ou biografias pessoais.

Como processo de recriação, entende-se a adaptação por meio de (re)interpretação e (re)criação, processo no qual primeiro o realizador se apropria do texto fonte para depois recriá-lo.

No que respeita ao processo de receção, entende-se a adaptação como uma forma de intertextualidade, na qual o texto se baseia noutros textos para criar-se, existindo por meio de uma relação intertextual com os primeiros.

A metodologia de análise proposta por Hutcheon foca-se nas formas de ligação entre obras artísticas e o público espectador, sendo também três os modos possíveis de se entender esta relação: o contar; o mostrar; e o interagir.

In telling (...) our engagement begins in the realm of imagination, which is simultaneously controlled by the selected, directing words of the text and liberated – that is, unconstrained by the limits of the visual or aural. (...) But with the move to the mode of showing, as in film and stage adaptations, we are caught in an unrelenting, forward-driving story. And we have moved from the imagination to the realm of direct perception – with its mix of both detail and broad focus. (...) Interacting with a story is different again from being shown or told it – and not only because of the more immediate kind of immersion it allows.

(Hutcheon, 2006: 23-25)

Para entender os modos de interligação entre o espetador (leitor) e a história é necessário, para a autora, compreender as especificidades de cada *media* e as possibilidades narrativas que estes oferecem. Portanto, perceber a passagem entre os modos: o contar para o mostrar, o mostrar para o contar, o contar para o interagir, seria a maneira de entender o processo de adaptação.

A teórica Julie Sanders (2006: 26), tendo como base o conceito de intertextualidade, influenciada por Gerard Genette e Julia Kristeva, juntamente com o conceito de hibridismo desenvolvido por Homi Bhabha, classifica as obras cinematográficas derivadas da literatura de duas maneiras, como adaptações e como apropriações. A autora entende a adaptação como uma relação sinalizada, explícita, entre texto de partida e texto de chegada. Já em relação à apropriação, ocorre uma derivação para longe do texto de partida, convergindo para um novo produto cultural, localizado num novo domínio. O texto ou textos apropriados não são claramente sinalizados no processo da apropriação, dependendo do conhecimento prévio do leitor para tornar-se reconhecível e até passível de classificação como obra de chegada.

Adaptations and appropriations can vary in how explicitly they start their intertextual purpose. Many of the film, television, or theatre adaptations of canonical works of literature that we look at in this volume openly declare themselves as an interpretation or re-reading of canonical precursor. (...) In appropriations the intertextual relationship may be less explicit, more embedded, but what is often inescapable is the fact that political or ethical, commitment shapes a writer's, directors, or performer's decision to re-interpret a source text.

(Sanders, 2006: 2)

Ambos os processos são considerados pela autora como práticas intertextuais, e o interesse pelos mesmos justifica-se na tentativa de entender como a arte cria arte. Portanto, como leitores e espetadores, deveríamos, segundo Sanders (2006: 1), «recognize that adaptation and appropriation are fundamental to the practice, and, indeed, to the enjoyment, of literature». Devemos reconhecer que por meio das redes intertextuais, as adaptações e as apropriações configuram práticas de difusão literária.

Como prática de reescrita intertextual, a adaptação transcende a simples imitação, ao complementar, improvisar e mesmo inovar o texto de partida, fazendo deste um outro texto. Enunciando Deborah Cartmell, a teórica Julie Sanders (2006: 21) apresenta-nos três pontos de vista possíveis para a análise das adaptações que, nas suas palavras, não deveriam ser julgadas por valores como a fidelidade, mas sim pela metodologia e a análise ideológica. Os três horizontes possíveis seriam: a transposição; o comentário; e a analogia.

Por transposição, deveríamos entender, num sentido amplo, toda a prática de transformação de uma obra noutra e, em sentido restrito, a realocação geográfica, temporal ou sociocultural de uma obra.

O comentário, a segunda categoria apresentada, seria a adaptação que funciona propriamente como um comentário politizado do texto fonte.

A última destas categorias, a analogia, distancia-se das duas primeiras por não evocar proximidade com os seus textos base. Na analogia não precisamos de um pré-conhecimento pleno do texto a ser adaptado para a compreensão da obra derivada.

Como já abordámos anteriormente, Robert Stam (2000) utiliza como suporte à sua proposta de análise a obra de Gerard Genette, concentrando-se na quarta categoria proposta pelo narratologista francês, a hipertextualidade, para realizar o estudo de filmes, em especial as adaptações de obras literárias para o cinema. A hipertextualidade parte da pressuposição da existência de um texto A (hipotexto) que se une a um texto B (hipertexto) de forma diferente de um comentário. Segundo Thaïs Diniz (2005: 44),

(...) essa derivação pode ser descritiva ou intelectual, onde um metatexto “fala” de um outro texto. Mas pode ser ainda de outra espécie, quando o texto B “não fala” do texto A, mas não existe sem ele e dele se origina através de um processo de transformação em que A é evocado sem necessidade de “falar” dele ou até citá-lo. Neste caso, o hipertexto se apresentaria, pois como o hipotexto transformado e/ou evocado, porém sem explícita referência ou citação.

Devemos realçar que de certa forma, todos os textos são hipertextos, uma vez que sempre evocam outros textos construídos na vida em sociedade, conforme apresenta Bakhtin (2006) na sua obra *Marxismo e Filosofia da Linguagem* e que Thaïs Diniz (2005: 44) comenta: «quanto maior e mais explícita for a hipertextualidade, mais a sua análise dependerá da decisão interpretativa do leitor».

A aplicação do conceito de hipertextualidade na análise de adaptações fílmicas é fundamentada na sua proximidade com o dialogismo bakhtiniano, pelo que este termo, difundido atualmente nos estudos da língua (Koch, Bentes e Cavalcante, 2008), não

alcança completamente o objetivo, pois a sua aplicação leva-nos a procurar referências mais explícitas entre os textos, mesmo os implícitos, não agregando a interdiscursividade própria ao postulado de Mikhail Bakhtin (2003 e 2006) (Amorim, 2010: 60). Através da hipertextualidade, temos o exemplo de que «filmes adaptados de uma mesma obra (*remakes*) podem ser vistos como leituras variantes hipertextuais iniciadas a partir de um mesmo hipotexto» (Diniz, 2005: 44). Cada nova adaptação terá um corpo maior, devido à constante acumulação de hipotextos que estão disponíveis para os adaptadores.

De acordo com a teoria de Genette (1997), as operações transformadoras realizadas no processo de adaptação podem desvalorizar os textos pré-existentes, reescrevendo-os num outro género ou estilo. Também é possível modernizar obras anteriores, acentuando algumas das características do original.

Um conceito abrangente de hipertextualidade inclui, portanto, os “remakes”, as “sequels”, as versões revisitadas de “Westerns”, os pastiche genéricos e as re-elaborações, e as paródias. A maioria desses tipos pressupõe a competência do leitor para a leitura dos diversos códigos, cujos desvios são apreendidos apenas pelos iniciados.

(Diniz, 2005: 44-45)

Gérard Genette (1997: 5-6) acredita existirem dois tipos de operações possíveis para a criação hipertextual: as transformações e as imitações. As transformações são consideradas simples ou diretas por transportarem as ações de uma obra para a outra. Já o segundo tipo de operação, a imitação, exige também um movimento de transformação, no entanto, tal procedimento é executado de forma mais complexa, exigindo do imitador um certo domínio do texto que ele pretende imitar.

Este autor classifica, ainda, alguns tipos de práticas hipertextuais, que são subdivididas a partir das operações de transformação ou imitação, os modos: lúdico; satírico e sério. Sobre o lúdico, o autor francês descreve-o como brincadeira, como humor e refere-se a leves alterações de significado no hipertexto. Já o satírico é descrito como referente à qualidade de ser sarcástico, ao ridicularizar o hipotexto. Por fim, o sério, que procura transformar o hipotexto, através da criação de um hipertexto próximo dele (Genette, 1997: 24-30).

É interessante observar que os cruzamentos entre as operações e as práticas hipertextuais surgem na teoria de Genette como formas de perceber os hipertextos. Por exemplo, ao relacionarmos a operação de transformação com o lúdico, temos a paródia, que é classificada como uma pequena transformação que muda o sentido do hipotexto. A

mesma operação, ao relacionar-se com o satírico, vai gerar o transvestimento, ou seja, uma transformação estilística com função degradante, caracterizando-se por apresentar uma maior mudança em relação ao hipotexto. A relação entre a transformação e o sério resulta na transposição, prática na qual há uma diversidade de procedimentos com que a mesma opera. Já o *pastiche* surge da confrontação entre a imitação e o lúdico, sendo este classificado como uma simples imitação de estilo do hipotexto. Quando relacionada com o sério, a operação de imitação resulta na forjação, que é uma imitação séria do hipotexto. E finalmente, se cruzarmos o satírico com a imitação, temos a *charge*, isto é, o *pastiche* satírico.

As adaptações cinematográficas são um diálogo entre um (ou mais) texto(s) de partida (hipotexto) e um texto de chegada, que conflui nesse hipertexto, enquanto produto cultural que agrega vários sentidos, várias sensibilidades e espíritos, que potenciam várias novas interpretações por parte de um público leitor. Durante este caminho de traduções, interpretações e fusões de sentidos de uma obra com a bagagem cultural, quer do adaptador, quer do leitor, o resultado hipertextual converge sempre numa obra diferente, autónoma, portanto, obrigatoriamente infiel ao hipotexto.

. A linguagem cinematográfica e as suas significações

O cinema e a literatura são duas artes narrativas, como já analisámos, que exprimem de modo particular o concreto e o abstrato. São artes com objetivos diferentes, com modos diferentes de descrever os objetos e a subjetividade.

A literatura ao pretender realçar as características dos objectos, reforça desde logo a sua importância, fazendo-o de forma sequencial e sintética, o cinema, por sua vez, pretendendo substituir o representado, dá-nos uma grande quantidade de objetos que são percebidos de um modo global. Na literatura, uma sequência descritiva de um dado objeto, é transmitida ao leitor como um acréscimo de elementos que este vai juntando, compondo gradualmente uma imagem na sua mente. No ecrã de cinema, o espetador está perante um plano que está preenchido por inúmeros objetos, obrigando o seu leitor a percebê-los como um todo. Igualmente, na arte literária a descrição pode ser feita separada ou conjuntamente, já no cinema, a imagem é em simultâneo narrativa e descritiva.

Na maior parte da literatura, a descrição literária conduz a uma “paragem” narrativa, ou seja, a uma suspensão do tempo diegético e da ação. Sobre este abrandar do tempo diegético, Gérard Genette refere que este se manifesta por uma rutura no encadeamento dos verbos de ação e também devido a uma expansão dos sintagmas nominais, acompanhados de verbos de estado, advérbios e locuções espaciais.

Em relação ao cinema qualquer plano pode ser descritivo, uma vez que a descrição se vai estruturando de acordo com a sua duração, com o número de planos afetos ao mesmo objeto e com os movimentos, nomeadamente através de técnicas como o *travelling* e a panorâmica.

A narração escrita é veiculada pela ação das personagens, através da combinação dos verbos, do sujeito e dos complementos, enquanto a narrativa fílmica é comunicada pela imagem e pelo som, que se caracterizam pelo imediato da ação que representam. A escrita seleciona a informação, significando o verbo a ação, criando uma imagem que vai descrevendo passo a passo o que acontece. A imagem fílmica, por sua vez, mostra-nos várias ações simultâneas, sendo possibilitadas pela dimensão do ecrã e pelos recursos da profundidade de campo.

Para muitos realizadores é a simultaneidade que produz dramaticidade no filme, algo que é impossível de ocorrer na escrita. Na narração cinematográfica é usada a técnica de *découpage*⁸ do ecrã para mostrar essa simultaneidade de ações que se desenrolam em lugares e tempos diferentes.

Em relação ao diálogo, na escrita o romancista obriga-se a uma alternância entre o discurso reproduzido (o enunciado) e a enunciação (a descrição da personagem ao falar). No diálogo cinematográfico, na sua projeção visual e sonora, é a imagem e o som que nos informam sobre os diálogos das personagens, existindo uma sobreposição do som e das palavras da personagem. Quando é a voz que designa a personagem, ocorre muitas vezes o efeito do fora-de-campo, que pode ser *diegético próximo* (som que não está no ambiente imediato da personagem projetada mas que se ouve fora do campo) ou *diegético distante* (correspondente às reminiscências sonoras que se sabe pertencerem a outro tempo e a outro

⁸ Processo que começa na escrita do guião, constituindo a divisão de uma cena em planos e no planeamento de como estes vão interligar-se com outros, usando cortes, dando ao filme essa característica de “pedaços” que em sequência contam a história, concretizando-se na fase da montagem.

ambiente que não o projetado) ou ainda, o *extradieético* (uma voz *off*, por exemplo) (Vanoye e Goliot-Lété, 1994: 69).

Outro aspeto importante nos dois sistemas semióticos, literatura e cinema, é o da pontuação. A pontuação é diferente nas duas artes: na escrita, a sua aplicação reagrupa palavras, conduz intenções estilísticas, separa as partes e as articulações da narrativa; na pontuação cinematográfica, a macro pontuação é demarcativa, ao intervir na separação das sequências, e a micro pontuação é rítmica e expressiva, intervindo no interior das sequências.

O estudo relativamente às aproximações e diferenças entre a narrativa cinematográfica e a literária revela-nos uma tentativa de fazer paralelismos entre estas duas artes, nomeadamente pelos estudiosos do cinema, na sua procura de demonstrar esse avanço tecnológico como uma nova arte. Para alicerçar o cinema como arte seria igualmente necessário estabelecer uma linguagem própria para esta nova manifestação artística, portanto, o cinema estaria a pedir “emprestadas” algumas técnicas da escrita.

Marcel Martin, no seu livro *A linguagem cinematográfica*, ao procurar estabelecer normas e padrões do cinema, explorou procedimentos técnicos da filmagem. Analisou a utilização da câmara, do som e dos seus efeitos em relação ao espaço cénico e a construção da noção de tempo nas narrativas. Segundo este autor (2005: 297),

para sintetizar a evolução da linguagem cinematográfica a partir das origens, é possível, esquematizando um pouco, distinguir entre os realizadores duas abordagens fundamentais do mundo. Uma delas é cerebral e conceptual (Eisenstein, Dreyer, Gance, Welles, Bergman, Visconti, Resnais, Bresson, Godard, Tarkovski, Duras) e a outra é sensorial e intuitiva (Griffith, Chaplin, Dovjenco, Flaherty, Murnau, Ozu, Renoir, Buñuel, Fellini, Antonioni). Os realizadores pertencentes ao primeiro grupo têm tendência para reconstruir o mundo em função da sua visão pessoal e para isso, preocupam-se com a imagem, sendo esta o meio essencial para conceptualizar os seus universos fílmicos. Os segundos, pelo contrário, têm tendência para se apagar perante a realidade, fazendo emergir o significado que procuram tirar da sua representação directa e objectiva: é este o motivo por que o trabalho de elaboração da imagem tem, para eles, menos importância do que a sua função natural de figuração de real.

Marcel Martin acrescenta que na época em que os cineastas faziam uma exploração minuciosa da linguagem cinematográfica, verificava-se um domínio dos realizadores “cerebrais”, enquanto os realizadores denominados de “sensoriais”, direccionavam-se para a “libertação da obsessão da conceptualização dos filmes”. Segundo este autor, os realizadores “cerebrais” tinham uma maior preocupação com a elaboração das imagens e com os seus resultados no processo de significação, enquanto os denominados “sensoriais”

elaboravam o seu trabalho fazendo do cariz visual um fator de menor importância para a efetividade cinematográfica.

Ao fazer esta divisão, Marcel Martin procurava esclarecer os efeitos das criações apresentadas nos filmes, os usos das técnicas de filmagem e as suas consequências na construção das significações. Assim, Martin destaca, entre outros, o papel criador da câmara, das técnicas da montagem, dos fenómenos sonoros e dos procedimentos narrativos. Para o teórico «muito cedo a câmara deixou de ser apenas uma testemunha passiva, abandonando a função de registadora objetiva dos acontecimentos, para se tornar a sua testemunha ativa e a sua intérprete» (2005: 41). Neste sentido, combinando os planos, os ângulos da filmagem, os posicionamentos, os movimentos, juntamente com o uso das cores e do som, criava-se uma linguagem que interferia na perceção do espetador. Ao analisar a atuação de cada um desses elementos técnicos nos filmes, parecia que estes podiam trazer a possibilidade de resultados efetivos na compreensão dos efeitos no processo de construção de significação. A imagem seria a “matéria-prima” do filme, que poderia ser articulada por diferentes tipos de montagens, movimentos de câmaras e enquadramentos, bem como ter a significação consolidada pelo uso das cores e do som (Martin, 2005: 27).

O teórico Yuri Lotman (1978a: 75) na sua obra *Estética e semiótica do cinema*, refere que a perceção visual do mundo forma a base da linguagem cinematográfica,

tudo o que notamos durante a projecção de um filme, tudo o que nos toca actua sobre nós, possui uma significação. Aprender a assimilar estas significações é tão indispensável como para quem quer compreender a dança clássica, a música sinfónica ou qualquer outra arte suficientemente complexa e assente numa longa tradição, é necessário conhecer o seu sistema de significações.

A complexidade que poderia ser percecionada durante a projecção de um filme não seria decifrada de uma forma simples, mas através da apreciação de todos os elementos utilizados na construção da linguagem cinematográfica para a compreensão das significações obtidas. Yuri Lotman (1978a: 181) explica que o cinema seria capaz de transmitir uma mensagem por meio de várias vozes, de modo a formar contrapontos complexos que necessitariam de serem estudados com profundidade. Desse modo, para compreender a significação dos diversos materiais reunidos na composição cinematográfica seria necessário assimilar a complexidade dessa mensagem, pois haveria uma grande diversidade de elementos trazidos ao público.

A arte do cinema possui especificidades materiais e formais na sua construção enquanto linguagem, constituindo-se como um sistema de significação com formas específicas de funcionamento, o que o torna diferente das linguagens verbal, sonora, visual e de outras formas de expressão artística.

No livro *A arte do cinema*, Rudolf Arnheim (1957: 134) propõe-nos uma reflexão sobre a articulação do movimento nas imagens dos filmes,

dato que as tentativas de representar o movimento com o movimento não foram muito bem-sucedidas, os inventores interessaram-se pelo movimento ilusório. Verificaram que podiam criar a sensação de movimento pela combinação sucessiva de imagens paradas. Surge, aqui, uma pergunta teórica curiosa: não haverá uma contradição inerente ao tentar fixar coisas em transformação? Como poderemos registar uma determinada fase do movimento no mesmo lugar onde, momentos antes, registámos para sempre a fase precedente – se estamos à procura do registo permanente?

Nesta passagem, o artifício da ilusão do movimento criado por diversas imagens combinadas na montagem, é colocado por Arnheim como principal responsável pela construção da significação dos filmes. Gilles Deleuze também vai debruçar-se sobre esta questão do movimento, mais concretamente, o que ele denomina como imagens movimento, que analisaremos mais adiante.

A técnica de montagem na organização e na conceção da forma narrativa chamava a atenção dos realizadores e dos teóricos do cinema desde o início do século XX. Havia grande curiosidade por parte dos realizadores em experimentar as consequências dessa técnica e de investigar as formas de manipulação das imagens após terem sido filmadas, antes de serem apresentadas ao público. Com as técnicas de montagem, cria-se a organização e as relações entre os planos de um filme, que conferem uma sequência lógica à narrativa. Desta forma, os efeitos das diferentes formas de elaborar a sucessão dos planos foram amplamente experimentados por meio de montagem narrativa, da montagem expressiva e da montagem impressionista.

O cineasta e teórico russo Sergei Einsenstein escreveu, nos anos quarenta, ensaios que posteriormente serão reunidos em *O sentido do filme* e *A forma do filme*, nos quais se denota um esforço para legitimar o cinema como linguagem e como arte. Ao refletir sobre a primazia da montagem e da sua relevância para a linguagem do cinema, este autor explica que «sem admitir que ela seja tudo ou então nada, achamos necessário lembrar, agora, que a montagem faz intrinsecamente parte da obra cinematográfica, tendo a mesma

importância que os demais elementos, que contribuem para a eficácia dessa arte» (1969: 172).

As contribuições de Eisenstein estão direcionadas no sentido de que o filme pode ser compreendido não como representação do real, mas como discurso articulado, que atribui ao real um certo juízo ideológico. A montagem assume um papel que vai para além da função narrativa, desempenhando igualmente um papel argumentativo.

Guido Aristarco (1961: 206), na sua obra *História das teorias do cinema*, faz referência ao crítico Léon Moussinac, que considerava a técnica da montagem como “específico filmico”. A criatividade que se poderia ter com o uso de diversas imagens relacionadas, permitiria a existência de uma linguagem universal capaz de alcançar todos os tipos de espetadores, grande virtude do cinema, explicando,

com a montagem, o verdadeiro material para a criação de um filme já não é a realidade. A realidade existe nos diversos bocados de película, mas o realizador, encurtando-os e ligando-os entre si segundo uma exigência íntima, ao tempo e ao espaço reais contrapõe o seu espaço e o seu tempo “ideais”, isto é, cinematográficos; cria, assim, uma nova realidade não ligada a ações “que se desenvolvem num espaço e durante um período de tempo determinados e, portanto, inseparáveis.

(Guirado, 2013: 21)

A “realidade” que poderia ser registada na filmagem teria menor importância para a prática cinematográfica do que a habilidade na edição, na montagem das sequências e na sua organização narrativa. Logo, a criação de novas temporalidades e espaços no cinema, diferentes daqueles que observamos diariamente, é considerada virtude da técnica da montagem.

Referindo novamente Yuri Lotman (1978a: 60) e a sua obra *Estética e semiótica do cinema*, o autor explica o modo como a significação se pode estruturar nos filmes,

cada imagem projectada num écran é um signo, quer dizer, tem um significado, é portadora de informação. Contudo, este significado pode ter um carácter duplo. Por um lado, as imagens do écran reproduzem objectos do mundo real. Entre estes objectos e estas imagens do écran estabelece-se uma relação semântica. Os objectos tornam-se os significados das imagens que são reproduzidas no écran. Por outro lado, as imagens podem revestir-se de significações suplementares, por vezes completamente inesperadas. A iluminação, a montagem, a combinação dos planos, a mudança de velocidade, etc., podem dar aos objectos reproduzidos no écran, significações suplementares: simbólicas, metafóricas, metonímicas, etc.

De acordo com este autor, as informações trazidas ao espetador por meio de imagens no cinema têm a possibilidade de constar como registos de factos do quotidiano e de elementos da natureza que podem ser meramente reproduzidos após serem filmados. No

entanto, há a possibilidade de estas imagens serem “revestidas” com significações suplementares, a partir da manipulação que é oferecida pela montagem.

Considerando que a maioria dos filmes é submetida ao processo de montagem antes de ser concluído, verificamos que esta característica cria a sequencialização de um tempo que é “artificial”, sintético, que relaciona blocos de tempo não-contíguos na realidade. Neste sentido, a temporalidade é concebida como resultado do artifício criado pela montagem com a segmentação e continuidade dos planos nos filmes e a sequência criada pelas cenas, conferindo ao tempo diegético a característica planeada pelo realizador em relação à estratégia programada.

Na obra *A estética do filme* de Jacques Aumont, são tratados alguns aspetos importantes da estética do cinema, como o espaço utilizado na filmagem, a representação sonora, a montagem e a narratividade dos filmes, além de uma discussão sobre o conceito de linguagem cinematográfica e da relação do espectador com o filme.

O facto de haver imagens em movimento conduz a uma reflexão sobre a duração e a transformação das narrativas no cinema. A imagem tem um tempo de duração que se pode transformar de modo progressivo ou regressivo na narrativa, dependendo da linearidade diegética a ser construída. Consequentemente, o desenvolvimento da narrativa no cinema foi de grande importância para que este pudesse ser considerado uma arte.

Segundo Aumont (2011: 131) a representação na linguagem do cinema é baseada em questões técnicas e estéticas, pois a reprodução do movimento e da sonoridade confere durabilidade ao tempo do filme no espaço tela e faz com que possa parecer uma arte mais realista, comparativamente às outras. Esta impressão de realidade ganha nova “força” especialmente a partir das diversas inovações técnicas da atualidade, como as novas dimensões a serem exploradas na relação do espectador com os filmes, como por exemplo o 3D, que intensificou a impressão de realidade que pode ser provocada pela coerência do universo diegético.⁹

A afirmação sobre a existência de uma linguagem cinematográfica, como argumenta Michel Marie, serviu para consagrar o cinema como meio de expressão artística, uma vez que era necessário provar que o cinema era de facto uma arte, logo era igualmente preciso dotá-lo de uma linguagem específica, diferente das outras linguagens

⁹ Com a tecnologia 3D é criada a ilusão de volume e de profundidade no filme devido à terceira dimensão proporcionada.

artísticas. Por conseguinte, surgiram expressões como “cine-língua”, “gramática do cinema”, “cine-estilística” e “retórica fílmica” em pesquisas sobre o tema, com o intuito de traçar um paralelo entre cinema e as outras artes, para melhor o definir (Aumont, 2011: 157).

Michel Marie menciona que deve ser dada atenção às reflexões de Jean Mitry na obra *Esthétique et psychologie du cinéma* de 1963, na qual, pensa o cinema como uma forma estética, por idealizar as imagens “encadeadas” como meio de expressão que forma um sistema de signos, tendo em conta que existe uma linguagem cinematográfica, mesmo que esta elabore os seus significados não a partir de figuras abstratas mais ou menos convencionais, mas por meio da reprodução do real concreto, isto é, da reprodução analógica do real visual e sonoro (*idem*: 174).

Michel Marie também afirma que a linguagem cinematográfica apresenta um grau de heterogeneidade importante, pois combina cinco materiais diferentes: a sequência de imagens, o movimento, os letreiros que podem substituir as imagens, a linguagem falada e a banda sonora (*idem*: 193-194).

Na conclusão do seu texto, o mesmo autor enfatiza o único dos aspetos mencionados que de facto podia ser considerado um “específico fílmico”, a imagem em movimento. Para o autor, poderíamos constatar que o filme seria o lugar de encontro de um enorme número de códigos não específicos e de um número muito mais reduzido de códigos específicos (*idem*: 199). Dessa maneira, poderíamos compreender o fazer cinematográfico e suprir a necessidade de discernir os fatores específicos do processo em que se constrói a sua significação.

Verificamos que na primeira metade do século XX a montagem era considerada a característica específica e fundamental do cinema, o que configurou a sistematização dos estudos na época, fortemente influenciados pelas teorias da montagem de Eisenstein. Entretanto, podemos entender que esta ideia se transformou no decorrer de novos estudos sobre estética do cinema.

Na segunda metade do século XX, novos teóricos postularam a propriedade da imagem em movimento com duração no tempo como o verdadeiro “específico fílmico”.

Compreendemos que o objeto final da linguagem cinematográfica será composto por uma multiplicidade de linguagens que funcionam num sistema. Cada uma destas linguagens pode ser articulada e manipulada para construir significação homogénea. A

complexidade final da linguagem unificada possui características de todas as linguagens que entraram nesse processo, numa complementaridade que enriquece e proporciona ao espectador uma ampla experiência sensorial.

Para além de todos os teóricos que foram enunciados, é importante abordar Christian Metz, um teórico que é considerado pioneiro na reflexão sobre os mecanismos de funcionamento da linguagem cinematográfica e na comparação da organização dos signos fílmicos com a linguagem verbal. Uma vez que a autonomia do cinema em comparação com o texto verbal é enfatizada pela sua argumentação, a expressão “linguagem cinematográfica” é proposta por Metz como designação do objeto de estudo da “semiótica cinematográfica”, contribuindo para a consolidação dessa linguagem que se ia estabelecendo.

Este autor, no seu livro *A significação do cinema*, de 1972, categorizou as cenas dos filmes e definiu termos como: cinema; filme; enunciado; língua, para discernir por exemplo, que o ecrã do cinema seria o lugar onde se encontra o significante e a diegese seria o âmbito do significado do filme. Há uma intenção em explicar o sistema semiótico do cinema e fundamentá-lo como linguagem na qual a arte cinematográfica se diferencia da arte literária ao criar uma sintaxe própria.

Metz defende que o componente a ser considerado o “específico cinematográfico” situar-se-ia no nível do discurso imagético, e apontou que a especificidade do cinema é a presença de uma linguagem que quer tornar-se arte no seio de uma arte que, por sua vez, pretende tornar-se linguagem (1972: 76).

Para este autor, um filme é constituído por unidades significantes que constroem a significação por meio de cinco níveis de codificação com articulação própria: a perceção; o reconhecimento e identificação dos elementos visuais e sonoros que aparecem no ecrã; o conjunto de simbolismos e conotações que se dão aos objetos que não pertencem aos filmes, no interior da cultura; o conjunto das grandes estruturas narrativas; o conjunto dos sistemas propriamente cinematográficos que se organizam, os diversos elementos dados ao espectador, num discurso de tipo específico caracterizado pelos quatro níveis precedentes que constituem a linguagem cinematográfica (Metz, 1972: 79). Podemos considerar que o nível de perceção e de reconhecimento dos elementos visuais é individual e pertence ao espectador. Por outro lado, o nível do conjunto de simbolismos dos objetos culturais seria

social e os níveis das estruturas narrativas e dos sistemas específicos do cinema seriam linguísticos.

Para mencionar os níveis do conjunto dos sistemas cinematográficos e do conjunto das grandes estruturas narrativas de um filme, Metz procura alcançar as “unidades significantes” e criar uma rede de elementos que se oporiam e se definiriam enquanto estrutura de significação, um grupo de unidades que têm valor e que podem ser articuladas. O cinema não seria uma língua, mas uma linguagem formada por “posições de cadeia fílmica”. Uma imagem isolada poderia ser comparada a uma letra, assim como o plano cinematográfico poderia ser associado à palavra e a sequência fílmica à frase, pois essa organização sequencial da montagem constituiria o sintagma que seria semelhante à organização de uma frase pertencente a um texto verbal (Metz, 1972: 146).

Esta abordagem evidencia como objetivo descrever a tipologia da linguagem cinematográfica, considerando que o uso de determinada forma de organização dos planos dos filmes teria igualmente um resultado psicológico diferente nos espectadores. Assim, Metz propõe este modelo de análise como uma tentativa de isolar figuras sintagmáticas para explicar como o cinema se constitui enquanto sistema narrativo e de como o espaço e o tempo poderiam ser articulados por meio da montagem destes segmentos.

Com a finalidade de lançar uma “semiótica cinematográfica”, Metz opõe e define elementos que considera relevantes para estabelecer o cinema como linguagem. O mecanismo linguístico pertencente à linguagem verbal parecia ser semelhante ao que se observava nos filmes com a análise do processo de significação.

Esta estratégia tinha como intenção analisar a estrutura da linguagem cinematográfica como sendo um conjunto de signos que articulariam a narrativa. Ao mesmo tempo, esses signos criariam uma sintaxe por meio de segmentos autónomos para demonstrar como tais segmentos estariam organizados entre si e também em relação ao sintagma máximo do cinema.

Podemos verificar que a fragmentação de um filme foi uma estratégia utilizada amplamente para que se pudesse analisar os detalhes da linguagem do cinema e criar a possibilidade de abordar uma narrativa fílmica completa. Gradualmente, as reflexões e as elaborações analíticas de Metz contribuíram para que o cinema fosse concebido como arte e igualmente, detentor de uma linguagem específica. Neste sentido, o cinema passou a ser

investigado como um sistema de valores que criam significação, quando são articulados em sintagmas e paradigmas na narrativa diegética.

Devido ao recurso à analogia entre os processos de construção da narrativa por parte da literatura e do cinema, os teóricos foram refletindo nos artifícios utilizados pela arte cinematográfica e de como esta criava significação através da junção de várias componentes, como a imagem, captada pela câmara que recorre aos seus movimentos e enquadramentos, juntando-se a cor e o som, sendo todos estes elementos recolhidos, não aleatoriamente ou desprovidos de sentido, mas com uma “captação” artística, com intencionalidades e com ideologia, passando este “material” por um processo de montagem, que vai criar as subtilezas que dão sentido à obra.

Este uso da montagem como o cerne da questão artística do cinema dá ao realizador o papel de criador e de “agregador” das capacidades criativas dos restantes elementos que compõem a sua equipa de filmagem, criando um objeto artístico, o filme, que configura um produto que é fruto de uma linguagem. Esta linguagem é resultado de uma pesquisa intensa por parte de teóricos que, ao longo do século XX, procuraram criar essa “escrita” imagética, que dá vida ao cinema enquanto forma de expressão artística. Uma “escrita” que tem como inspiração a escrita literária, que facilitou esse processo de reflexão e, como já citámos, Christian Metz fez questão de explicitar, a de uma imagem comparável à palavra, a de uma sequência de imagens à frase, fazendo do espetador um leitor de uma linguagem que constrói um texto, um filme, uma narrativa.

. Criar uma imagem com imagens

O conceito de “imagem” tem a sua génese na palavra *imitari*, que confere a ideia de semelhança, de analogia, de cópia em relação ao objeto que representa. Sempre foi conotada pelo seu aspeto pictórico e pela representação visual, o que conduziu a uma ideia redutora do termo. Trata-se de uma abordagem e de um uso contemporâneo da palavra imagem, que remete inevitavelmente para a imagem mediática, ou seja, aquela que é veiculada pelos *media* como sinónimo de televisão e/ou de publicidade. Esta ideia, embrenhada na nossa sociedade de massas, fomenta a distorção na sua compreensão,

causando o grave esquecimento da fotografia, da pintura, do desenho, da gravura, da litografia, etc.

Desde a infância que começamos a conhecer o mundo pelas imagens que captamos em nosso redor, sendo esta a “linguagem” inicial e posteriormente, através do contacto com outros meios que se vão revelando, como a televisão, o cinema ou o livro ilustrado, que nos ensina as cores e os primeiros termos. Estas imagens imóveis vão criando uma estrutura, uma espinha dorsal, são imagens que criam uma base, um alicerce imagético.

De facto, a palavra “imagem” remete-nos para semelhança com o real, mas não só, pois temos o exemplo que vem na bíblia, do homem como sendo feito à imagem de Deus, semelhança no campo espiritual. É um termo que se aplica a uma grande variedade de coisas, quer se trate de um sonho, de um desenho, de uma imagem verbal ou fotograma, cabendo ao recetor a avaliação do seu significado. Portanto, o ponto comum entre imagens visuais, imagens mentais e imagens virtuais, é o da relação icónica com aquilo que representa, o seu referente.

Nas imagens visuais, o sentido da visão transmite-nos diretamente os signos de um qualquer referente, enquanto nas imagens mentais entramos numa área de maior complexidade. Nos sonhos, a imagem mental corresponde à impressão de ver algo, de estar num determinado lugar, num modo alucinatório, que empresta determinadas características da visão. Na leitura de um qualquer texto ou de um livro, estamos a criar um mundo que visualizamos como um sonho, como um filme que vamos criando na nossa mente, um mundo de imagens que são produto da nossa imaginação e da sua fusão com as nossas idiossincrasias, vivências e cultura.

O signo verbal tem valor icónico, embora com menor expressão do que o visual, mas tem elevada função simbólica, funciona conceptualmente. No caso do signo cinematográfico, a iconicidade é mais elevada e a função simbólica é incerta e funciona perceptualmente.

Como refere Maria do Rosário Lupi Bello (2005: 85), existe o risco acentuado de “reduzir a distinção entre literatura e cinema à oposição entre o signo arbitrário da literatura e o signo icónico do cinema”, isto é, de fazer uma redução simplista ao contraste entre palavra e imagem. No cinema, as imagens são complementadas pela palavra, escrita ou falada, levando alguns críticos a referir essa “dupla narrativa” do cinema.

As imagens no cinema são indissociáveis do movimento. Esta relação constitui o cinema, uma vez que este funciona com fotogramas, que com cortes são imóveis, mas numa sequência de vinte e quatro imagens por segundo, constituem imagem em movimento. Essa imagem intermédia (fotograma), à qual se junta o movimento, confere uma corporalidade, contrariando a natureza impalpável e imaterial do filme projetado.

Essa imagem-movimento que corresponde ao plano cinematográfico possui duas faces, uma direcionada para os objetos e outra direcionada para o todo. Por um lado, determina o movimento que se estabelece entre os elementos ou partes de um conjunto, fazendo variar a posição relativa dos seus objetos, as suas dimensões e distâncias (*enquadramento*). Por outro lado, opera um corte móvel nos movimentos, exprimindo a duração de um todo que muda (*montagem*) (Silva, 2008: 74).

O plano é um intermediário entre o enquadramento do conjunto e a montagem do todo, equivalendo ao movimento considerado no seu duplo aspeto: quer à transferência das partes de um conjunto que se estende no espaço, quer à mudança de um todo que se transforma no tempo (*idem*). Esse tempo pressupõe uma espécie de organização, um ritmo, o qual, nas relações de plano a plano e de uma sequência à outra, é sentido como um conjunto de proporções perfeitamente equilibradas. Neste ritmo a simultaneidade do espaço e do tempo concretiza-se em termos percetivos, sendo o ouvido o órgão associado ao ritmo e o olho às proporções. É nesta constante permuta do objeto que ambos apreendem (objeto espacial para o olho e objeto temporal para o ouvido), que a percepção se realiza de modo mais completo.

A conceção do plano, como imagem-movimento, na sua estrutura simultaneamente plástica e rítmica, conduz-nos a esse modo particular com que no cinema as formas temporais e espaciais são interpretadas, que é o de uma constante permutabilidade. Ao contrário de outras artes, como no teatro ou na pintura, em que o espaço é estático, sem uma direção precisa, no cinema o espaço perde a sua qualidade estática e torna-se dinâmico, aparecendo diante dos nossos olhos. Torna-se assim, fluido e ilimitado,

o espaço físico homogéneo assume aqui as características do tempo histórico, heterogeneamente constituído. Neste meio as fases individuais não são já da mesma espécie, as partes individuais do espaço já não têm o mesmo valor, o espaço contém posições especificamente qualificadas, mas com certa prioridade de desenvolvimento, outras significando a culminação da experiência espacial.

(Hauser, 1989: 25)

Em relação à temporalidade:

movemo-nos de uma maneira que, aliás, é peculiar ao espaço, completamente livres de escolher a nossa direção, indo de uma fase do tempo para outra, tal como se vai de um quarto para outro, separando os estáticos individuais no desenvolvimento dos acontecimentos e agrupando-os, genericamente falando, segundo os princípios da ordem espacial.

(*idem*)

Neste sentido, comparado com o tempo da realidade empírica, cuja ordenação é uniformemente progressiva e ininterruptamente contínua e irreversível, o discurso cinematográfico perde essa continuidade ininterrupta e essa direção irreversível, adquirindo um carácter acentuadamente subjetivo (não é inteiramente subjetivo, porque algo permanece da continuidade objetiva do tempo). Ao relacionarem-se entre si e pela sua comutação, o tempo e o espaço fílmicos tornam-se inconstantes, instáveis, volúveis, versáteis e, portanto, não rigorosamente absolutos e homogêneos.

Para Gilles Deleuze haveria três grandes espécies de imagens-movimento:¹⁰ imagem-percepção; imagem-afeção; imagem-ação. Estes três tipos de imagem correspondem ao predomínio de determinados tipos de planos cinematográficos: plano geral ou de conjunto; primeiro plano ou *close*; plano médio ou americano.

Na imagem-percepção, a percepção é inseparável da ação, que nada mais é que reação retardada do centro de indeterminação à excitação recebida, o que significa que a seleção efetuada inicialmente pela percepção daquilo que é útil se faz ao mesmo tempo que a reação aprende a utilizá-lo, tornando-se imagem-ação. Mas o intervalo não se define apenas pelas duas faces limite, a perceptiva e a ativa. Entre elas a imagem afeção ocupa o intervalo, ainda que sem preenchê-lo. Na afeção, a imagem-movimento torna-se expressiva, isto é, uma qualidade ou estado vivido, uma espécie de imobilização das vibrações recebidas que são absorvidas sobre um elemento sensível (órgão recetivo) imóvel. Ao absorver o movimento, ao invés de refleti-lo, a ação torna-se momentaneamente impossível e é substituída por um esforço ou uma tendência a partir da qual o sujeito se percebe e se sente (Deleuze, 1983: 90-97 *apud* Fornazari, 2010: 96).

É assim que, relacionadas com um centro de indeterminação ou intervalo, as imagens-movimento se dividem em outros três tipos de imagem, a imagem-percepção, a

¹⁰ Gilles Deleuze faz de Henri Bergson um aliado filosófico, procurando pensar o cinema segundo a sua relação com o movimento e com o tempo, estudando o componente que lhe parece mais intrínseco, a imagem. Assim, Deleuze escreve as suas teorias sobre cinema, a partir de uma aproximação com a filosofia Bergsonsiana/Bergsiana, em especial com a obra *Matéria e memória* (1965).

imagem-ação e a imagem-afeção, constituindo o esquema sensório-motor. A partir destes conceitos Deleuze irá tirar enormes ilações, tendo em vista a aplicação dessa análise ao cinema no seu conjunto, que pressupõe uma diferenciação entre o cinema clássico, pautado nesse esquema, e o cinema moderno que o substitui.

Em termos gerais, o cinema clássico está pautado pelo esquema sensório-motor. Este alimenta-se dos encadeamentos situação-ação, ação-reação, excitação-resposta. Assim, o esquema sensório-motor é aquilo que nos permite reconhecer as coisas e integrá-las num conjunto de valores já dados, conduzindo-nos a “fintarmos” o desagradável, resignarmo-nos com o horrível ou assimilarmos o belo (Fornazari, 2010: 96).

O cinema clássico é superado pelo cinema moderno quando o esquema sensório-motor se autodestrói, isto é, as percepções e as ações deixam de se encadear. As personagens deparam-se com situações óticas e sonoras puras e são condenadas a viver no intervalo do movimento, como puros videntes, entregues ao intolerável, ainda que seja apenas o normal do seu quotidiano (*idem*).

No cinema clássico é apenas através da montagem, indiretamente, que se apresenta uma imagem do tempo, enquanto composição orgânica, em que o tempo depende do movimento. No cinema moderno é o movimento que depende do tempo, porque pouco importa como as imagens se encadeiam, mas é crucial indagar o que a imagem mostra de variadas formas, é uma imagem-tempo direta, na qual o plano determina a força do tempo na imagem e a montagem as relações de tempo ou de forças na sucessão das imagens.

A imagem-tempo introduz um novo ponto de vista sobre o tempo quando se trata da apreensão conceptual dos dois tipos de cinema propostos por Deleuze. Em primeiro lugar, existe o reconhecimento habitual quando o reconhecimento do objeto se dá de forma automática e a percepção se prolonga em movimentos habituais que visam efeitos úteis. Constituída e acumulada em mecanismos motores, a experiência passada, apresenta-se automaticamente em vista da ação presente. Passamos de um objeto a outro, a partir da associação de imagens, mas permanecemos no mesmo plano. Em segundo lugar, existe o reconhecimento atento quando a percepção não pode prolongar-se em ação. Ao invés disso, ela retorna ao objeto, mas passa por diferentes planos, ora enfatizando certos traços, ora outros. Faz-se uma descrição na qual é necessário abstrairmo-nos da ação presente e valorizar justamente o que não é útil. O objeto propriamente apaga-se, subsistindo uma

imagem mais pobre, rarefeita, ressaltando dele certas linhas ou traços, redesenhando-se na nossa consciência, sempre de forma provisória (*idem*: 97).

Estamos perante uma imagem ótica e sonora pura. De cada vez que uma pessoa não sabe ou não pode reagir a uma situação, ela depara-se com uma imagem ótica pura, elevando o objeto a uma singularidade, de modo que as suas descrições são sempre inesgotáveis.

Deleuze afirma que a cada descrição corresponde uma zona de lembranças, de sonhos ou de pensamentos, pelo que há sempre dois termos em relação que se refletem um no outro, que chegam a confundir-se e a cair numa zona de indiscernibilidade. Um dos termos é a situação ótica pura, sempre atual, o outro de ordem mental ou virtual, mas sem que se possa afirmar qual é o primeiro, há um circuito, um vínculo circular entre as imagens óticas e sonoras puras de um lado, e de outro as imagens vindas do tempo ou do pensamento (Fornazari, 2010: 98).

Henri Bergson enuncia no seu livro *Matéria e memória* (1990), que o reconhecimento se faz por meio da imagem-lembrança. A imagem ótica e sonora pura suscita uma imagem-lembrança antes que esta se possa prolongar em movimento. A imagem-lembrança vem preencher o intervalo entre a imagem-percepção e a imagem-ação, porem ao invés de simplesmente prolongar uma na outra num movimento genérico, ela conduz individualmente à percepção como algo que se acrescenta à matéria.

Para que se desenvolvam como imagens-lembrança, é preciso chamar as lembranças puras do fundo da memória onde elas se encontram. Neste sentido, a imagem-lembrança não é virtual, é sim a atualização de uma virtualidade que é a lembrança pura. Significa que ela não restitui o passado, representa-o. O êxito na atualização da imagem-lembrança permite que se retorne ao fluxo sensório-motor. O reconhecimento faz-se por meio de imagens-lembrança, ou seja, o fluxo sensório-motor é restabelecido, a imagem-percepção atual encadeia-se, não automaticamente, mas com uma imagem-lembrança que reconduz ao movimento, à imagem-ação.

É necessário procurar este correlato quando fracassa o reconhecimento atento, quando não nos conseguimos lembrar e o prolongamento sensório-motor fica suspenso, não se encadeia nem mesmo com uma imagem-lembrança. É nesse fracasso que nos colocamos em relação a elementos autenticamente virtuais, contornos imprecisos da

memória, sonhos e devaneios. Estes serão os correlatos autênticos da imagem ótica pura, eles compõem um novo tipo de imagem, a imagem-cristal.

As imagens-lembrança não são virtuais, mas atualizadas ou em vias de atualização numa dada consciência, sempre com referência a um novo presente, numa lei de sucessão cronológica. A imagem ótica e sonora pura, por sua vez, é a imagem atual que se cristaliza com a sua própria imagem virtual. Ela não compõe um circuito no qual se ligaria a uma imagem-lembrança correlata, liga-se diretamente ao objeto enquanto imagem atual. Por outras palavras, a imagem-cristal constitui-se de uma imagem atual e de uma imagem virtual que lhe corresponde, como um duplo ou um reflexo, de modo que há uma aglutinação entre elas, a formação de uma imagem bifacial, ao mesmo tempo atual e virtual. Essa imagem atual é ainda presente e já passada, presente e passada ao mesmo tempo. O passado não vem depois do presente, coexiste com ele. O presente (imagem atual) coexiste com o seu passado (imagem virtual, especular).

A imagem-cristal resulta da operação fundamental do tempo, dado que o passado não se constitui depois do presente que ele foi, mas ao mesmo tempo, é preciso que o tempo se desdobre a cada instante em presente e passado, isto é, que desdobre o presente em duas direcções heterogéneas, uma lançando-se para o futuro e outra caindo no passado. O tempo desenrola-se dividindo-se em duas linhas dissimétricas, uma fazendo passar todo o presente, outra conservando todo o passado. É esta divisão que se pode verificar na imagem-cristal, a perpétua fundação do tempo. O que vemos no cristal é a distinção ininterrupta entre a imagem atual e a imagem virtual, nada mais do que o tempo em estado puro (*idem*).

Esta análise deleuziana sobre a filosofia por detrás do cinema, a forma como podemos abordar a imagem, leva-nos a pensar que a crise do movimento liberta o tempo puro. O cinema deixa de dar uma imagem indireta do tempo, pois esse cinema da “vidência” não tem mais como peça principal a montagem, mas sim o “ver” o que há para ver na própria imagem presente. É nessa medida que o cinema da imagem-tempo é menos um cinema da montagem, do que um cinema da “mostragem”.

Libertar o cinema do tempo é a condição para a criação de novas imagens, de uma nova variedade de imagens, surgindo a possibilidade da criação de novos conceitos inspirados por um novo tipo de imagem. O cinema possui, uma nova ligação com o

pensamento, em que o próprio pensar e o criar imagens envolve sempre o tempo no seu pensamento e na sua criação.

Depois de percorrer esta breve análise que descreve a passagem de um cinema clássico para o moderno e como recebemos e utilizamos as imagens cinematográficas, interessa-nos prosseguir o nosso estudo pela vertente do cinema em relação à sua influência na sociedade, à recriação de contextos históricos, criação de imaginários, influência e percepção de cenários imagéticos.

O filósofo Júlio Cabrera, no seu livro *O cinema pensa* de 2006, enuncia um conceito desenvolvido sob uma “perspetiva filosófico logo-pática”, onde entram em jogo questões racionais (logos) em interligação com questões afetivas e emocionais (pático), denominado de “conceito-imagem”. Na procura de entender o mundo e a realidade humana, esse conceito apresenta as bases para compreendermos o cinema não apenas na sua dimensão de objeto produzido por um autor, mas ao mesmo tempo enquanto instância que integra o outro no processo de contacto, interpretação e incorporação do real.

Assim, o cinema não seria uma espécie de claudicação diante de algo que não tem nenhuma articulação racional e ao qual, por conseguinte, seria dado um veículo “puramente emocional” (equivalente a um grito), mas sim outro tipo de articulação emocional que não desaloja o racional: redefine-o.

(Cabrera, 2006: 18)

Portanto, enquanto conceito próximo de uma conceção que não nega a emoção no processo de inserção na realidade sócio-histórica, ao pertencer ao campo da dimensão visual, o “conceito-imagem” materializa-se em conceitos visuais que se consubstanciam a partir de uma estrutura micro, cujas partes de um filme podem promover o acesso à compreensão de uma certa realidade; ou a partir de uma estrutura macro que, por sua vez, corresponde ao filme como um todo. Como refere Cabrera (2006: 24), «só o filme inteiro é um conceito-imagem, mesmo quando as imagens menores podem ser – e são, sem dúvida – conceituais».

Qualquer filme, de qualquer tipologia ou forma de criação, veicula informações no espetador, que ao problematizá-las ganham a forma de conhecimento. Deste modo, os filmes serão fonte de informação que conduzem o seu leitor ao conhecimento de cariz sociológico e histórico, que revelam “traços” de uma sociedade em determinada época, ajudando o espetador a compreender e até a sentir algum do espírito de um período longínquo. Este ponto propicia o debate sobre a adulteração dos factos na reconstituição da

história, demonstrando uma linha que entra em confrontação direta com os historiadores e que pode suscitar várias abordagens, que trataremos em seguida.

No estabelecer das potencialidades da relação cinema-história, o historiador francês Marc Ferro (1992) aponta o conjunto interfacial que promove a interligação entre essas áreas do conhecimento: o cinema como agente; o cinema como reflexo; e o cinema como representação. Nestas interfaces os filmes encontram-se intimamente ligados com a história.

Na primeira das interfaces apontada por Marc Ferro (1992), entre filmes e processo histórico observa-se que ao longo dos seus cem anos de existência, o cinema apresentou um caráter persuasivo sobre a sociedade presente. Por exemplo, na Primeira Guerra Mundial os filmes tornaram-se parte integrante do esforço bélico, assumindo um papel importante no reconhecimento de equipamento militar e em campanhas de moralização das tropas e das populações. Dessa forma, o cinema apresentava-se como testemunha ocular dos desastres humanos, ilustrando a guerra, ao mostrar os horrores à população que apenas lia nos jornais aquilo que se passava no mundo. O cinema vem atribuir imagens aos relatos, às leituras, acrescentando um novo sentido ao imaginário das populações e retirando-lhes “inocências” através da imagem factual daquilo que realmente se passava. O cinema vai desconstruir e desmistificar, bem como será habilmente usado para propagandear, mobilizar populações em torno de uma ideologia, com o objetivo de as motivar e persuadir para uma causa.

Ao analisar a função social do cinema como produto de uma sociedade capitalista à procura de instrumentos ideológicos para manter domínios políticos, Ferro (1992: 13) refere:

desde que o cinema se tornou uma arte, seus pioneiros passaram a intervir na história com filmes que, desde sua origem, sob a aparência de representação, doutrinam e glorificam. Na Inglaterra, mostram essencialmente a Rainha, seu Império, sua Frota; na França preferiram filmar as criações da burguesia ascendente: um trem, uma exposição, as instituições republicanas.

Com o aparecimento dos meios de comunicação, a influência das imagens na história tornou-se algo concreto, na medida em que quaisquer formas representativas da vida agem na formação sociocultural e psicológica dos indivíduos. Contudo, a influência dos meios, incluindo o cinema, constitui-se como uma problemática muito complexa pelo

facto de as hipóteses que tratam da natureza e do grau de persuasão que estes exercem nos indivíduos serem extremamente questionáveis (Nova, 1999 *apud* Filipe, 2006: 120).

Ao intervir na realidade, o cinema proporciona uma nova perspectiva para a análise do passado e para a explicação dos factos históricos. É uma característica que permite a transfiguração do cinema em várias formas, fazendo com que este seja, em simultâneo, produto cultural, económico e político. Como o maior exemplo desta observação, temos os Estados Unidos da América, que possuem uma forte indústria cinematográfica que veicula e exporta valores e a cultura americana para o mundo, aumentando a sua influência cultural, ao mesmo tempo que recebe dividendos económicos (Jameson, 2001 *apud* Filipe, 2006: 120). Neste sentido, o filme é cada vez mais utilizado como produto político que serve determinados interesses e como produto cultural que proporciona lucros elevadíssimos, perante a massificação de exhibições nas salas de cinema por todo o mundo.

A influência do cinema no processo histórico opera-se do ponto de vista coletivo e individual de uma sociedade: socialmente, quando grupos e camadas sociais mais amplas são influenciados pelo meio cinematográfico; individualmente, quando este meio regula e determina comportamentos particulares, que por sua vez, se deixam conduzir pela força imagética de um ou de conjuntos de filmes.

No caso do cinema como reflexo do passado que proporciona a leitura histórica, observamos que os filmes são testemunhas “oculares” da sociedade em que estes foram produzidos, conseqüentemente são fontes documentais por excelência para a ciência histórica. Esses filmes, intencionalmente ou não, permitem que se processe a leitura do período histórico da sua realização, nomeadamente os aspetos culturais. Indiretamente, no plano do conteúdo, refletem características referentes às mentalidades, às ideologias e aos comportamentos da época da sua produção. São filmes que se apresentam também como documento, constituindo-se num “documento-imagem”, na medida em que, ao documentar, o espaço diegético (ficção) revela traços da cultura material e espiritual captada (Filipe, 2006: 125).

Ao analisar esse aspeto histórico do cinema, Marc Ferro observa que para melhor evidenciar as potencialidades históricas do filme, é necessário revelar os seus significados subjacentes. Isto permite fazer emergir as “zonas de realidade não-visíveis”, realçando o passado através da ficção. Por tudo isto, é relevante considerar que sendo um reflexo da realidade, o cinema não pode ser analisado de forma mecanicista.

O documento tem uma riqueza de significação que não é percebida no momento em que ele é feito. [...] Esses lapsos de um criador, de uma ideologia, de uma sociedade, constituem reveladores privilegiados. [...] Assinalar tais lapsos, bem como suas concordâncias e discordâncias com a ideologia, ajuda a descobrir o que está latente por trás do aparente, o não-visível através do visível. Aí existe a matéria para uma outra história, que certamente não pretende constituir um belo conjunto ordenado e racional, como a história; mas contribuiria, antes disso, para refiná-la ou destruí-la.

(Ferro, 1992: 88)

A terceira das interfaces entre cinema e história apontada por Marc Ferro caracteriza-se por ser um aspeto clássico do cinema e que aborda o cinema como representação. Trata-se de uma categoria na qual os filmes estão muito vinculados ao campo da representação de acontecimentos históricos. Assim, o cinema é portador de um carácter discursivo e, aquando da realização de um filme, o realizador vai assumir a postura de um investigador.

Este aspeto histórico do cinema, ao ligar os filmes à representação de factos históricos, convoca uma confrontação entre historiadores e cineastas. Por conseguinte, um dos principais resultados desse confronto está no (re)pensar historiográfico.

A leitura cinematográfica da história colocou para o historiador o problema da sua leitura do passado. As experiências de diversos cineastas contemporâneos, tanto na ficção quanto na não-ficção, demonstram [...] que graças à memória popular e à tradição oral, o historiador pode desenvolver na sociedade uma história da qual a instituição a tinha despossuído...

(Ferro, 1992: 19)

O aspeto histórico do cinema trouxe para o presente temas da história pouco estudados e debatidos, criando uma nova oportunidade para o público de aceder aos factos a partir de uma outra abordagem, uma outra perspetiva diferente dos livros. O cinema explica a história de uma forma diferente do que vem no meio enciclopédico, através da apresentação dos elementos históricos num universo ficcional e não de uma realidade concreta. Consequentemente, faz com que a verdade histórica não esteja localizada na exatidão dos factos, mas na apresentação global, no todo do filme (Nova, 1999 *apud* Filipe, 2006: 129).

Esta categoria interfacial do cinema como representação de factos históricos assume três formas, que passamos a enunciar: uma primeira forma do cinema como representação ganha contorno teórico nos filmes históricos que abordam acontecimentos reais, anteriormente ocorridos na história, construindo uma abordagem clássica ou uma abordagem reconstitutiva do passado.

Na segunda forma, podemos observar que é uma categoria que se funda na ficção, ou seja, a história ou um facto são veiculados através de uma história fictícia. Em geral, esta categoria está assente num filme que decorre ou tem como “pano de fundo” uma paisagem ou um painel temático que remete para um determinado período da história. Neste caso, a liberdade do realizador deve ser cuidadosamente analisada, no intuito de que não se exija fidedignidade histórica quando, na verdade, está a realizar-se uma intervenção artística. Em muitas situações, essa segunda categoria representacional permite que o passado seja (re)construído com intensidade e coerência crítica mais forte do que a efetuada pelos filmes da outra natureza. Umberto Eco (1994: 18), ao analisar a ficção literária, realiza apreciações pertinentes para a compreensão das instâncias fictícias do cinema, «a norma básica para se lidar com uma obra de ficção é [...] aceitar tacitamente um acordo ficcional. [...] O leitor tem de saber que o que está a ser narrado é uma história imaginária, mas nem por isso, deve pensar que o escritor [ou o realizador] está a contar mentiras» (Filipe, 2006: 131).

Na discussão do “conceito-imagem”, Cabrera (2006) complementa a aceção de Umberto Eco (1994), porque entende os aspetos cognoscitivos do cinema na sua relação com a realidade sócio-histórica, como uma possibilidade de acontecerem e não como situação adquirida. Deste modo, o conhecimento sobre história não precisa de partir de um “documento-imagem”, empiricamente ligado ao real.

A terceira categoria do cinema representacional observa-se nos filmes que unem os dois aspetos anteriormente elucidados. São filmes que mesmo baseados num facto histórico, partem de elementos fictícios para complementarem e intensificarem as suas potencialidades.

Ao analisarmos as relações possíveis entre filmes e processo histórico, podemos identificar uma quarta interface entre cinema e história, o cinema como documento histórico. Nesta interface de filme histórico existe uma relação direta, quase icónica, dos filmes com a realidade sócio-histórica focada. Essa característica torna o cinema como documento diferente do cinema enquanto agente histórico e, mais subtilmente, do cinema como reflexo e representação do passado (Filipe, 2006: 134).

O cinema como reflexo mantém um contacto indireto com a realidade sócio-histórica e ao refleti-la não a apresenta de forma direta, mas de maneira alusiva, a partir de um subtexto ou lapso. O cinema como documento, por sua vez, apesar de também

apresentar uma realidade sócio-histórica, não pode ser confundido com o cinema como representação, na medida em que o seu foco se encontra no tempo presente e não no passado. Por conseguinte, o cinema como documento mais propriamente dito, apresenta-se como a quarta interface distinta do filme histórico.

O conjunto de filmes que podemos enquadrar como representação da história cria um determinado “sentimento” e visão de um período da humanidade, potenciando a elaboração de um imaginário. É a construção de uma imagem associada a tudo o que fomos construindo desde as aulas de história, através dos relatos do professor e de tudo aquilo que se encontra escrito nos livros, ampliado pelas gravuras ou pelas fotografias. O cinema acrescenta uma nova perspetiva sobre a história e conduz o espetador a experienciar a representação de épocas e de factos históricos, levando-o a (re)criar uma imagem sobre um dado período da história.

Ao representar o passado, o realizador desenvolve um trabalho semelhante ao do historiador, o da representação, dado que ao relatar os factos do passado constrói uma “nova” história, elaborando um texto a partir das informações que obtém em várias fontes. Esta construção adquire novo significado e aborda os temas e as questões controvertidas pelo olhar do historiador, tal como refere o Robert Rosenstone (1998: 109),

todos conhecemos ensaios e biografias que silenciam sobre pontos controvertidos ou passam rapidamente por eles ou os relegam aos apêndices. Se num texto se pode adoptar qualquer destas estratégias e nem por isso perder sua consideração de “histórico” a incapacidade de um filme para “debater” temas não pode inabilitá-lo como meio para plasmar a história.

É a história do passado contado no presente, com uma nova leitura, com novos enfoques e com nova versão. Novas versões que também serão encontradas no cinema, que com enorme rapidez reconstrói os filmes de época, ao recriar cenários, temas e conteúdos. Assim, a leitura de um determinado filme histórico do início do século passado não será a mesma se este for reeditado hoje, pois todas as pesquisas terão uma nova leitura dos historiadores e realizadores.

As novas versões constituem-se como componentes na aproximação entre cinema e história, pois através do cinema podemos identificar elementos culturais e históricos de outros países. A aproximação cultural que o cinema proporciona só é possível por intermédio das imagens repletas de sentidos, representações, semelhanças, diferenças e muitas outras informações que estão contidas no imaginário de um povo e que são transpostas para o ecrã por meio do filme. Isso não implica abandonar os conhecimentos,

mas sim acreditar que existem outras possibilidades de conhecimento. Para a história será outra narrativa de aprendizagem, como refere Rosenstone (1998: 15),

isso não implica abandonar nossos conhecimentos ou que estes sejam falsos, e sim reconhecer que existe mais de uma verdade histórica, ou que a verdade que traz os meios audiovisuais pode ser diferente, porém não necessariamente antagónica, da verdade escrita. A história não existe até que seja reconstruída e sua recriação é fruto de ideias e valores subjacentes.

O cinema possibilita reconstruir a história visual de outro país, de um povo, de uma sociedade; proporciona conhecimento visual ao espectador que contempla aspetos de como se vivia noutra época e por este motivo representa uma parte da cultura e história de um povo. Efetivamente, as produções audiovisuais mostram os recortes culturais e territoriais que diferenciam os povos; podendo-se perceber o imaginário de uma sociedade numa época. De acordo com a professora e historiadora Sandra Pesavento o imaginário é,

este sistema de representações colectivas que atribui significado ao real e que pauta os valores e a conduta. Desta forma, as fronteiras são, sobretudo culturais, ou seja, são construções de sentido, fazendo parte do jogo social das representações que estabelece classificações, hierarquias e limites, guiando o olhar e a apreciação sobre o mundo.

(Tonetto, 2006: 33)

O historiador, na sua análise, pode salientar estas diferenças, identificar os elementos culturais, políticos, sociais e relatá-los para a sociedade. Saber localizar os signos apresentados nos filmes é um trabalho do pesquisador, que detém o conhecimento para decifrar as significações da imagem para o espectador.

Cabe ao historiador identificar e mostrar ao espectador o que pode ser demonstrado na ficção e o que não pode ser, deixando claro que não é possível resgatar do passado alguns elementos, como explica o pesquisador de cinema Jean-Claude Carrière (1995: 38 *apud* Tonetto, 2006: 34),

em nossa ambígua (e, por definição, impossível) tentativa de fazer o passado reviver, ou pelo menos de entendê-lo e reconstituí-lo, o imaginário tornou-se um instrumento tão importante quanto o facto em si. A realidade já não é suficiente para escrevermos a substância dos seus desejos, fantasias e sonhos. Então o cinema, que procura recriar não apenas a forma, mas também as mentalidades do passado (mentalidades que são, é claro, inverificáveis), têm lugar de honra nesse novo mosaico.

A reconstrução deste imaginário, que tem o poder de resgatar os hábitos, os costumes, a maneira de viver, as peculiaridades de um povo e a sua importância na construção de uma sociedade, é também apresentada pelo historiador Eduardo Paiva (2004: 26 *apud* Tonetto, 2006: 34),

o imaginário não é, como se poderia pensar, um mundo à parte da realidade histórica, uma espécie de nuvens carregadas de imagens e de representações que pairam sobre nossas cabeças, mas que não fazem parte do nosso mundo e das nossas vidas. Ao contrário, esse campo icónico e figurativo, influencia directamente os nossos julgamentos; as nossas formas de viver; de trabalhar; de morar; de nos vestirmos; de nos alimentarmos; de compararmos as coisas; de nos medicarmos; de expressarmos as nossas crenças, sejam elas religiosas, políticas ou morais; de nos organizarmos no nosso quotidiano; de escolhermos as nossas actividades e profissões; de construirmos as nossas práticas culturais e de novamente representarmos o mundo em que vivemos em toda a sua diversidade e complexidade.

O imaginário que esteve muitas décadas confinado ao mundo da fantasia, pelos historiadores, adeptos do racionalismo científico, surge juntamente com a história cultural como um elemento-chave na análise da sociedade. O processo de interpretação do filme pelo historiador, que realiza a desconstrução da obra, para depois reconstruí-la com todas as combinações e significados, revela uma nova leitura do filme, no qual os elementos não fundamentais serão descartados. Portanto, o cinema, através da sua componente visual, fornece imagens ao historiador que pode agregar o conhecimento de como um povo era representado ou como uma sociedade vivia, como explica Sandra Pesavento (2003: 88 *apud* Tonetto, 2006: 35),

a imagem tem para o historiador, sem dúvida, um valor documental, de época, mas não tomado no seu sentido do mimético. O que importa é ver como os homens se representavam, a si próprios e ao mundo, e quais os valores e conceitos que experimentavam e que queriam passar de maneira directa ou subliminar, com o que se atinge a dimensão simbólica da representação.

O estudo dos historiadores sobre o filme conduz à compreensão de como o meio cinematográfico retrata, interpreta e influencia a sociedade. A produção cinematográfica também é uma forma de olhar crítico da história da sociedade, apresentando-se ainda como um meio de comunicação frequentemente utilizado para convencer ou manipular. Referimos como exemplo, o livro *1984* de George Orwell, no qual enuncia a construção da história, o apagar, o moldar, o recontar com um determinado propósito, influenciando a forma da sociedade ver o mundo, de interpretá-lo e mesmo, o seu modo de viver. É indubitável que a reconstrução cinéfila de uma dada época veicula imagens que nos remetem para o passado, ajudando na construção de um imaginário imagético e à qual recorreremos para “ilustrar” as nossas ideias acerca desse período histórico, sempre que necessário.

O filme de reconstituição de época, em particular, oferece ao espectador um acréscimo visual ao conhecimento adquirido nas escolas ou nos livros, produzindo um “suporte” de imagens de vestuários, de arquitetura, transportes, cidades e formas de vida

das diversas classes sociais. É uma (re)construção da nossa história, através de (re)constituição histórica, dada pelo conjunto de filmes que fazem parte da nossa “biblioteca” audiovisual mental, moldando a nossa forma de ver e conhecer o passado da humanidade e ajudando-nos a criar a nossa própria imagem no presente.

. Ator ou *Performer*

O ator, ao desempenhar um papel num filme que seja resultado de uma adaptação de uma obra literária, representa personagens que “saem” do livro, dando-lhes vida. É uma tarefa que segue um caminho iniciado pelo adaptador, o qual reconstrói a personagem e a propõe ao ator que a vai “alimentar” com o seu corpo, as suas expressões, as suas falas, atitudes e emoções.

Constantin Stanislávski é o mais reconhecido nome, no que se refere à padronização da arte do ator. Ao referirmos as práticas do ator no cinema, naturalmente aludimos a Stanislávski, criador de um método que foi estudado e adaptado ao cinema. Este método consiste em estabelecer um objetivo em cena, para que o ator desempenhe o ato, procurando preencher esse mesmo ato, com uma intenção específica, que potencie a própria ação. Ao estabelecer como norma a memorização da ação, o ator estaria a memorizar a emoção, ativando assim a memória emocional através da ação, num verdadeiro automatismo, no qual o ato despoleta o lado emocional, sendo este procedimento alcançado pelo exigente treino do ator, nomeadamente, das suas perceções e aptidões físicas.

Stanislávski procurava naturalismo para o ator em cena, uma interpretação que fosse livre do cânone da reprodução, da simples mimese. Este autor investigava as possibilidades de um naturalismo autêntico, com vida interior, procurando o preenchimento do sentido estético do gesto, na memória do ator, pela via da sensorialidade da ação.

Na obra *A arte do ator* de 2010, o Professor de Teatro e Cinema Richard Boleslavski articula os pressupostos stanislavskianos em seis categorias essenciais para o ator: a concentração; a memória da ação; a ação dramática; a caracterização; a observação; e o ritmo.

A concentração é considerada pelos *stanislavskianos* como a irrefutável capacidade a ser desenvolvida, aprimorada e desejada pelo ator. Através da concentração, o ator poderá receber e transmitir, fazer-se flexível e rigoroso, de acordo com cada etapa do trabalho, como refere Boleslavski (1956: 20-21): «Concentration is the quality which permits us to direct all our spiritual and intellectual forces towards one definite object and continue as long as it pleases us to do so – sometimes for a time much longer than our physical strength can endure».

O carácter da concentração, como refere Boleslavski, ganha “nuances” de transcendentalidade, que é encontrada não apenas com foco na materialidade do corpo, do objeto ou no alvo imaterial do objetivo imaginado, mas sim alcançada por meio de um contacto íntimo com o próprio ser, que este autor, tal como Stanislávski, apelida de *alma*:

acting is the life of the human soul receiving its birth through art. In a creative theatre the object for an actor's concentration is the human soul. In the first period of his work – the searching – the object for concentration is his own soul and those of the men and women who surround him. In the second period – the constructive one – only his own soul. Which means that, to act, you must know how to concentrate on something materially imperceptible, - on something which you can perceive only by penetrating deeply into your own entity recognizing what would be evidenced in life only in a moment of the greatest emotion and most violent struggle. In other words you need a spiritual concentration on emotions which do not exist, but are invented or imagined.

(Boleslavski, 1956: 22)

Boleslavski alerta para a tendência romântica do ator, ao adverti-lo de que necessita de procurar ao mesmo tempo a concentração interior, na alma e também saber variar, posicionar o seu foco de concentração em diferentes formas,

to listen and look and to feel truly is not all. You must do all that in a hundred ways. Suppose that you are playing. The curtain goes up and your first problem is to listen to the sound of a departing car. You must do it in such a way that the thousand people in the theatre who at that moment are each concentration on some particular object – one on the stock exchange, one on home worries, one on politics, one on a dinner or the pretty girl in the next chair – in such a way that they know and feel immediately that their concentration is less important than yours, though you are concentrating only on the sound of a departing imaginary car. They must feel they have not the right to think of the stock exchange in the presence of your imaginary car! That you are more powerful than they, that, for the moment, you are the most important person in the world, and nobody dares disturb you. [...] Talent and technique. The education of an actor consists of three parts. The first is the education of his body, the whole physical apparatus, of every muscle and sinew. As a director I can manage very well with an actor with a completely developed body.

(Boleslavski, 1956: 24-25)

Aprender a vivência emotiva é considerado por Boleslavski como uma condição que dará sustentação interna e projeção externa ao ator.

Outra perspectiva apresenta Stanislávski que denomina de “fé do ator” à condição de estar no mundo da encenação e do fazer-se crer no mundo da dramaturgia,

às vezes essas lembranças chegam a um ponto de ilusão que as torna semelhantes à própria vida real. Embora seja possível o esquecimento total do eu e uma inabalável fé no que se está passando em cena, estas coisas raramente ocorrem. Sabe-se de momentos isolados, uns breves outros mais demorados, em que o ator se perde na região do subconsciente. Mas o resto do tempo a verdade se alterna com verossimilhanças, a fé com a probabilidade.

(Stanislávski, 1982: 289)

Ao exercitar a capacidade de apreender a emoção, de capturá-la para o seu repertório individual, o ator irá aprimorar o seu potencial de representação na procura da qualidade natural em cena. O ator confere verdade à ação e evita a mimese quando se consciencializa desse repertório emocional, dessa “coleção” de estados de espírito e os usa para preenchimento dos hiatos no dramatismo da personagem. Não obstante, Stanislávski considera que o exercício da memória emocional se dá pela insistente procura de subsídios psicológicos que sirvam de substitutos para as vivências da personagem, numa troca interna, não revelada ao espectador, mas que cumpre o seu sentido dramático e estético.

A ação dramática, para Stanislávski e Boleslavski, deve ser toda a ação, ou seja, tudo o que influencie o desempenho do ator e o que não for ação dramática deve ser evitado ou suprimido.

Referindo-se ao cinema, Boleslavski menciona que a tradução da encenação em imagens é a materialização que perdura da ação dramática. De facto, o conceito stanislavskiano de ação dramática é de uso corrente pelos seus seguidores no cinema. Sobre o materializar da ação dramática em imagens, outrora apenas possível em artes como a pintura, todavia “agora” é possível no cinema, Boleslavski (1956: 53) reflete,

because you do not rejoice in the discovery of a great and final instrument of drama; the instrument which all the other arts have had since time immemorial, and which the oldest art, the theatre, lacked until today; the instrument that gives to the theatre the precision and scientific serenity which all the other arts have had; the instrument that demands of the actor to painting form in sculpture, string, wood, brass in music, mathematics in architecture, words in poetry.

Na etapa da caracterização, Boleslavski aponta que o desenvolvimento da personagem e a preparação do ator não devem estar subordinados a subterfúgios cosméticos ou ao aparato físico da caracterização. O autor defende que a caracterização é algo mais do que vestuário ou pintura, é preparação do gesto, adaptação do corpo e da voz, segundo a especificidade única de cada pessoa:

the actor creates the whole length of a human soul's life on the stage every time he creates a part. This human soul must be visible in all its aspects, physical, mental and emotional. Besides, it must be unique. It must be the soul. The same soul the author thought of, the one the director explained to you, the one you brought to the surface from the depths of you being. No other but that one.

And the character who owns this created soul on the stage is unique and different from all the rest. It is Hamlet and nobody else. It is Ophelia and nobody else. They are human, that is true, but here the similarity ends. We are all human, we have the same number of arms and legs and our noses are placed respectively in the same positions. Yet, as there are no two oak leaves alike, there are no two human beings alike. And when an actor creates a human soul in the form of a character, he must follow the same wise rule of Nature and make the soul unique and individual.

(Boleslavski, 1956: 77)

Outra etapa é a observação, na qual o ator deve constituir-se como um observador atento, um catalisador, um apreendedor de todas as manifestações em seu redor. Durante este processo o ator recolhe memórias emocionais e organiza-as e caracteriza, de dentro para fora, o ser que tem na sua memória, «to act is the final result of a long procedure. Practise everything which preceeds and leads toward this result. When you act, it is too late». (Boleslavski, 1956: 97).

Ao representar, o ator deve ser espontâneo, procurando alcançar o natural, através de uma via técnica, onde tudo o que aprendeu sobre o corpo e o espírito se manifesta automaticamente de uma forma que passa despercebida ao espetador. No naturalismo, a *performance* é esquecida como *performance* e sentida como ato, como ação. De acordo com Boleslavski (1956: 117), esta situação ocorre pelo ritmo, «slow, medium, fast. That is far too limited. On the other hand, rhythm has an endless, eternal swing. All created things live by rhythm, by a transition from one definite thing to another greater one».

Para Stanislávski e os seus seguidores, o ator coloca o seu corpo e a sua memória ao dispor da personagem e ao fazê-lo deixa também a sua própria marca. O ator é texto e devido à sua prática constante e disciplinada, ele terá em si mesmo o espaço de construção da cena. Para Meyerhold, ator e encenador russo, membro do Teatro de Arte de Moscovo e posteriormente, dissidente do seu mestre Stanislávski, o ator é um instrumento que poderá inclusive transmutar-se, livrando-se do pretenso naturalismo interpretativo. O ator manipulará o corpo e a voz, matizando dicções, (re)inventando o seu próprio corpo, recriando naturezas inumanas.

Bertold Brecht, dramaturgo, poeta e encenador alemão, embora sem negar Stanislávski, apresenta o ator com um fazer de tradutor, questionador e dialético do ser, complexificando as relações humanas, colocando em questão a condição política do ato da interpretação, da visão do mundo, através do denominado teatro dialético e da peça

didática. Brecht não pretende iludir a realidade, mas favorecer a dupla consciência viva, a de estarmos a vivenciar uma representação, dentro ou fora do palco, unindo assim o que o naturalismo ambicionava no início, uma interpretação por parte do ator que cria naturezas para além da sua, com o estado do “esquecimento” do ato da representação, no qual, o ator explora a sua memória emocional e “dá” à cena veracidade com os sentimentos que já vivenciou na sua vida real. Se o naturalismo pretende obter uma plateia num estado de suspensão, como refere Boleslavski «[...] and feel immediately that their concentration is less important than yours [...]», o ator brechtiano quebra a quarta parede e devolve ao público a responsabilidade individual no posicionamento ético diante da cena.

O ator brechtiano é portador de um discurso, no entanto deverá conhecer o seu próprio discurso, com o intuito de não trazer à cena um possível paradoxo. Deverá apresentar uma visão da humanidade através de uma distanciação crítica, sem perder a sua própria humanidade, ao subjugar-se cegamente a esse mesmo discurso. O ator pode, num determinado momento, fazer uso de uma entrega íntima, procurando na sua memória um elemento afetivo pessoal para servir de estímulo no despoletar de uma emoção que pretende transmitir, aludindo a Stanislávski e ao uso da *memória emocional*. O ator poderá distanciar-se e procurar discutir o papel e as suas implicações, quer no seu desempenho, quer na forma como o espectador pode rececionar a mensagem, conduzindo-o a um diálogo com o subtexto, num exercício próximo da dialética brechtiana.

Existe uma tendência para criar uma dicotomia entre os pensamentos de Stanislávski e os pensamentos de Brecht, fruto de uma visão que tem dificuldade em perceber a relação dinâmica entre ambos, uma relação que oferece complementaridade. Assim, o ator de hoje percebe que na prática, deve usar todos os recursos técnicos, procurando nas fontes, nomeadamente em Stanislávski e Brecht, com o intuito de enriquecer as suas possibilidades.

Stanislávski defende que a ação é a parte central da interpretação, a ação física e a ação interior. Enquanto que as etapas de Boleslavski (a ação da concentração; da procura pela memória emocional; da caracterização interior e exterior; da observação e do aperfeiçoamento do ritmo) exemplificam didaticamente alguns dos desdobramentos na prática da constituição do ator e da sua preparação.

Para Brecht a ação é posicionamento em relação à personagem. Por esse motivo, os seus pressupostos baseiam-se em três fases: conhecer a personagem através das leituras,

dos ensaios e da crítica; identificar o interior da personagem, conhecer as suas reações e abordá-la como um ser; e observar a personagem de “fora”, constituída na sociedade.

No cinema percebemos que as práticas sensoriais das ações físicas, bem como as práticas dialéticas das etapas de Brecht, são utilizadas em alternância, mesmo que em muitos casos sejam intuitivas. Logo, a participação do ator é fundamental, as suas qualidades técnicas e intuitivas quanto mais aprimoradas forem, melhor.

O Professor Jean-Jacques Roubine lembra-nos da disciplina necessária ao ator, da imprescindível atenção que deve ter ao receber informações e orientações e, para apresentar uma boa interpretação, da necessidade de estar capacitado para ouvir e para decifrar.

Para um ator, saber escutar é tão importante quanto saber fazer-se ouvir. A articulação destas duas modalidades da representação é parte integrante da arte dramática, independentemente da escola a que ela pertence. Com efeito, se um ator se revela incapaz de escutar, ou seja, de manter a continuidade da presença da sua personagem, é inevitável que esta incapacidade comprometa a ilusão dramática, mesmo quando ele retomar a palavra. Eis porque o ator deve procurar permanentemente o contacto com os seus companheiros, de modo a reagir de forma eficaz (conforme o que exige o papel) e significante (decifrável pelo espectador), a tudo o que se diz e se faz na sua presença.

(Roubine, 2002: 64)

O Professor Artur Távola evoca a figura do ator participativo e defende que o ator não é aquele que apenas se deixa manipular nas mãos do Encenador ou do Realizador, mas sim um potencial coautor,

é subtil e complexa a tarefa do ator. Ele é um intérprete, mas ao mesmo tempo, um criador. Tanto opera sobre a criação alheia (a do autor), como ao fazê-lo, irradia uma forma própria de criação. Quando o ator é bom, faz-se co-autor da obra. O ator é comparável ao músico de Jazz. Ao se utilizar de um tema já existente o recria através da interpretação. Dá novas versões.

(Távola, 1984: 28)

Ironicamente, as repetidas lutas para elevar o ofício do ator ao estatuto de criador artístico, como um participante no processo construtivo da obra, trazem-nos atualmente, um panorama de submissão ao denominado *star system*, onde muitas vezes o ator tem mais poder que o próprio realizador.

Independentemente das qualidades, competências específicas e dos caminhos constituídos em diferentes linhas de trabalho, há algo que parece bastante comum a todos os atores, a ideia de que o ator deve ter em cena, quer no teatro, no cinema ou na televisão, a capacidade de ser verdadeiro.

No cinema, ao interpretar personagens quotidianas, seres do espaço, super-heróis ou ao reviver um ícone, os atores deverão cumprir a obrigação de “dar” verdade ao papel. Assim, o ator que não esteja preparado vai “dar” um preenchimento insuficiente ao ser, sendo esta insuficiência vista como falta de verdade, levando o espetador a desconfiar daquilo que vê.

Como alega Constantin Stanislávski, o ator faz uso do seu corpo com intencionalidades narrativas, dramáticas e estéticas, a partir de uma disciplina de pensamentos que resultam em gestos pela sua ação e que são veiculados e assimilados. O ator constrói, a partir do seu “eu”, muitos “eus”, emprestando e doando as suas emoções e o seu corpo, dando vida a um ser subjetivo. É um recetor e um transmissor, que se “contamina” com o meio que o envolve e filtra o que absorveu, para desenvolver arte.

O ator, ao utilizar todas as potencialidades do seu corpo (o seu instrumento), contribui com a encenação, com a dramaturgia, com o figurino, ao apontar as possibilidades. Por outro lado, traz como marca estética para a obra a sua espontaneidade, a leveza e a fluidez.

Assim, num processo criativo que se procura pela acção, quase sempre naturalista, de um corpo em plenitude, o ator co-criador parte da sua individualidade, reordenando-a a partir da relação com o outro e com o universo da obra, num fluxo contínuo entre a pessoa ator e o seu fazer no e através do corpo.

(Ribeiro, 2011: 96)

Ao atuar, o ator co-criador rompe com a interpretação ou representação de uma personagem já instituída no guião, para lidar com o fluxo das experiências humanas, propondo possibilidades para a sua personagem e para a obra como um todo. Entretanto, a presença, a improvisação e o jogo em cena, são a base preparatória para que um ator se lance no processo de criação.

O ator não “inscreve” no seu corpo uma ação, mas sim propõe-se a uma ação. No momento da filmagem o ator vai reavivar estímulos interiores para tentar alcançar a plenitude, ou seja, o ator no cinema não está simplesmente a interpretar uma personagem, ele está, igualmente, presente em cena.

Ao “inserir-se” no contexto da obra, o ator faz uso do seu “backup” de encenação, usando todas as suas capacidades, que lhe indicam um método, um caminho possível, ao qual irá acrescentar alguma espontaneidade, algum improviso, que conduz à transformação o seu ofício de ator em “ator/performer”, que recria, mas também cria. A arte pede

improvisado, criatividade, paixão, subjetividade, exigindo do ator a aprendizagem e desenvolvimento de um método, que por sua vez o transforma de acordo com o contexto em que atua, fundindo a arte de um autor com a sua própria arte, sempre procurando criar um laço de comunicação com o público que recebe a obra.

No capítulo seguinte abordamos a obra literária de Jorge de Sena, *Sinais de fogo*, que será o texto de partida para a adaptação cinematográfica de Luís Filipe Rocha em 1995. Analisamos este complexo romance, destacando as suas principais dimensões e personagens, procurando demonstrar a sua riqueza literária, que justifica a recorrente nomeação de maior romance português do século XX. Esta análise será utilizada posteriormente para uma abordagem comparativa com as escolhas do realizador para a concretização da obra cinematográfica.

Capítulo 2
O grande romance do século XX

. Jorge de Sena: contar e desassossegar

Jorge Cândido de Sena nasceu a 2 de novembro de 1919 em Lisboa e faleceu a 4 de junho de 1978 em Santa Bárbara, nos Estados Unidos da América. Grande vulto do meio literário português do século XX, destacou-se como escritor, ensaísta, dramaturgo, poeta e crítico.

Viveu numa época marcada por uma sucessão de eventos políticos que moldaram a humanidade, nomeadamente, a Guerra Civil espanhola, a Segunda Guerra Mundial e a instauração das ditaduras em Portugal e no Brasil. Estas convulsões tiveram grande influência na vida do poeta, quer na esfera pessoal, pois obrigaram-no a viver longe da sua pátria, quer na sua vida artística, conduzindo-o a uma escrita contundente, reflexiva, crítica e sobretudo testemunhal de todos estes contextos vivenciados.

Aos 17 anos entra na Escola Naval com o intuito de seguir a carreira militar, no entanto, na sua viagem de instrução, o jovem poeta fica indignado com a disciplina imperante, o que, associado ao seu pensamento antifascista, ampliado pelos “ventos” que vinham de Espanha, levam-no a algumas atitudes de insubordinação que conduzem à sua expulsão. Após ser excluído da Marinha em 1938, inicia-se na criação poética.

Como formação filosófica seguirá o marxismo e a dialética hegeliana, que permearão a sua obra literária, a qual terá como um dos objetivos principais a procura pela transfiguração do real, expondo a sua essência com vista a um maior realismo, e atraindo a atenção do leitor para uma realidade que se constrói sob a óptica da violência e da perversão dos homens. Para tal, Sena é um homem que procura conhecer-se e conhecer o mundo para transformar-se e transformá-lo.

Filosoficamente, sou um Marxista para quem a ciência moderna apagou qualquer antinomia entre os antiquados conceitos de matéria e espírito. Mas, politicamente, sou contra qualquer espécie de ditadura (quer das maiorias, quer das minorias), e em favor da democracia representativa. Não tenho quaisquer ilusões acerca desta – pode ser uma máscara para o mais impiedoso dos imperialismos. Mas isso também o podem ser outros sistemas.

(Sena, 1988: 21)

A sua postura humanista e o seu espírito inconformista contra a ditadura fascista de Salazar levam-no ao envolvimento na denominada *Conspiração da Sé* em 1959. Correndo o risco de ser preso, vai optar por um exílio no Brasil, aproveitando o convite do Congresso de Relações Luso-Brasileiras em Salvador da Bahia, tornando-se Catedrático de Teoria da Literatura na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis. Em 1961, a

convite de Antônio Soares Amora, transferiu-se para a Universidade de Araraquara, em São Paulo, onde se tornará o primeiro professor da cadeira de Teoria Literária.

No Brasil, um país onde ainda existia liberdade e segurança para si e para a sua família, Sena aumenta a sua produção literária e publica o seu principal livro de poesias, *Metamorfozes* (1963). Prossegue as suas investigações sobre Camões e apresenta em 1964 a sua tese de Doutoramento sobre o grande poeta lusitano. É nesta fase da sua vida que obtém a cidadania brasileira.

Quando o Brasil vê a sua liberdade ser “resgatada”, pelo golpe militar de 1964, Sena já denuncia a cumplicidade entre os dois regimes, o salazarista e o brasileiro, sistemas que se servem da censura, tortura e repressão. O poeta e a sua família vêm-se “obrigados” a um novo exílio em 1965, desta vez, nos Estados Unidos da América, onde Jorge de Sena trabalhou como Professor das Universidades de Wisconsin e da Califórnia, chefiando o Departamento de Língua Portuguesa.

No entanto, foi no Brasil que Sena redigiu a maior parte da sua obra, deixando registos sobre a ditadura brasileira na novela *O físico prodigioso*, nas peças teatrais *Império do Oriente*, *A demolição* e principalmente *A morte do papa*, como resposta política ao golpe militar, constituindo obras de profundo carácter reaccionário. Também, neste período, aumentou o seu desempenho na redacção do periódico *Portugal Democrático*¹¹ nas vésperas da intervenção militar, utilizando esta publicação para mostrar o salazarismo como um regime totalitário sem ideologia dominante. As suas “denúncias” faziam referência às decisões de um só homem, que assim se aproximava da ideologia fascista, mas que não deseja ou almeja o bem da nação. Ao afirmar que «nem Salazar acredita no que afirma», Sena esclarece que o regime se sustenta na falta de oposição e não numa ideologia forte, abrangente e comungada por todos (Teodolino, 2010: 44).

Outra das participações de Jorge de Sena em periódicos, nomeadamente no *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, colocou o autor numa situação de indesejado, transformando-o num potencial alvo dos golpistas, razão suficiente para que o poeta escolha os Estados Unidos como o seu destino seguinte.

Eugénio Lisboa em *Jorge de Sena* (1984: 15) refere este desassossego do poeta perante a sociedade, a política e o mundo literário:

¹¹ Em *Portugal Democrático*, nº35, num texto com a sua assinatura *Uma ditadura de Juristas*, Sena faz uma breve análise de como o salazarismo se sustenta diante do seu povo e perante as outras nações.

A irrequietude de seu temperamento, com uma componente quiçá neurótica, é inequivocamente vinculada por estes textos: “Eu nunca estou bem em parte nenhuma...”. Todo o seu comportamento futuro irá confirmá-lo, de universidade para universidade, do Brasil para a América e nesta, de um estado para o outro, sonhando, por fim, em Santa Bárbara, como um posto terminal na velha europa, mas fora de Portugal...

A sua obra é escrita sob um “pano de fundo” de guerras e ditaduras, como a Guerra Civil de Espanha, onde os republicanos são derrotados e Franco inicia o seu terror, rebentando, em seguida, a Segunda Guerra Mundial, onde os nazis parecem imparáveis, ficando o poeta a “assistir” a estes acontecimentos no seu país que também, de uma forma gradual, se vê privado da sua liberdade até ser “apagada” com a implementação do medo, da repressão e da censura de Salazar.

Este contexto político-social molda a sua forma de ver e de estar no mundo e, conseqüentemente, a sua escrita, repleta de amargura existencial, que procura denunciar os perigos de uma passividade quotidiana, de uma vida feita de regras instituídas, de uma ordem estabelecida que tudo controla. As pessoas ao viverem minimamente satisfeitas, com o básico para as suas necessidades, imergem na ilusão que têm tudo, que são felizes, que não precisam de mais nada; cria-se uma cultura em que desejam manter a sua vida inalterável, desistindo de tentar melhorá-la.

Um dos propósitos da obra de Jorge de Sena é precisamente, o de descobrir, o de desocultar, desvendar, descobrir a realidade, no sentido de levantar o véu ou o manto, mais ou menos diáfano, feito de regras e preceitos, com que tapamos a nossa realidade, colectiva ou pessoal, com que, no fundo, damos alguma segurança e aconchego ao nosso incerto existir quotidiano.”
(Lourenço, 1999: 132)

Para Jorge de Sena os escritores devem estar na frente da luta contra os obscurantismos ou qualquer tipo de instrumentalização criada por governos, bem como, procurarem “iluminar” o caminho da sociedade no sentido da liberdade mais básica, a intelectual, fazendo da arte a sua principal arma.

Mais do que nunca, num mundo onde as vidas humanas se tornaram tão baratas que podem ser gastas por milhões, aos escritores cumpre resistir. Poderemos ter revoluções: mas tenhamos esperança de que nelas as pessoas podem morrer por acidente, mas nunca assassinadas.
(Sena, 1988: 21)

É uma revolta artística que deverá ser permanente, no sentido de manter viva a chama dessa emancipação, desse viver livre, através do exercício da consciência crítica, da reflexão sobre mundo que nos rodeia, num ato de pedagogia, «a exigência ética que enforma o ofício do homem-escritor adquire uma dimensão pedagógica de longo alcance,

que faz da literatura um modo de concertação pessoal e um meio de influência comunitária» (Ferreira, 2009: 263-264).

A divulgação da obra de Jorge de Sena tem como grande responsável Mécia de Sena, a sua esposa, que tem feito esforços para “oferecer” aos portugueses este vulto literário.

A obra seniana pode ser dividida em quatro vertentes temáticas: testemunho, amor, pátria e metamorfose, verificando-se em todas uma construção do texto por meio de uma certa violência na linguagem (Teodolino, 2010: 15). Igualmente, existe uma obsessão pelo ideal de pátria, justificado pelo facto de o poeta nunca a ter tido, procurando-a nos seus versos e narrativas, que traduzem essa condição de emigrado forçado.

Na sua vida sociopolítica, Jorge de Sena era considerado uma verdadeira instituição cultural, pois promovia encontros de intelectuais de diversas áreas, bem como acompanhava intelectuais brasileiros em Portugal. Considerado pelo crítico brasileiro Antônio Cândido como uma *notável personalidade*, Jorge de Sena tinha como pátria a sua família e principalmente a sua esposa, Mécia de Sena. Qualquer local onde estivesse era afetado pela sua personalidade, que se destacava por ter sempre encerrado em si mesmo o objetivo final de conhecer para transformar e também pela incessante procura do conhecimento, que não encontrava limites geográficos nem intelectuais.

. O livro autobiográfico

O romance *Sinais de fogo* é para muitos o maior romance português do final do século XX. Jorge de Sena começou a redigir esta obra no Brasil, durante o seu exílio, tendo interrompido o trabalho em 1965 devido à mudança para Santa Bárbara, nos Estados Unidos da América, devido à instauração da ditadura militar brasileira. A obra foi retomada em solo americano, onde Sena viria a falecer em 1978, sendo publicada postumamente em 1979.

Este livro é o primeiro volume de um grande projeto intitulado *Monte Cativo*, que Jorge de Sena não teve tempo de concluir. As ideias que podemos desenvolver sobre o que eventualmente seria o grande projeto *Monte Cativo* decorrem de fragmentos deixados pelo autor, compilados e dados a conhecer ao mundo pela mão da sua esposa Mécia de Sena.

Sinais de fogo é um romance volumoso com mais de quinhentas páginas, dividido pelo autor em cinco partes de quarenta e três capítulos, nos quais um narrador autodiegético, Jorge, um jovem pertencente à média burguesia lisboeta, narra as suas experiências durante o período que vai do primeiro semestre de 1935 até setembro de 1936.

A parte mais longa da obra situa-se na Figueira da Foz, onde o narrador chega no dia em que eclode a revolução espanhola, levando-nos a concluir que se trata de 17 de julho de 1936, quando parte do exército estacionado no protetorado espanhol de Marrocos se revoltou contra o governo republicano.

Posteriormente, o narrador regressa a Lisboa antes do final das férias de verão, terminando a ação no dia 9 de setembro de 1936, quando ocorre a revolta dos navios de guerra Dão e Afonso de Albuquerque, cujas tripulações pretendiam sair do Tejo para rumarem a Espanha, para apoiar os republicanos.

É possível resumir a intriga deste romance a um esquema simples, representado pela ida de Lisboa para a Figueira da Foz e volta a Lisboa. Este esquema, embora simples, incorpora muitas personagens, situações e aventuras, que, no entanto, são subelementos, pois o que de fundamental podemos destacar na obra é relativo ao processo de transformação interna do protagonista, que ao regressar a Lisboa após as férias de verão de 1936, já não é o mesmo. Assim, o verdadeiro assunto central do livro é a tomada de consciência de si mesmo, do protagonista (Jorge), que amadurecendo vai encontrar o seu lugar no mundo. Esta história reflete também, o ponto de viragem no panorama político e social europeu, usando os exemplos da Guerra Civil espanhola e o jogo utilizado pelo governo português para aproveitar a situação, que reforça a sua manobra de implementação do regime ditatorial.

Um debate que subsiste em torno de *Sinais de fogo* é se este romance é autobiográfico. Sabemos que a obra abrange um período de poucos meses, entre 1936 e 1937, tendo como cenário estruturante a Guerra Civil espanhola. O narrador e personagem protagonista do romance tem o mesmo nome do autor e a mesma idade deste naquela época, indiciando a componente autobiográfica. Igualmente, os tempos conturbados descritos na obra, nomeadamente a revolução em Espanha e a progressão do salazarismo em Portugal, que são estruturantes e determinantes na transformação do personagem Jorge, foram certamente inspirados no próprio autor.

Mécia de Sena, a esposa de Jorge de Sena e a grande responsável pela edição e divulgação da maior parte das obras do autor, evidencia esta centralidade da revolução espanhola, como «acontecimento fulcral no romance, tornando-o instrumental no despertar do protagonista para a realidade política e social, para o amor e até para o ato da criação poética» (Sena, 2003: 11).

O segundo volume do grande projecto *Monte Cativo*, abrangeria a infância e o início da adolescência de Jorge de Sena, até 1936, bem como o seu tempo de estudante de engenharia no Porto.

O terceiro volume do ciclo abordaria o tempo em que Jorge de Sena trabalhou na função pública, entre 1945 e 1959, ou seja, até à sua saída do país para o Brasil.

O quarto volume seria referente ao período da vida do autor no Brasil e enquadraria os anos de 1959 a 1965, até ao seu novo “exílio” nos Estados Unidos. Portanto, este volume seria novamente estruturado em torno da implantação de uma ditadura, neste caso a do regime militar brasileiro.

Ao analisarmos a estrutura deste grande ciclo que seria *Monte Cativo*, podemos verificar que se enquadrava na vida e nas vivências de Jorge de Sena, corroborando a ideia de que estes romances teriam uma base autobiográfica.

Outra das características que nos fazem refletir sobre este cariz autobiográfico são as personagens de *Sinais de fogo*, sendo que muitas delas podem ser conotadas com pessoas reais, que se cruzaram em vida com Jorge de Sena, como refere Mécia de Sena,

e tanto quanto posso reconhecer ou me foi dito, para mais de metade dos participantes deste romance, eles jamais foram, apesar disso, retratados no que fizeram ou poderiam ter feito, tão fielmente quanto aqui o estão para a posteridade. A chave do reconhecimento de todos, ou pelo menos dos que posso identificar [...], está na inicial do nome, que foi mantida. E é impossível que os vivos se não reconheçam, gostem ou não de reconhecer-se.»

(Sena, 2003: 20)

Na introdução desta mesma edição de *Sinais de fogo*, Mécia de Sena revela uma história curiosa, que constitui um exemplo relativamente à analogia entre personagens e pessoas reais, com a descrição do tio Justino, que viajou de Coimbra até Lisboa, só para abraçar o sobrinho Jorge de Sena, quando este voltou a Portugal em 1968/69, depois de nove anos de exílio voluntário (*idem*: 21).

Jorge de Sena usa toda a sua experiência de vida e vários acontecimentos da sua juventude para escrever o romance *Sinais de fogo*. Ao utilizar como “material” as suas próprias vivências, operou combinações, mutações e transformações que foram indutoras

de uma ficcionalização da matéria biográfica. Grande parte da obra é ficção combinada com aspetos biográficos, servindo o propósito de traçar um modo de vida particular, uma específica vivência afetiva, social, política e histórica. Como expressa Jorge de Sena sobre os contos de *grão-capitães*,

tudo aconteceu ou terá acontecido, quase assim. Neste quase, porém, está toda a distância que vai das memórias à ficção – razão pela qual ninguém pode reconhecer-se, como eu também não, nos acontecimentos ou nas personagens. Se a matéria [...] é directa ou indirectamente autobiográfica [...], a estrutura que lhe é dada é inteiramente ficção.

(Sena, 1989: 17)

O aproveitamento da matéria autobiográfica permite, também, o relato de uma experiência de vida intimamente ligada com os acontecimentos históricos, conduzindo a um registo do sentimento experienciado pelo autor, as suas perceções do meio envolvente e das outras pessoas que viveram com ele. Portanto, a autobiografia enquanto género literário, «é uma forma híbrida de expressão, essencialmente destinada ao registo de factos verídicos, podendo ser um discurso documental, testemunhal ou ficcional» (Josef, 1998: 295 *apud* Amorim, 2005: 4).

Os romances que optam pela forma do relato autobiográfico parecem situar-se numa espécie de zona de indefinição de fronteiras entre ficção e realidade, entre veracidade e verosimilhança, entre memória e invenção. Segundo Amorim (2005: 4), «no romance [autobiográfico] a subjetividade do autor empírico é expressamente trazida para o contexto ficcional, como forma de inserir na ficção da obra, a realidade histórica de que participam o escritor e o leitor, que procura estabelecer semelhanças entre a realidade histórica e o mundo ficcional».

Neste sentido, Jorge de Sena escreve um romance com uma componente marcadamente testemunhal, registando uma época de convulsão política e social na europa, o iniciar de uma era fascista, fundindo estes factos com histórias ficcionais que dão corpo e alicerçam a narrativa.

Fruto das experiências vividas, acumuladas e sentidas pelo autor, o romance, produto dessa vida fundido com a história e com histórias, juntamente com o trabalho de investigação, conflui para um texto que é simultaneamente memória, reflexão e crítica.

. “Jorge” descobre e descobre-se

O principal tema do romance *Sinais de fogo* é a tomada de consciência da personagem principal acerca de si mesmo e do mundo que o rodeia, o que traduz um processo de amadurecimento, a transição do adolescente para o jovem adulto.

Este processo de transformação interna do jovem que se torna homem insere-se na corrente literária tradicional do século XIX, denominada *Bildungsroman*.¹² Este tipo de romance narra o desenvolvimento espiritual, sentimental e cognitivo de uma personagem, que entra num processo de crescimento, construído num contexto de situações que a colocam à prova, obrigando-a à urgência de compreensão e domínio da sua própria estrutura psicofísica.

Os críticos literários Jürgen Jacobs e Marcus Krause (1989: 37) sintetizam as características fundamentais de um típico romance *Bildungsroman*:

o protagonista deve ter uma consciência de certa forma explícita de que ele próprio não percorre uma sequência de aventuras mais ou menos aleatórias, mas sim um processo de autodescobrimento e de orientação no mundo. Com isso, via de regra, a imagem que o protagonista tem da meta de sua trajetória de vida é determinada por enganos e avaliações equivocadas, devendo ser corrigidas apenas no transcorrer de seu desenvolvimento. Ele tem como experiências típicas: o abandono da casa paterna, a actuação de mentores e de instituições académicas, o encontro com a esfera da arte, confissões intelectuais eróticas, experiência profissional e também, eventualmente, contacto com a vida política.

(Neto, 2005: 188)

A obra *Sinais de fogo* enquadra-se nesta tipologia de romance, que foi revigorada por Jorge de Sena.

Como já abordámos anteriormente, este romance pode ser “simplificado” num esquema que resume a viagem interior do protagonista, que se inicia em Lisboa, onde Jorge é adolescente, vivendo os seus tempos de liceu e início de faculdade, sendo que esta primeira parte do livro constitui a preparação para aquilo que está para vir. A segunda fase deste esquema reflete as férias do jovem protagonista na Figueira da Foz, momento curto, apenas de alguns dias, que se configuram como a grande transformação na vida de adulto. A terceira fase aborda o regresso de Jorge a Lisboa, já homem, com uma postura na vida muito diferente daquela que tinha antes de partir para férias.

¹² *Bildungsroman* quer dizer “romance de construção”, mas em português é apelidado de “romance de formação”. Trata-se de uma história em que o foco narrativo está no amadurecimento e desenvolvimento psicológico de um jovem personagem e da sua entrada na vida adulta.

No início do romance, o protagonismo é transportado para os dois amigos de Jorge, o Puigmal e o Mesquita, que introduzem dois campos essenciais na estrutura do romance, a política e a sexualidade, que serão os indutores do crescimento “forçado” do protagonista da história.

A “transformação” de Jorge vai ser realizada sobretudo na Figueira da Foz, durante o curto período de férias. Nesta vila, ele vive uma crise interior, surgindo no romance os monólogos interiores, com os quais começa a tomar consciência da forma como se relaciona com o mundo, interrogando-se sobre o amor, a guerra, a amizade e a morte.

Nesta fase, Jorge apercebe-se de que esteve sempre desatento ao mundo que o rodeia, aspeto que reflete a própria sociedade portuguesa da época, que vivendo na preocupação com a vida vizinha, com a aparência perante os outros, importando-se com os pequenos assuntos em vez das grandes questões, aquelas que realmente afetam o futuro, está desatenta politicamente, imersa numa acefalia autoimposta, num silêncio que cultiva.

Ao aperceber-se que nunca pensou em política, que não tem uma posição ideológica definida, Jorge começa a interrogar-se sobre certos conceitos, como por exemplo a palavra *revolução*, sobre a qual pensa, depois de ler o título de um jornal, no comboio a caminho das férias estivais: «comprei um jornal. A primeira página estava cheia da mesma coisa: rebentara em Espanha uma Revolução que o jornal, em grandes letras, chamava Nacional» (Sena, 2003: 64). Então, Jorge inicia um longo monólogo sobre esta palavra, tentando perceber o seu sentido, raciocinando por meio de inferências, num exercício de questionamento:

eu não entendia nada do que tinha acontecido, e não compreendia como uma revolução – coisa que a minha família passava, em tempos idos, no quarto escuro – podia obrigar as pessoas a uma agitação daquelas e a quererem regressar precipitadamente. As revoluções eram feitas por militares e por revolucionários, que se preparavam para isso, e esmagadas pelos governos que as atacavam, sendo depois saudados por magotes de povo à moda do Minho [...] para mim, uma revolução não era uma guerra. Era umas pessoas e uns regimentos que vinham para a rua, ou uns quartéis que os da rua queriam assaltar. Mas lembrei-me das velhas gravuras da *Ilustração Portuguesa*, do tempo da Grande Guerra, com os alemães roubando as casas dos belgas, e que eu folheara em pequeno, procurando figuras para recortar. Aquela gente temia, pois, por suas casas.

(Sena, 2003: 67)

Neste processo de reflexão induzido pelo monólogo interior, surge a multiplicação de perguntas que conduzem a personagem à descoberta das verdades. Este método alude à *maieutica socrática*, a esse *parto* intelectual, na procura da verdade no interior do Ser humano. Consiste em fazer perguntas simples, que vão complexificando os pensamentos e

traduzindo-se em ideias elaboradas sobre um determinado assunto. Assim, através da autorreflexão, o protagonista do romance vai descobrindo, juntamente com o leitor, verdades que conduzem ao processo de “transformação”.

O jovem protagonista entra também num processo de aprendizagem afetiva, ou seja, o núcleo que separa o Jorge antes de chegar à Figueira da Foz daquele que entra no conhecimento de si mesmo e do mundo, é o amor. O amor entra na sua vida com Mercedes, que vem sacudir o seu universo, que se encontra num estado de convulsão pelos acontecimentos político-sociais que ocorrem em seu redor, criando o eixo fundamental do romance,

é o amor que [...] desencadeia o processo no qual, sendo chamado a desenvolver as qualidades próprias, face às forças antagonistas do clima, pelas experiências vivenciais da acção e da reflexão, pela conjugação das energias pessoais da razão e da sensibilidade, o protagonista sai da imaturidade púbere para o intenso aperfeiçoamento da consciência de si e do mundo.

(Carvalho, 2010: 345)

De facto, o amor é o catalisador do protagonista no desenrolar da história na Figueira da Foz, no entanto, podemos verificar que também conduz o jovem Jorge a entrar por condutas obscuras, a seguir um caminho sem escrúpulos, para atingir os seus objetivos. Podemos exemplificar este ponto com o momento em que Jorge procura resgatar Mercedes de um noivado que ele jamais poderá aceitar,

e que ela tivesse um filho meu, antes do casamento, ou eu ficasse por isso na obrigação de casar com ela, forçaria que ela se sentisse amarrada a mim, visto que eu era o pai do seu filho. Amarrados assim um ao outro, haveria condições exteriores ao nosso amor que, obrigando-o a existir, quem sabe se não fariam senão amargurá-lo e diminuí-lo? No mundo em que vivíamos, porém, essas condições podiam prender-nos, independentemente de nós; e, se eu tinha temido que elas me obrigassem, tudo o que eu estava pensando não seria, na verdade, o desejo de não me sentir, por elas, preso à Mercedes? Se eu temia ficar preso a ela, que amor era o meu? O desejo de possuí-la sempre e mais, a ternura por ela, tão grande, que nem eu me detinha a pensar que não a conhecia bem, não sabia como ela na verdade era, isso não era amor? E como podia eu, suspenso entre tê-la possuído pela primeira vez e possuí-la novamente, em novas horas de encantamento, que seriam a segunda vez, ter-me encostado à criada e tê-la desejado tão violentamente, que me satisfizera de uma maneira adolescente e precária? Como a poucas horas de ter nos meus braços quem não era só a minha namorada e a mulher, que eu mais amava, mas a minha amante também, eu pudera agarrar-me àquela fêmea grosseira, não a tendo penetrado apenas porque ela resistira?

(idem: 214)

Neste último excerto que o protagonista não é herói-vítima, pois demonstra violência nos seus pensamentos, algum egoísmo e até alguma maldade, revelando que não há seres exclusivamente puros ou impuros.

Ao longo do romance são desvendados enredos em que as personagens se usam umas às outras, vendem-se, sujeitam-se a imoralidades para atingirem fins, e Jorge não é exceção. Este, ao ser arrastado para uma rede de “submundos” vai procurar usar outras personagens para proveito próprio, nomeadamente o seu amigo Rodrigues, para tentar “enviar” o Almeida para Espanha, afastando-o desse noivado que o atormenta. Todas estas situações que o jovem protagonista vive fazem-no compreender que o mundo não é feito apenas de boas condutas, de moralidade, de vidas retilíneas,

tudo se comprava e se vendia, e havia formas muito subtis de comprar e de vender e que seria uma vergonha que se desse ou ganhasse por dinheiro. A que ponto eu, a Mercedes, o Ramos, o Rodrigues, os meus tios, o Almeida, os dois espanhóis, os dois Macedos, quem cedia o barco, e a sogra do meu tio, havíamos todos sido comprados ou vendidos, na mesma medida em que tínhamos vendido ou comprado? Ao ponto de não poder saber-se com clareza, como aquela cadeia tão complexa de relações mútuas que alguns actores eles mesmos ignoravam primeiro se formara.

(idem: 257-258)

Jorge de Sena descreve através do protagonista, um jovem que é arrastado para uma comunidade corrompida, feita de imoralidades, de mesquinhez, um microcosmos de uma sociedade portuguesa que vive “longe dos olhares” uma vida de “pecados” e à luz do dia, vive de cabeça erguida. Este jovem é “forçado” a entrar nesta “sujidade”, da qual ele se consciencializa, na véspera do seu regresso a Lisboa, num momento simbólico, ao entrar na casa de banho de uma tasca, compreende o quanto desceu na vida, «aquelas paredes eram, como a retrete em que eu estava sentado, uma retrete da vida» (idem: 368). Este momento pode ser interpretado, segundo Jorge Vaz de Carvalho (2010: 263-264) em dois sentidos,

a retrete como microcosmos figurativo da vida, uma realidade tão asquerosa, mas a que o indivíduo não se pode furtar por fazer parte intrínseca dela, onde tem de se esforçar e não consegue evacuar a sujidade que absorve sem pôr os pés na alheia; e a retrete como espaço onde o indivíduo, ainda que envolvido pela porcaria que todos fazem, pode evacuar e, portanto, aliviar, os excrementos próprios.

O protagonista está em clara crise, difícil de ser assimilada, procurando separar os mundos, fazer desses dias de férias na Figueira da Foz um hiato na vida, como um período que ele pudesse apagar. No entanto, ao chegar a Lisboa, Jorge percebe que isso é impossível, que «entre o inferno que eu visitara e a terra a que voltara, eu não tinha escolha possível quanto à realidade de ambos os mundos: a negação de um não era a realidade do outro» (Sena, 2003: 443).

Durante o processo de amadurecimento que atravessa nas férias, Jorge abandona o seu egocentrismo, confrontando-o «com a extraordinária invasão e profusão de outros eus na sua vida e ganhar a experiência inter-relacional que adverte os seres para a sua condição humana» (Carvalho, 2010: 267). Jorge vai apercebendo-se de que ninguém vive isolado ou intocado pela realidade e de que todos têm implicações nas vidas uns dos outros, «quanto mais a vida parece nossa, e é mesmo a nossa, mais pessoas se misturam nela. E, quantas mais pessoas se misturam nela, mais temos que dizer sem ter a quem» (Sena, 2003: 196). Uma consciência coletiva, da qual a humanidade depende e que revela que nenhum projeto pessoal se desenvolve isoladamente ou se dissocia dos outros.

Os poucos dias que a personagem passa na Figueira da Foz constituem um período traumático, no qual ele vive uma aprendizagem forçada, violenta, que o obriga a enfrentar vários acontecimentos em várias dimensões da sua vida e para os quais ele não está preparado. Ele vive uma espécie de guerra civil pessoal, um conflito com os outros e consigo próprio,

para conhecimento da própria personalidade individual, o confronto com os outros (a espécie de guerra civil [Sena, 2003: 393] com companheiros, gente ocasional, parentes, parceiras sexuais, amada, rival), é condição essencial para o protagonista fortalecer, conjuntamente por iniciativas da acção e discernimento da reflexão [...] aprender a desenvolver estratégias eficazes de superação, tornando-se esse confronto, dialecticamente, factor de clarificação de obscuridades, libertação e pacificação, após tensões de intensidade insuportável.

(Carvalho, 2010: 267)

Na verdade, não é só Jorge que está em claro conflito interior,

é como se pouco a pouco, a guerra civil, vinda do exterior, fosse contaminando aquele microcosmos, ao ponto de o protagonista, e de todas as personagens principais, viverem, cada um a seu modo, um estado de guerra civil interior, que põe a nu algumas realidades ocultas até então, abalando as condutas sociais e as suas mais íntimas convicções.

(Lourenço, 2002: 61)

Neste romance de formação em que todas as personagens jovens estão a descobrir a política, a sua própria sexualidade, começando a compreender como devem relacionar-se com o mundo, mas devido à “contaminação” pelo “ar vindo de Espanha”, entram num jogo social em que se usam umas às outras para atingir determinados propósitos. É um *Bildungsroman* que não se centra no protagonista, mas que é transversal a quase todas as outras personagens.

Esta experiência, brusca e traumática, vivida por Jorge, produz um desencontro com o mundo, pois ao invés de conduzi-lo ao autoaperfeiçoamento e à integração na

sociedade, como ocorre habitualmente no romance autobiográfico canónico, o processo de desequilíbrio, a desintegração dos valores em que se baseiam as relações humanas, conduzem para um isolamento do indivíduo, ao invés de obterem uma harmonia social saudável. É uma relação com o mundo que ele descobre ser cruel e falso, mas onde o homem deve procurar viver com decência. Assim, o protagonista no seu processo de aprendizagem, na sua transformação, vai procurar estratégias para contrariar esta desestruturação.

Jorge perde a inocência, bruscamente, traumáticamente, provocando-lhe, em ato de desespero, um desejo de regressar a um passado recente, «no fundo, o que eu queria era regressar a um estado de inocência [...] e, embora sentindo que o regresso era impossível, instalar-me na sossegada complacência de mim mesmo e da vida como a de toda a gente» (Sena, 2003: 525).

Em Lisboa a vida não é a mesma, a cidade não é a mesma, a ditadura implantou-se, o povo está condenado às sombras e a viver na mesquinhez, no vício do inalterável, do pequeno privilégio, do simples bem-estar, de um tempo que pára. O protagonista sente-se isolado, conduzido pela uniformidade social, à qual contrapõe o livre pensamento, vivendo com um sentimento duplo, alternante, que apenas o isola mais,

apenas uns tomavam consciência (voluntariamente ou conforme as circunstâncias que lha forçavam) e outros a não tomavam ou recusavam tomá-la, ou aceitavam a explicação que lhes fosse dada. Uma coisa era certa: eu estava completamente só, inteiramente separado, e destituído de comunicação com os conspiradores da vida. E o pior de tudo é que, sentindo melhor o que me parecia sentir, eu era um deles.

(Sena, 2003: 532-533)

No final, o livro termina com a revolta dos barcos, convocando Jorge a analisar os factos do dia anterior, uma vez que ele assistiu aos fortes em alerta máximo, comprovando que o governo já sabia desta revolta e a estaria a usar para afirmar definitivamente o seu apoio ao fascismo franquista e, assim, definir a sua linha ideológica. Este episódio final reflete a própria passividade do povo português, que fica literalmente a *ver passar navios*.

Nos inícios dos anos 60, num prefácio que não completou para uma edição brasileira de *Os grão-Capitães*, que também ficou por realizar, Jorge de Sena (2008: 65) escreveu,

O meu livro pretende ser não apenas o acto de acusação de quatro décadas de vileza colectiva, em que tudo foi prostituído, mas de séculos de subserviência que prepararam os corpos para a prostituição. Seria um erro imaginar que eu condeno as personagens que evoco e descrevo. Eu não as condeno individualmente, porque entendo que todas são livres de arrostarem com os seus próprios actos e nada deve interferir nessa responsabilidade. Eu condeno uma sociedade inteira que a todos roubou a inocência e o pecado. Condeno um povo que perdeu, e precisa recuperar, o sentido da dignidade profunda, para lá dos tabus e dos medos, para lá da miséria e da sujeição.

(Carvalho, 2010: 286-287)

Nesta última citação, Jorge de Sena revela uma das razões que o conduziu a escrever uma vasta obra literária, uma imensa revolta interior contra os medos e os tabus de uma sociedade que vive dentro de regras impostas que tudo controlam até à mais pura das intimidades. É uma razão que podemos considerar análoga à de Jorge de *Sinais de fogo*, que ao tomar consciência do mundo que o rodeia, depois de viver um processo violento de transformação, refugia-se nas palavras, encontrando involuntariamente a poesia. Esta surge em momentos de solidão, lançando Jorge inicialmente na surpresa, e constituindo-se posteriormente como uma forma de expurgar a alma.

Há em Sena um propósito de verdade desamparada, mas, por isso mesmo, mais integral e genuína, cuja procura implica necessariamente a desconstrução dos estereótipos, em todos os domínios da actividade intelectual: no metassistema sociopolítico, nas leituras ideológicas da história e da cultura, nos preconceitos ético-morais.

(Ferreira, 2009: 263)

O protagonista atravessa um processo de análise a vários campos da sociedade figueirense, que vai alargar a uma visão nacional em função de acontecimentos internacionais. É uma cadeia de fatores que têm influência uns nos outros, levando Jorge a questionar tudo, refletindo sobre o seu papel na sociedade e de como ele se relaciona com os outros, num ato de amadurecimento.

Durante este acumular de experiências, a arte é fonte de reflexão, é uma ponte de comunicação entre o que foi vivido e de como tudo é assimilado. A poesia é assim, a expressão máxima do crescimento de Jorge, a sua visão do mundo pelas palavras e fará parte da construção da sua “nova” personalidade.

. A “metamorfose” do poeta

No romance *Sinais de fogo* o processo de crescimento da personagem principal é acompanhado e consolidado pela poesia, como acabámos de ver. O primeiro encontro com a sua veia poética dá-se pouco depois de ter chegado à Figueira da Foz, num momento de solidão, num dos seus monólogos interiores, em que começa por descrever, de uma forma “mágica”, o local onde se encontra, sentindo subitamente um ressoar de palavras na sua cabeça,

Acendi um cigarro. Onde iria jantar? Não me apetecia comer. Apetecia-me fugir. Para onde e porquê? E, de repente, ouvi dentro da minha cabeça uma frase: «Sinais de fogo as almas se despedem, tranquilas e caladas, destas cinzas frias». Olhei em volta. De onde viera aquilo? Que sentido tinha aquela frase? Tentei repeti-la para mim mesmo: Sinais de fogo...». Mas esquecera-me do resto. Com esforço, reconstituía a sequência: «Sinais de fogo os homens se despedem, exaustos e espantados, quando a noite da morte desce fria sobre o mar». Não tinha sido aquilo. Não era aquilo. E que significava? Seriam versos? [...] Eu fazendo versos? Porquê? Amarrotei o papel e deitei fora.

(Sena, 2003: 125)

A solidão aqui apresentada surge como condição inevitável para a criação poética, pois é através do “olhar” para o seu interior que o poeta pode escrever. O poeta ao isolar-se irá refletir no seu mundo e no mundo que o rodeia, o que implica a fusão destes mundos na criação artística, na poesia.

Estes pressupostos poéticos remetem para certos pormenores de *Sinais de fogo*, pois Jorge ao chegar à Figueira da Foz fica sozinho, no sentido em que está longe dos seus pais, da sua influência, estando entregue a si mesmo. Este afastamento do seio materno e paterno é, como já vimos, condição essencial no processo de passagem da adolescência para a vida adulta, enquadrando-se na dimensão-base do *Bildungsroman*.

Com o desenrolar dos acontecimentos político-sociais, Jorge entra em sucessivos monólogos, procurando o seu lugar no mundo e a sua relação com tudo o que está a acontecer. No início ele é um esboço de si mesmo e é através da solidão, dos seus monólogos, das suas reflexões e da procura de respostas em si mesmo, que se vai modelando e transformando em adulto, descobrindo durante este exercício a poesia. Contudo, podemos analisar esta descoberta da poesia como a finalização de uma primeira fase no processo de aprendizagem vivida pelo narrador, na qual, após a autorreflexão, expressa nos seus monólogos, o “olhar” para dentro de si e para o mundo que o rodeia converge para esse nascimento poético.

Em *Sinais de fogo* a eclosão da poesia ocorre precisamente no momento em que Jorge começa a tomar consciência da realidade em que vive. Neste sentido, o capítulo X do romance vai sendo construído num crescendo que expressa essa educação do olhar, que terá como ponto culminante a revelação da poesia, quando esta surge do nada como palavras incompreensíveis, que deixam o protagonista perplexo, que as aponta num pedaço de papel, que amarrota e deita fora, não levando as suas próprias palavras a sério.

Esta aparição da poesia é única durante a sua estadia na Figueira da Foz, necessitando o leitor de esperar o regresso de Jorge a Lisboa para que este reencontre o seu lado poético, que o faz mais uma vez estranhar aquelas palavras, não conseguindo considerá-las como sendo suas, não admitindo este seu encontro com a criação artística. Contudo, ao refletir sobre a realidade em que se encontra, ao olhar em volta, ao ver a sua cidade, ele apercebe-se de que tudo mudou, nada é o mesmo, ele próprio é outro. Neste momento, novamente num monólogo interior, num ato de solidão, num diálogo consigo mesmo, ele percebe que está a tornar-se poeta.

A poesia constitui para Jorge uma reação ao trauma sofrido naquelas conturbadas férias, como algo escatológico, como uma necessidade de expelir o que não pode ser assimilado, como um meio de superar um mal acumulado e que tem de sair,

aquilo que eu escrevia resultava da minha vida, do que na minha vida fora inaceitável e intolerável. Tão intolerável e inaceitável, que, para continuar a viver e a saber que vivia, era necessário que palavras diversas da realidade (uma realidade que apenas era real como recordação, como nódoa negra e dolorida) recriassem uma experiência genérica, noutra plano de espírito, em que a experiência inenarrável se reduzisse ou ampliasse a uma visão das coisas ou das relações humanas, e as palavras produziam uma nova forma que, simultaneamente, era alheia a mim e aos outros, sem deixar de, para mim, ser a mesma presença informe e asfíxiante de que essa forma emergira.

(Sena, 2003: 507)

A criação artística surge como forma de tentar dar algum sentido ao intolerável, ao inaceitável, como resposta ao trauma vivido, assim, as palavras procuram dar “corporalidade” ao impalpável, numa tentativa de controlar essas experiências terríveis.

De igual modo, a poesia é outra forma de raciocinar sobre as experiências vividas, assume-se como outra forma de dizer as coisas, criando o necessário distanciamento do poeta, para “ver” melhor, para assimilar e dialogar através da arte.

É deste desejo de poesia, que é desejo de mundo, e que aquela «busca de uma expressão intrinsecamente dialéctica ou em dialéctico fluxo» modelarmente resume, que irá nascendo a sua concepção do testemunho como criação de linguagem. E esta concepção da poesia como testemunho-linguagem (transponível para toda a sua obra) opõe-se radicalmente ao «fingimento», representado, na poesia portuguesa por Fernando Pessoa.

(Lourenço, 1987: 19)

A poesia de Jorge de Sena é marcadamente testemunhal, apresenta ecos de uma experiência de vida, fazendo a ponte com o leitor, de sentimentos que não são exclusivamente fruto de uma imaginação, mas a tradução em linguagem artística, de uma vida.

Os poemas configuram-se portanto em lugar da memória: a memória do que foi vivido, a memória do que foi visto, memória pessoal que se converte em testemunho, em busca de uma verdade que só é possível ser alcançada pela palavra poética – que se particulariza ao tornar-se o lugar da memória coletiva, o lugar em que cada indivíduo reconhece uma experiência humana como sua, como de todos.

(Amorim, 2005: 11)

Na última parte do romance, a poesia torna-se o assunto central das preocupações do protagonista, que faz dela o seu objeto de reflexão crítica. Ao longo de diversos monólogos interiores, Jorge passa a interrogar-se sobre o sentido da poesia, do fazer poesia e do ser poeta.

Perto do final do romance, Jorge e Luís encontram por acaso um velho republicano, que os salva de uma multidão entusiasta do partido de Salazar. Este velho poeta é colecionador de pássaros de todos os tipos, numa clara alusão à liberdade, e toma a palavra do narrador para oferecer ao romance algumas considerações sobre a poesia, comparando-a aos pássaros. A poesia surge como um ato de liberdade, e após este encontro com o velho poeta, Jorge vai escrever um poema completo, ao qual dá o título de *Gaiola de vidro*, onde é referido o destino comum de poetas e pássaros.

O processo enunciado anteriormente, o da evolução do protagonista, do seu crescimento, que confere a *Sinais de fogo* a nomenclatura dentro da tradição do *Bildungsroman*, converte-se igualmente em *Künstlerroman*¹³ ou seja, como romance de formação do artista. Neste subgénero literário do *Künstlerroman*, o narrador e protagonista não dissocia as suas vivências da criação artística, ou seja, o seu objeto artístico é reflexo das suas questões vivenciais. Em *Sinais de fogo* experienciamos esse crescimento artístico

¹³ *Künstlerroman* é uma palavra de origem alemã que significa “romance sobre artista”. É um subgénero do *Bildungsroman*, sendo uma narrativa de formação que possui as características destes géneros literários, mas que acrescenta a exploração de um percurso formativo do protagonista no campo artístico.

em Jorge, que primeiro toma consciência de si mesmo, surgindo a poesia como ato de criação e reflexão.

Lembram-se, com certeza, como neste «romance de formação», se estabelece uma espécie de triângulo fatal entre a política, o amor e a poesia, nascendo esta última do conflito entre as duas primeiras. Por isso ser poeta é, aqui, antes de mais nada, aprender a ler – interpretar – os sinais com que a vida aparece ao protagonista – esse Jorge que está para Jorge de Sena, como o Marcel está para Marcel Proust.

(Lourenço, 2002: 61)

Podemos referir que este descobrir da poesia por parte de Jorge poderá remeter novamente à questão do livro autobiográfico, uma vez que Jorge de Sena começou a escrever mais ou menos no mesmo período que o seu personagem homónimo. No entanto, como verificamos na citação anterior, Jorge Fazenda Lourenço sublinha que este Jorge, que descobre a poesia por um acaso, pode na verdade ser um qualquer indivíduo. O autor de *Sinais de fogo*, em carta endereçada a Eduardo Lourenço, comenta:

Vejo que V. entendeu inteiramente – e quanto lhe agradeço por isso – as páginas sobre a “aparição da poesia”, extraídas do supracitado romance. (...) Se usei a *minha experiência*, todavia, para escrever dessa “aparição”, ela é quanto a mim pessoalmente, totalmente imaginária, e dependente de numerosos acontecimentos. (...) Eu diria que aquela “aparição” é como poderia ter sido a personagem narradora do romance. A “aparição da poesia”, portanto, deve ser entendida como uma reconstrução romanesca dessa aparição, e da poesia em geral, através da *experiência de um poeta* muito lúcido e algo lido na *experiência dos outros*.

(Cirurgião, 1991: 152 *apud* Nascimento, 2006: 177)

Esta relação entre experiência vivida e contada remete para o paradoxo rimbaudiano, «eu é um outro». Para o poeta e escritor Jorge de Sena, o narrador Jorge era um outro eu, diferente dele, uma personagem que vive experiências comuns às suas, mas também, as das outras pessoas com que se cruzou na vida, conferindo o aspeto testemunhal à sua poesia.

A poesia surge ainda como uma forma de crítica para Jorge de Sena, que através desta construção do romance, mostra-nos um caminho para a criação poética, como forma de reflexão, como exercício do pensamento, para desmontar a realidade e reconstruí-la de uma forma artística, forma essa que é a única possível para dizer o indizível.

A poesia será uma forma de Jorge refletir e amadurecer os seus pensamentos, ao mesmo tempo que se liberta da “noite”, utilizando a arte como “luz”, em que a palavra enuncia o mundo e a sua forma de estar nele e de o encarar.

. O droît du seigneur

No romance *Sinais de fogo* dentro da dimensão social, podemos destacar o posicionamento do autor em relação ao papel da mulher na sociedade portuguesa dos anos trinta do século vinte. O livro descreve-nos uma mulher submissa ao casamento, ao seu marido e com igual submissão aos estereótipos e preconceitos impostos pela sociedade.

O casamento é representado como sendo o objetivo primordial para a mulher na sociedade desta época,

desde o *Contrat social* de Rosseau, é tido como a mais antiga das sociedades naturais, ponto culminante a que o ser humano chega quando a sua formação o tornou suficientemente autónomo e maduro [...] e no *Bildungsroman* canónico é o compromisso voluntariamente que resolve, de modo sábio e apaziguador, a tensão entre sensualidade e moralidade (...).

(Carvalho, 2010: 298)

O casamento enquanto instituição, justificada e legitimada pela sociedade, apresenta-se como uma forma de autorização da sexualidade destinada à procriação, sendo tabu no diálogo social ou pecado enquanto meio afetivo. Igualmente, é cultivada a ideia de que o casamento deve ser mantido a todo o custo, mesmo que os casais estejam desavindos, devendo manter-se uma coabitação mecânica.

A tia de Jorge de *Sinais de fogo*, apesar de ser uma mulher bonita e inteligente, é submissa ao seu casamento, a um marido que a insulta e humilha constantemente, tendo um medo terrível dele. Ela cumpre a “instituição sagrada”, para manter as aparências e desempenhar aquilo que a sociedade espera dela, o ser uma boa esposa, dedicada e obediente, discreta e elegante. Por imposição dos padrões da sociedade, ela prefere aguentar um casamento que é uma espécie de prisão, em vez de enfrentar o dedo acusatório e os estigmas associados à mulher divorciada em pleno Estado Novo.

O tio de Jorge exhibe a prepotência e o chauvinismo de um homem habituado ao poder, que está casado com uma mulher bela e inteligente, mas não tanto pelo amor que lhe tem, mas por razões económicas e por esta lhe fazer lembrar a sua amante do tempo da guerra, uma aristocrata alemã, detentora de autonomia financeira e com uma presença de mulher fatal.

É interessante verificar esta assertiva da mulher estrangeira independente, senhora do seu caminho, a contrastar com a mulher portuguesa, submissa e dedicada ao lar. Esta contradição entre o desejado e o moralmente correto na sociedade portuguesa, é outra das

reflexões convocadas por Jorge de Sena, assinalando esse atraso social do velho Portugal em relação à moderna europa.

Na época, em Portugal, o oficial da marinha é (e espera-se que seja) um intermediário entre o mundo doméstico – que visita ocasionalmente e está a cargo da mulher – e do mundo da rua ou, neste caso, do mar, que lhe *pertence*, cuja navegação e exploração é tanto um privilégio como um dever. A mãe de Jorge dizia ao filho, em *Sinais de fogo*, que “os homens não se querem em casa”.

(Ladeira, 2009: 289)

Estes vícios morais e sociais começavam a ser introduzidos desde muito cedo nos jovens, pois, quando chegavam ao liceu, os rapazes e as raparigas estavam divididos, sendo que qualquer tentativa de contacto era rapidamente reprimida, «[...] haviam sido criados em Lisboa dois liceus femininos. [...] muitas vezes tínhamos faltado, em grupos, às aulas, e tínhamos ido em excursão até um deles. Elas fugiam em grupos também, e não voltáramos lá, desde que, às esquinas, estavam polícias encarregados de enxotar-nos» (Sena, 2003: 51).

Na Faculdade de Ciências o facto de o ensino ser misto permite que ocorra a aproximação entre ambos os sexos. Todavia, a repressão sexual, os tabus, as regras para deter o desejo pré-matrimonial, vai traduzir-se em jovens impreparados, tímidos e sem capacidade para uma comunicação salutar ou um início de vida amorosa normal. Este comportamento cultivado pela sociedade alimenta o recurso a profissionais do sexo, que são vistas como uma necessidade, como relações inofensivas, para manterem a harmonia familiar, uma imoralidade para manter a moralidade aparente. Esta visão da separação de sexos convoca-nos para a reflexão sobre a falta de afetividade entre pais e filhos, que verificamos em *Sinais de fogo*, a obscuridade do sexo pago, a dificuldade dos jovens em lidarem com o romance, em se relacionarem com o sexo oposto: «agora na faculdade, lá estavam elas. E nós dificilmente concebíamos como colegas membros de uma espécie humana, que, sem sexo, eram mães, tias ou irmãs, com algum sexo eram pessoas conhecidas, e com o sexo todo eram tudo isso, mas para os outros» (*idem*).

O namoro clandestino e semissecreto de Jorge e Mercedes, uma das grandes dimensões de *Sinais de fogo* tem necessariamente de terminar, pois já é do conhecimento público que Mercedes está noiva de Almeida. Neste sentido, a reputação de Mercedes e da sua família está em jogo, podendo este namoro clandestino ter consequências desastrosas nas suas vidas. Portanto, o namoro de Jorge e Mercedes está em constante provação, sendo ensombrado por várias interferências que vão acabar por bloquear a comunicação entre

ambos. Este amor está, assim, destinado ao secretismo e a descer aos limites da “sujidade” humana, simbolizada pelos encontros entre Jorge e Mercedes numa casa de passe em Buarcos,

mas onde a levaria eu? E fiquei recapitulando, na memória, os lugares possíveis que eu conhecia. De súbito, senti uma repugnância extrema em pensar neles. A que estava eu a reduzi-la, imaginando-a nesses lugares? Vendo-a nua nessas camas? Vendo-me nu com ela dentro dessas paredes? Que importância tinha isso? Sim, o lugar não importava afinal.

(Sena, 2003: 178)

Esta situação em que dois jovens têm de esconder o seu amor, que é regulado por normas morais instituídas, por regras que levam à obrigação de “legalizar” uma relação aos olhos da comunidade e da igreja, conduzem estas duas almas ao lugar das “sombras”, uma hipocrisia que Jorge de Sena fez questão de sublinhar, a de uma sociedade que interfere no amor livre, e ao procurar moralidade, na verdade, leva as pessoas para a “sua” imoralidade.

Mercedes é uma jovem que se deixa influenciar facilmente pelas pessoas que lhe são próximas. Embora pertença à alta burguesia, não possui autonomia, nem liberdade de escolha, numa sociedade onde a mulher apenas pode alcançar a respeitabilidade dentro do casamento, ela surge em *Sinais de fogo* em situação de rebeldia contra a submissão estereotipada imposta, ao viver um triângulo amoroso.

A própria valorização da virgindade, a castidade como sendo a maior virtude pré-matrimonial, «não era mais do que uma forma totalitária do poder social controlar as pessoas até à sua mais exclusiva intimidade» (Carvalho, 2010: 332). Assim, amar surge em *Sinais de fogo* como uma experiência de liberdade, que, «instruindo-se do máximo respeito do eu por si próprio e pelo outro, confronta com lúcida perceptibilidade o rigorismo moral sustentado no preconceito moral contra a carne, que cinde, ele sim, perversa e despidoradamente, a totalidade psicofisiológica do ser humano» (*idem*). As relações sexuais pré-matrimoniais, o amor erótico descrito em *Sinais de fogo* surge como um ato de pedagogia e de reflexão, em que a transgressão assume contornos de uma revolta contra as normas morais da sociedade que constituem interferências agressivas na liberdade dos indivíduos.

O romance *Sinais de fogo* atribui valor elevado à afetividade nas relações humanas, contando histórias dentro da história, na qual se destaca, no campo do amor e da sexualidade, a relação entre Jorge e Mercedes, sem complexos, sem tabus, narrada de modo descritivo e por vezes explícito, não como perversão, mas sim como ato de amor

livre, amor “desnudado” de artifícios, contra uma sociedade fechada, asfixiante e asfixiada, tornando-se exemplo testemunhal de uma época.

Jorge de Sena revela a posição social da mulher portuguesa, numa época em que a liberdade está a ser perdida, mas que para o sexo feminino se torna mais incisiva, pois está a ser perdida uma forma de liberdade que se acrescenta à falta de liberdade já existente.

O livro *Sinais de fogo* revela-se como um romance que testemunha uma época de ausência de liberdades, quer sejam impostas pelo sistema governamental, quer sejam autoimpostas pelo sistema social, mas também convoca o leitor à reflexão, revelando a inconformidade e a revolta do seu autor.

. Ousadias ou combater “tabus”

Durante a leitura de *Sinais de fogo* podemos verificar que o autor percorre um caminho na exploração de vários assuntos “sensíveis” para a sociedade portuguesa do século XX, tradicional, conservadora e religiosa. Esses temas tabu, como as relações sexuais fora do casamento, a prostituição ou a homossexualidade, são revelados pelo autor num processo elaboradamente descritivo, erótico e por vezes quase pornográfico, o que constitui novidade no panorama da literatura nacional, pelo que não será difícil imaginar que, caso este livro tivesse sido publicado nos tempos da *Velha senhora*, seria certamente censurado.

Estas “imoralidades” são utilizadas e descritas por Jorge de Sena com ironia, de forma “ampliada”, com o intuito de criticar a sociedade e o governo hipócrita, que se constrói com base numa moralidade aparente, artificial, e que é rompida nas “esquinas” da vida, longe dos olhares, num verdadeiro submundo. Neste sentido, Sena procura descrever a diversidade sexual inerente ao Ser humano, mantendo a conceção do amor como a sua força alicerce, construindo uma representação da sexualidade que pretende ultrapassar os limites da sua própria experiência individual.

A homossexualidade surge em *Sinais de fogo* através de personagens de “naturezas” diferentes, ou seja, Jorge, o protagonista da obra, sofre o assédio de Luís, que apresenta sexualidade ambígua e que tem por ídolo Rodrigues, bissexual, que seduz senhoras ricas e solitárias. Nesta obra também é descrito o Rufinho, com aspeto exterior

efeminado, que demonstra uma transfiguração, um hibridismo de género, e do qual Jorge tem um medo visceral,

[...] Jorge [...] deambula, em passeio nocturno, pelas ruas da Figueira da Foz, e encontra, por acaso, um noctívago Rufininho, que exerce no romance a função de vítima expiatória da hipocrisia moral burguesa, e que, no encontro nocturno com Jorge, reifica o medo da homossexualidade sentido pelos heterossexuais mais convictos, como é o caso do protagonista. (Ferreira, 2009: 267-268)

Depois de Eça de Queirós, que na sua obra *O crime do padre Amaro* apresenta a personagem Libaninho, Jorge de Sena expõe em *Sinais de fogo* a temática da diferença sexual a partir de uma perspectiva heterossexual, «[...] trata-se de uma posição voyeur que pretende entender algo que lhe diz respeito, porque é humano, mas que não faz parte do seu universo privado» (*idem*: 267).

Apesar de muitos críticos ao longo do tempo, terem descrito a obra *Sinais de fogo* como literatura homossexual, nós discordamos totalmente dessa ideia, consideramos mesmo, a obra com um certo cariz homofóbico, revelando uma procura na compreensão de tal lado desviante da masculinidade.

É uma temática que revela-se enquanto curiosidade, alvo de indagação por parte do autor,

[...] o romance *Sinais de fogo* – caracteriza-se por um fascínio pelo desvio e pela perturbação da masculinidade normativa – ou “hegemónica”, como usam dizer os estudiosos deste campo – dando ao leitor a possibilidade de interpretar esse fascínio como uma outra forma de questionamento ou denúncia dos códigos masculinos, independentemente de ter sido esse ou não o objectivo do autor.

(Ladeira, 2009: 283)

Jorge de Sena convoca o leitor a uma reflexão sobre a “dualidade” existente na sociedade, uma hipocrisia de alguns homens machistas durante o dia, mas que ao chegar a noite procuram os “Rufininhos”. Expõe, igualmente, uma sociedade “cega”, que não quer ver, nem sequer pensar, na existência destas “sexualidades”.

No entanto, a personagem mais desconcertante para Jorge é o seu amigo Rodrigues, que faz parte da sociedade “diurna”, “iluminada” e simultaneamente é símbolo do lado mais “escuro”, um lado escondido. Esta personagem está dividida entre o amor impossível e o comércio sexual, visto que não pertence a nenhum dos “lados da fronteira”, uma vez que, no lado dos ditos “normais”, é um indivíduo perturbador e, embora não sendo afastado do seu círculo de amigos, também não é totalmente aceite, conservando-se no seu núcleo por motivos classistas e de índole económica. No outro “lado”, ele não assume a

vida secreta com Rufininho. Esta personagem bissexual e prostituída é o maior motivo de indagação de Jorge.

Oscilando entre a documentação “exemplar” de Rodrigues e Rufininho, a deriva homoerótica de *Sinais de fogo* reduz-se a uma figuração fantochizada, incapaz, portanto de aprofundamento hermenêutico, ao contrário de que acontece, por exemplo, nas longas divagações de Jorge acerca da sua relação amorosa com Mercedes.

(Ferreira, 2009: 269)

A homossexualidade é um campo muito questionado no romance, no entanto, o protagonista mantém as suas dúvidas sobre o assunto, como uma “cortina”, um certo mistério, como sendo algo incompreensível.

Para além destas personagens descritas, não podemos deixar de voltar a referir Luís, o jovem irmão de Macedo, que seria apelidado de “Dona Micaela”, sendo-lhe exigidas provas de masculinidade no seio dos seus amigos. Num episódio que descreve uma noite de folia que redundava numa espécie de ritual satânico, Luís é “forçado” a demonstrar a sua virilidade ao lado de um adolescente que vive com um velho, durante a qual todos, em saturnal orgia com prostitutas, “libertam” esse rapaz do jugo do velho pederasta, numa igreja abandonada. Este episódio pode ser conotado com o “abrigo” que a igreja confere ao governo fascista, em troca de apoio e da manutenção da sua influência na sociedade.

As hipocrisias reveladas em *Sinais de fogo* convocam o leitor à reflexão, testemunhando uma sociedade, um governo, uma igreja, que alimentam estereótipos e um clima repressivo, provocando ignorância, frustração, infelicidade e temor, conferindo ao romance o ímpeto de documento histórico, que regista uma época de perda de liberdade, fruto de um contexto político-social e também dos “fantasmas” em que a sociedade está envolvida.

Em *Sinais de fogo* Jorge vai testemunhando a existência de um lado “escuro” na sociedade portuguesa, uma vida paralela, feita dentro de paredes, um verdadeiro mundo escondido, como um “lado B” das pessoas. Este mundo é notívago, devido à repressão constante, à arrogância e à hipocrisia da sociedade. Enquanto a vida “iluminada” pelo “dia” é de moralidade escrupulosa, a “noite” é feita de “imoralidades”. É uma espécie de «[...] guerra civil que existe nos planos moral e cultural, de toda uma sociedade que a si demoniza, sufoca e aliena contra a liberdade e a dignidade que a vida devia merecer» (Carvalho, 2010: 258).

Após a leitura de *Sinais de fogo* ficamos com a certeza de estarmos perante uma obra riquíssima, que conduz o leitor numa “viagem” temporal à Figueira da Foz dos anos trinta do século XX. A riqueza desta obra assenta em personagens extraordinárias, de grande densidade dramática, algumas inspiradas em pessoas reais, como é o caso do tio Justino, que contracenam num contexto de surpresa e medo, causados por uma guerra civil na vizinha Espanha, que “sacode” esta cidade de veraneio, provocando a debandada dos “preciosos” turistas, mas ao mesmo tempo obriga os cidadãos a perceberem que a Europa está a mudar, principalmente o seu próprio país.

O leitor realiza a sua “viagem” literária através de Jorge, personagem que vai crescer à força e que trava a sua própria “guerra civil”, envolvendo-se num enredo de relações humanas que lhe dão a conhecer vários estados de espírito que ele ainda não vivenciou e também dar-lhe a conhecer caminhos obscuros, pelos quais as pessoas deambulam e que ele desconhecia.

Esta obra, *Sinais de fogo*, foi adaptada para cinema em 1995 por Luís Filipe Rocha. No capítulo seguinte fazemos um percurso pela obra do realizador, analisando as suas motivações para encetar esta difícil adaptação cinematográfica, estudaremos as questões levantadas nesta dissertação, quer na perspetiva de Luís Filipe Rocha, quer na nossa própria visão.

Capítulo 3
O objeto artístico “livre”

. Luís Filipe Rocha um cineasta

O realizador Luís Filipe Rocha nasceu em 1947, em Lisboa. Viveu seis anos num colégio interno e formou-se na Faculdade de Direito de Lisboa no ano de 1971. Durante a frequência universitária descobre o teatro, integrando o Grupo Cénico da Faculdade, onde assume o papel de ator, dramaturgo, assistente de direção, autor, tradutor, produtor e também, o de dirigente.

Posteriormente, chega ao cinema através de um convite do seu colega José Fonseca e Costa para entrar num filme, *O Recado* (1971), com a função de ator, tendo, assim, o seu primeiro contacto com o cinema. Esse “contacto” de Luís Filipe Rocha estendeu-se à filmagem, «- fiz uma primeira abordagem com uma câmara super 8, a preto e branco, com um grupo de amigos, exatamente como parte do cachê que auferi como ator no filme de Fonseca e Costa».¹⁴

Em 1973 vai viver para o Brasil, onde faz teatro no Rio de Janeiro e em São Paulo, só voltando a Portugal após o 25 de Abril. Nas suas palavras,

- [...] no Brasil eu tinha-me sentido muito cansado com o teatro, tinha tido uma espécie de sensação claustrofóbica e decidi experimentar o cinema, sobretudo porque, quer o Fonseca e Costa, quer outros meus colegas, me diziam que era uma forma de criação que implicava estudos, que era muito especializada, que não se podia pegar numa câmara e começar a filmar. Eu sempre fui muito curioso e continuo a ser, na altura era muito atrevido, disse: «emprestem-me lá a câmara que eu vou tentar aprender fazendo». E de facto, enquanto cineasta, sou completamente autodidata.

(idem)

Durante dois anos dedicou-se ao documentário, com trabalhos que espelham o espírito político da época: *Nós, no País* (1975) e *Barronhos – Quem teve medo do poder popular?* (1976), este último classificado por ele «- como *Doc-Drama*, um género que apareceu mais tarde com os ingleses, que é no fundo um documentário dramatizado» (idem). Este seu primeiro filme de ficção, ou *Doc-Drama*, tem por tema um crime que ocorre num bairro de lata na periferia de Lisboa, no “verão quente” de 1975, constituindo também, a sua primeira experiência com a cor.

¹⁴ Excerto retirado da entrevista de Luís Filipe Rocha em 2010, à associação Ao Norte, sob a designação genérica *Á Queima-Roupa*, que se encontra disponível em linha no endereço <http://www.lugardoreal.com/video/luis-filipe-rocha/>.

O realizador nunca esperou construir carreira no cinema, achando que esta sua fase seria passageira, mas explica algumas das razões que o levaram a “ficar”,

- uma das íntimas ligações que eu fui percebendo que o cinema tinha comigo, que me levou a ir ficando, foi a ligação que por um lado eu tenho à minha própria infância, uma espécie de um filme muito frágil que eu felizmente nunca quebrei, nunca parti e, uma certa forma que o cinema guarda, de jogo, de brincadeira, de faz-de-conta, de brinquedo, se quiser, de luz, que nos remete para certas infâncias, onde se inventavam mundos de ficção, mundos de faz-de-conta e onde se criavam personagens, histórias, conflitos, amores, etc. Essa ligação é provavelmente a razão pela qual, sem nunca ter voluntariamente decidido ficar, fui ficando.

(*idem*)

A sua primeira longa-metragem, *A fuga* (1976), baseia-se numa célebre fuga de presos políticos que ocorreu no Forte de Peniche em 1960. Este filme é um exemplo de cinema político, estilo cinematográfico que o realizador vai explorar, embora de uma forma menos direta, em *Cerromaior* (1980), filme baseado no romance homónimo de Manuel da Fonseca, onde é recriado o ambiente repressivo do Estado Novo.

Mais tarde, Luís Filipe Rocha vai fazer uma incursão pela obra de Jorge de Sena, dedicando dois anos (1982-1984) à preparação de *Sinais de Vida*, que consiste num breve sumário da vida e obra deste autor, fazendo uma viagem pelos temas da obra seniana nas áreas da poesia, da ficção e do teatro.

Após a realização do documentário *Sinais de Vida*, o realizador abandonou o país em protesto por não o terem deixado realizar um filme sobre a vida e a obra de Zeca Afonso, vivendo principalmente em Macau, onde realiza em 1990, o filme *Amor e dedinhos de pé*, a partir da obra homónima de Henrique de Senna Fernandes.

Depois de sete anos de exílio voluntário regressa a Portugal e à obra de Jorge de Sena, para adaptar *Sinais de Fogo*, criando um filme que aborda a temática da Guerra Civil espanhola e do impacto deste acontecimento histórico na sociedade portuguesa. Este filme, de grande rigor técnico, apresenta uma eficaz reconstituição da sociedade da Figueira da Foz nos anos 30, fase de consolidação da ditadura salazarista.

Em 1996 roda o *Adeus Pai*, que retrata a temática da relação entre pai e filho adolescente, sendo este filme o seu maior sucesso de bilheteira. O realizador utiliza a acessibilidade da narrativa e a promoção eficiente em termos televisivos, demonstrando a importância da parceria e do patrocínio de uma estação televisiva para o sucesso de um filme.

Depois realiza *Camarate*, em 2000, tendo enfrentado algumas dificuldades de “bastidores” no sentido de ser inviabilizada a execução do filme. É uma obra de ficção que

tem por base um tema real e sensível na sociedade portuguesa, o do nunca esclarecido acidente de aviação que vitimou o Primeiro-Ministro Francisco Sá Carneiro e a restante comitiva, aquando da campanha presidencial de dezembro de 1980. Este caso nunca foi consensual na opinião pública portuguesa, sendo consecutivamente arquivado e deficitariamente investigado por sucessivas comissões de inquérito, tornando-se no filme de Luís Filipe Rocha com maior impacto junto do público.

Em 2002 realizou *A passagem da noite*, filme que tem por tema a violação de uma jovem por um toxicodependente, em consequência da qual a jovem engravida. Ela vai tentar ultrapassar tudo sozinha, revelando uma história de crescimento à força, de forma bruta e cruel, repentina e prematura.

Em 2005 o realizador adapta a novela *Até amanhã camaradas*, de Manuel Tiago, para uma série televisiva de seis episódios. Luís Filipe Rocha estava inicialmente indicado para a realização deste trabalho, mas devido a divergências com a produção vai fazer somente o trabalho de escrita do argumento.

No ano seguinte roda *A outra margem*, filme que conta a história de um homossexual que de um momento para o outro vê o seu companheiro suicidar-se, levando-o a tentar igual destino. Após essa tentativa falhada vai entrar em contacto com a sua irmã, mãe solteira, que tem um filho com Síndrome de Down. As tentativas de reconciliação com a vida e com a família fazem deste filme um exemplo do processo de reaprendizagem, por parte da personagem principal.

Ao analisarmos o percurso do realizador nesta breve bibliografia constatamos que o seu caminho no mundo cinéfilo faz-se de histórias que refletem a luta pelas liberdades, seguindo uma linha política de inconformidade perante as restrições e imposições do Estado Novo, como um aviso para as gerações do presente e futuras, deixando reflexões sobre a nossa jovem democracia e os perigos que esta ainda enfrenta. O realizador também se dedica a obras que denunciam vidas “feitas” de amarguras, de injustiças, ou vítimas de preconceitos, histórias de seres que se veem obrigados a crescer rapidamente, a perder as suas inocências, fruto de experiências traumatizantes, demonstrando que a vida pode ter reviravoltas bruscas, sendo o único refúgio face a tanta adversidade a família, nomeadamente o amor. No âmbito da entrevista de 2010 à Associação *Ao Norte*, já citada anteriormente, Luís Filipe Rocha elucida como as suas fontes de inspiração para a escrita de um argumento aparecem:

- das formas sempre mais enigmáticas, imponderáveis e às vezes, muito impossíveis de decifrar. Pertença a uma família de autores e, acredito que não somos nós, contadores de histórias, que criamos e inventamos histórias. São as histórias que nos escolhem para se contarem. Acredito um pouco nisso, porque tive experiências concretas, sobretudo nos últimos filmes que fiz. Portanto, um argumento pode partir de um estado de ânimo, de grande depressão, que por circunstâncias da minha vida pessoal, eu mergulhei, é de onde sai *A outra margem*. Pode sair de uma lembrança, de um evento aparentemente irrelevante, 30 anos antes, que é o caso de *A passagem da noite*; como pode sair de uma história literária pré-existente, que nos toca de tal maneira intimamente, que nos leva a recontá-la como história nossa; como pode partir de um *decor*, que de repente, pede para ser filmado, pede para ter história, drama, narrativa; como pode partir de uma notícia de jornal, ou seja, eu acho que o ponto de partida é potencialmente infinito. Depois o processo é que pode ser mais ou menos controlado, dirigido, racional.

Nesta entrevista, o realizador destaca duas temáticas às quais recorre com maior frequência nos seus filmes:

- há dois temas que eu penso que são muito presentes: o tema do poder, não apenas o poder político, o poder económico, antes pelo contrário, o poder que às vezes as pessoas têm umas sobre as outras; os pais sobre os filhos; os maridos sobre as mulheres; as mulheres sobre os maridos; as crianças, umas sobre as outras; os patrões sobre os empregados; o caso de *Cerromaior*, os latifundiários sobre os camponeses, enfim, o poder que eu considero provavelmente, uma das mais detestáveis características da organização humana em sociedade. Nesse sentido, eu sou de facto, e mantenho-me fiel a um anarquismo humanista, em que não consigo conviver com nenhum poder. Isso penso que se sente nos meus filmes.

O outro, necessariamente, é um tema que já foi apontado mais do que uma vez, é o tema da solidão humana frente aos momentos mais graves da história individual de cada Ser Humano.

(*idem*)

Dentro desses temas, do poder e da solidão, surgem histórias com personagens que se entrecruzam, vidas que afetam-se umas às outras, demonstrando esta preferência do realizador na escolha das narrativas para os seus filmes. Utilizando excertos da palestra realizada em 2011, no Instituto Politécnico do Porto, intitulada *Literatura e Cinema*, Luís Filipe Rocha refere que escolhe narrativas literárias para as suas adaptações cinematográficas que obedeçam a uma estrutura em “X”, aludindo ao cruzamento das vidas das personagens,

- com um amigo brasileiro (Tito Navarro), com quem trabalhei na adaptação de *Amor e dedinhos de pé* e mais tarde em *Sinais de fogo*, [escolhi estas histórias porque] tinha uma estrutura muito interessante, tinha aquilo a que eu sempre descrevi como uma estrutura em X e que era muito “gostosa” de ser trabalhada. O X, o símbolo universal do cruzamento, um sobe e desce, um cruzamento de vidas e de destinos.¹⁵

¹⁵ Instituto Politécnico do Porto (2011). *Luís Filipe Rocha – Literatura e cinema*. Disponível em <http://vimeo.com/74817171>.

Para finalizar esta apresentação do realizador Luís Filipe Rocha referimos uma das razões da sua dedicação ao cinema e da sua referência ao ler as histórias para depois as recontar, sublinhando a expressão *as contar eu*,

- continuo a pensar que a maneira mais rica, mais profunda de comunicarmos uns com os outros é através, do contar histórias. Nesse sentido, uma coisa que me acompanha desde a primeira infância, a obsessão por ouvir contar histórias, o gosto e a curiosidade de as ouvir contar e depois de as contar eu. Apenas a ficção consegue dar a plena expressividade completa a essa arte milenar.

(*idem*)

Neste estudo que tem por objeto o filme deste realizador, *Sinais de fogo*, serão abordadas, no tópico seguinte, questões que de alguma maneira refletem as dificuldades inerentes ao trabalho de adaptação cinematográfica de uma obra de grande complexidade, como é o romance de Jorge de Sena. De igual modo, destacamos a forma como o realizador aborda a questão da fidelidade do seu filme à obra literária e como o seu trabalho de reconstituição de época é realizado.

. O romance “Sinais de fogo” transformado para cinema

Luís Filipe Rocha na sua adaptação do livro de Jorge de Sena *Sinais de fogo* para o grande ecrã, começou por procurar obter financiamento em produtoras de vários países. Neste sentido, o filme *Sinais de fogo* de 1995 é uma coprodução de três produtoras: a MGN Filmes de Portugal; a Igeldo de Espanha; a AB Filmes de França. Para além deste trabalho colaborativo entre três produtoras de três países diferentes, o realizador obteve o apoio de outras instituições como: o Fundo Euroimages do Conselho da Europa; do Instituto Português da Arte Cinematográfica e Audiovisual; do Centre National de la Cinematographie; do Instituto de la Cinematografia y de las Artes Audiovisuales; da Fundação Calouste Gulbenkian; e da Câmara Municipal da Figueira da Foz.

Ao refletirmos sobre esta reunião de esforços financeiros, técnicos e logísticos, somos conduzidos a uma realidade de dificuldades para colocar em “marcha” um projeto desta envergadura, a começar pelas diferenças de língua, de cultura e também de método de trabalho em equipas de origens diferentes. Um dos reflexos imediatos de uma coprodução é o elenco “escolhido” para o filme. Em *Sinais de fogo*, Luís Filipe Rocha reuniu um conjunto de atores de onde se destacam: Diogo Infante (Jorge); Ruth Gabriel

(Mercedes); Marcantonio Del Carlo (Ramos); José Airosa (Rodrigues); Rogério Samora (Almeida); Henrique Viana (Tio de Jorge); Caroline Berg (Tia de Jorge); Manuel Pereira (D. Juan); Alberto Arizaga (D. Fernando); Joaquim Leitão (Chefe do partido), entre outros atores. O elenco enunciado neste ponto tem a particularidade de ser constituído por atores de nacionalidade portuguesa, espanhola ou francesa, correspondendo a um imperativo desta tipologia de parcerias, as denominadas cotas, que são atribuídas no âmbito dos acordos internacionais para as coproduções.

Neste sentido, devemos reforçar a questão de que as coproduções são acordos que estipulam cláusulas, limites e cotas de participação no projeto. À luz da legislação, são atribuídas percentagens na divisão da propriedade da obra, correspondentes à contribuição de cada uma das produtoras, de modo a que haja uma real conjugação de esforços. Utilizando a palestra, já citada neste trabalho, que Luís Filipe Rocha concedeu em 2011, no Instituto Politécnico do Porto, com o tema *Literatura e Cinema*, o realizador esclarece, «- há cotas para obter coprodução, é o preço que se paga e que às vezes se perde ou se ganha. Para termos uma participação de vários países, temos que ter cotas». Assim, os acordos assinados numa coprodução envolvem percentagens ou cotas, que abrangem todos os vetores da produção do filme, «[...] um protagonista vale x, um ator secundário vale y, um diretor de fotografia, um diretor de arte, um montador. Essas cotas têm de ser preenchidas, uma espécie de valsa que temos de dançar» (*idem*).

Embora se verifique uma redução do número de coproduções na europa, devido à crise atual, esta continua a ser uma opção atrativa pela vertente financeira, uma vez que, em muitas situações, esta é a única forma de executar um projeto cinematográfico. As vantagens de uma coprodução não se ficam apenas pela questão financeira, pois esta forma de trabalho sinérgico vai contribuir para o desenvolvimento, captação, produção e principalmente, distribuição do filme. Portanto, esta ligação artística entre equipas de países diferentes surge como uma oportunidade de fomentar a produção, de ampliar as fronteiras de distribuição, de partilha de conhecimentos técnicos e de difusão cultural.

Para além de dividir custos, a coprodução é uma forma de potenciar lucros. Mas esta gestão de recursos técnicos, logísticos e de pessoas de países, línguas e culturas diferentes, vem acrescentar dificuldade ao trabalho do realizador, que se vê obrigado a conciliar várias “energias” para alcançar o produto final. O realizador Luís Filipe Rocha, no seguimento da sua palestra, que temos vindo a citar, no Instituto Politécnico do Porto,

em 2011, afirma que «- a coprodução é um terreno sempre um bocado movediço. Fazer um filme é sempre, atravessar um pântano, onde nunca se sabe onde nos vamos afundar», demonstrando o espírito inerente a um coordenador de várias equipas de contextos diferentes, reforçando, «- a coprodução é sempre um bocadinho difícil de gerir. Significa a defesa de uma certa harmonização, um certo encaixe entre equipas técnicas, equipas artísticas, atores, etc. Passa a ter vertentes estrangeiras, onde a gente não se move tão bem» (*idem*).

O realizador vai ter de “mover-se” num meio em que as diferenças são reais, quer seja nos métodos de trabalho, na forma de pensar, na de representar no caso dos atores, mas também a legislação que conduz a “obrigações” que, de alguma maneira, condicionam escolhas e, de acordo com Luís Filipe Rocha, como referimos anteriormente, «umas vezes se perde ou se ganha».

Podemos afirmar que o realizador exercita um duplo trabalho de tradução, um relativamente ao trabalho de adaptação de uma obra literária para um filme e outro, dentro da equipa que coordena, tentando lidar com a diferença, procurando uma harmonia, procurando esbater barreiras e potenciando sinergicamente os vários elementos.

O trabalho de adaptação da obra de Jorge de Sena, *Sinais de fogo*, como coprodução, colocou o realizador perante um trabalho, no qual teve de respeitar cotas, pelo que o filme foi rodado com atores de diversas nacionalidades a representar nas suas línguas de origem, obrigando a outro trabalho importante num projeto desta tipologia, a dobragem, «- dobrei os *Sinais de fogo* em 1994, com *protools*, já com sistema de dobragem» (*idem*). Podemos exemplificar o trabalho de dobragem deste filme, com as vozes de Clara Joana, que dobrou a atriz Caroline Berg no papel de Tia de Jorge, ou a voz da personagem Mercedes, que foi protagonizada pela atriz Ruth Gabriel e dobrada por Natália Luiza. A dobragem também pode ser utilizada pelo realizador para fazer face a pequenas imperfeições de representação por parte de um ator, «- às vezes posso corrigir problemas de representação de um ator com a dobragem. Já o fiz» (*idem*).

Este ponto da dobragem reflete a dificuldade que pode ser trabalhar com atores estrangeiros, que pelo facto de não conhecerem tão bem a nossa cultura e língua, podem apresentar alguma dificuldade em “encarnar” uma personagem. Esta situação exige do realizador a capacidade de dialogar de várias formas com o ator, a fim de transmitir alguns

aspectos culturais, contextualizá-lo historicamente, ajudar a que este perceba a personagem e também, transmitir a sua própria visão e intenções que tem para o papel.

Para Luís Filipe Rocha o trabalho com os atores é um dos pontos-chave do seu processo criativo, «- a trave mestra de todos os filmes, para mim, é o trabalho com os atores. Os atores não podem ser as personagens do século XIX, XV ou outro qualquer se não compreenderem as emoções, sentimentos e comportamentos vivos hoje, senão, então é o completo descalabro» (*idem*). Este ponto salientado pelo realizador de *Sinais de fogo* remete-nos para a *fé do ator*, ideia de Stanislávski que já abordámos no primeiro capítulo, aquando do tópico *ator ou performer*, e que reflete a necessidade de o ator exercitar a sua capacidade de apreender as emoções, para transmitir naturalidade à cena. O ator é apresentado como um “fazer de tradutor”, uma vez que deve ser observador atento ao mundo em seu redor, compreender o mundo em que vive e criar possibilidades, caminhos entre as ideias. Como já enunciámos acerca de Stanislávski, o ator deve ser *um questionador e dialético do ser*, transformar-se num catalisador, repetindo aquilo que vai lembrando da sua própria vivência, construindo pontos identificáveis pelo espetador, que desta forma cria empatia mais rapidamente com a personagem, facilitando o processo de veiculação da intenção artística.

O ator deve ajustar-se à personagem, quer isto dizer que deve realizar um trabalho que consiste em ler a obra e principalmente a personagem à qual vai dar “vida”, percebendo as suas características, para melhor a contextualizar e interpretar no momento da representação. Contudo, o ator ao representar a personagem, irá “fundir” a sua própria experiência vivencial, traduzindo veracidade ao ser que está a (re)criar. Este posicionamento do ator em relação à personagem encaminha-nos para Brecht, que juntamente com as ideias de Stanislávski, conduzem à base do ator moderno, o qual constrói a personagem com essa “fusão” do ser que vive na obra literária, com o seu próprio “eu”, convergindo num representante artístico que deixa de ser um simples veículo, passando a ser um interveniente no processo artístico.

Este ator que (re)cria personagens, este interveniente no objeto fílmico, é “condutor” da narrativa para Luís Filipe Rocha que, na palestra à qual temos vindo a recorrer para complementar as nossas indagações, apresentada em 2011 no Instituto Politécnico do Porto, afirma:

- eu tento ter cada vez menos direção, no sentido de dirigir a rota da história. Tento que sejam, cada vez mais, à medida que vou aprendendo a fazer as coisas, que sejam as personagens, às vezes, a conduzir a narrativa. Tem riscos, é uma forma muito arriscada de construir uma narrativa, que também tem as suas bases dramáticas de construção e de arquitetura, mas é mais fascinante.

O realizador dá “liberdade” ao ator, que se posiciona no filme como um intérprete, ao mesmo tempo que revela um lado criador. Representa uma personagem criada por um autor, à qual acrescenta as suas emoções (como refere Stanislávski sobre o uso da *memória emocional*), vivências e experiências, irradiando dessa forma uma presença que agrega as atenções do espetador, veiculando mensagens que podem ir para além das intencionadas pelo autor literário ou cinematográfico. É um ator que rompe com a representação mimética instituída no guião, para oferecer possibilidades para a personagem à qual dá vida e assim, dá igualmente outras possibilidades para a obra.

Esta liberdade conferida pelo realizador aos seus atores acrescenta o lado do improvisado, da criatividade, que são expoentes da arte, criando outros caminhos artísticos que complementam a sua própria arte.

Considerando este pressuposto, podemos exemplificar este lado criativo do ator através da personagem representada por Ruth Gabriel, que revela uma mulher muito diferente da descrita na obra literária, apresentando-a com a “alma” das mulheres dos anos noventa, demonstrando um “fazer ator” que deixa a representação mimética em relação à Mercedes do livro e faz nascer uma Mercedes moderna, contemporânea. A atriz assume responsabilidade na construção da “nova” personagem no filme, acrescentando-lhe um lado de irreverência, emancipação e liberdade, sentimentos que estavam finalmente a surgir em Portugal na época em que o filme foi produzido. Esta afirmação tem mais significado se a contextualizarmos pelo facto de a atriz Ruth Gabriel ser espanhola, apresentando uma vivência diferente da mulher portuguesa, que ainda tenta(va) “vencer” os fantasmas da “velha senhora”. Ao desempenhar a personagem Mercedes do filme, a atriz oferece uma perspetiva que choca um pouco com a realidade da sociedade portuguesa, colocando o espetador perante uma possibilidade diferente, não só em relação à obra literária, mas também em relação à realidade social em que vive.

É neste sentido, que a atriz que supostamente, “apenas” deveria representar de forma fiel o papel exigido pelo realizador, se liberta e se dá à personagem, apresentando-se como potencial cocriadora, uma atriz/*performer*.

Os atores do filme *Sinais de fogo* tiveram de trabalhar num cenário passado, mas no qual mantiveram as emoções do presente, pois segundo Luís Filipe Rocha, estes não devem tentar “ausentar-se” das emoções de hoje,

- o que é que mudou desde o passado para os dias de hoje? – Mudou o mundo todo à nossa volta. O que é que não mudou? – O mundo dentro de nós, lamentavelmente não muda há mais de 5000 anos. E é isso que é importante pensar quando se faz uma reconstituição de época. É nesse contraste, é nessa contradição que nós trabalhamos na reconstituição de época.

(*idem*)

Esta opção por fazer transparecer o lado comunicacional e emocional do nosso quotidiano às personagens do filme proporciona uma identificação do espetador com aquilo que vê, apreendendo mais facilmente a narrativa e vivendo a experiência cinéfila mais intensamente.

Sinais de fogo, enquanto filme que se baseia num período histórico real, recria um ambiente onde decorrem histórias ficcionais, transmitindo ao espetador uma atmosfera de anos trinta do século vinte. No entanto, contar uma história num cenário antigo e num contexto marcadamente político, no qual as liberdades das pessoas eram limitadas, onde não se podiam manifestar publicamente afetos e onde as sexualidades eram vividas em “segundo plano”, dentro de paredes, contribuíam para um “espírito” que dificilmente poderia ser recriado sem causar dificuldades de entendimento ao espetador. Por conseguinte, a criação de uma veracidade emocional aproxima o objeto artístico do espetador, e é neste sentido que Luís Filipe Rocha afirma que nos seus filmes pretende manter as emoções de hoje, transmitir esse lado identificável, construindo essa ponte com o leitor dos seus textos fílmicos: «- é fundamental pensar uma outra coisa, uma reconstituição de uma época histórica passada relaciona-se com o espetador que vive hoje e esse trabalho de comunicação é, também ele, uma vertente importante a tomar em consideração na reconstituição» (*idem*).

O realizador não procura fazer um filme que seja um “espelho” de um passado, ou seja, não pretende um verismo “cego” relativamente a um período da história: «- para mim, a regra principal é escapar ao museu, escapar completamente ao museu. Isto significa que fazer um filme histórico sobre épocas passadas, hoje, significa que nós temos que lidar com ele como se ele fosse nosso contemporâneo» (*idem*). Mais uma vez, o realizador pretende reforçar que nos seus filmes de recriação histórica prevalecem as relações entre as

peças numa perspectiva atual, mantendo-se a atmosfera do passado ao lado das emoções de hoje, não existindo a preocupação de criar um paralelismo total com a época recriada.

Todavia, o realizador Luís Filipe Rocha reconhece que gosta de acrescentar um lado testemunhal aos seus filmes, pois já trabalhou neste tipo de registo e, como afirma numa entrevista, anteriormente citada, concedida em 2010 à Associação Ao Norte, sob a designação genérica *Á queima-roupa*,¹⁶

- os meus filmes têm sempre um pendor de documentário, têm sempre um lado de um realismo que vai um bocadinho para além, na vontade de documentar e preservar certas memórias concretas, sejam elas urbanas, arquitectónicas. Há um lado que me ficou de facto, dessa minha primeira fase, de uma certa paixão que eu sempre tive pelas pessoas concretas, pelas casas concretas, pelas ruas concretas, ou seja, eu filmei muito pouco em estúdio.

Apesar deste seu lado testemunhal, o realizador não pretende assumir um papel de historiador, defendendo esta posição na citada palestra *Cinema e Literatura* de 2011 no Instituto Politécnico do Porto,

- nós temos que escapar ao olhar do historiador, do arqueólogo, do etnógrafo ou daquilo que os espanhóis dizem o *costumbrista*, o homem que se dedica ao estudo dos usos e costumes e de alguma forma os exhibe. Portanto, só escapando a esses olhares, que é aquilo a que eu digo, escapar ao museu, é que nós de alguma forma podemos lançar-nos para uma reconstituição. O que significa que nós devemos olhar para os factos históricos, para as situações e para as próprias pessoas, como algo que esteja vivo, que respire e que até seja corriqueiro. É importante que as situações que se passam entre as pessoas possam ser visionadas como se pudessem se passar hoje.

O trabalho do realizador não deverá ter uma preocupação excessiva na obtenção de fidedignidade histórica, dado que está a cruzar história com ficção. No tópico do primeiro capítulo deste trabalho, intitulado *Criar uma imagem com imagens*, citámos Cabrera (2006) que defende que a relação do cinema com a realidade sócio-histórica apresenta uma possibilidade de acontecimento e não uma situação adquirida, pelo que o conhecimento sobre história não necessita de assentar num *documento-imagem* ligado ao real.

Podemos ainda, enquadrar o filme *Sinais de fogo* na terceira interface de Marc Ferro que estudámos no primeiro capítulo, a do cinema como representação de factos históricos. Este filme de Luís Filipe Rocha é uma adaptação de uma obra literária que revela um episódio pouco conhecido da história de Portugal, o impacto da guerra civil espanhola na sociedade portuguesa, trazendo para o presente este facto histórico, dando-o a conhecer ao público.

¹⁶ Disponível em <http://www.lugardoreal.com/video/luis-filipe-rocha/>.

Esta categoria interfacial de Marc Ferro, o cinema como representação, pode ser dividida em três formas, das quais destacamos a que se refere ao filme *Sinais de fogo*, nomeadamente a terceira forma, que funde a ficção com o facto histórico, onde os elementos fictícios complementam e intensificam a história narrada. Ocorre a representação de acontecimentos históricos juntamente com a criação ficcional de um microcosmo que concentra ou amplia a mensagem da obra.

O público ao assistir ao filme de uma época histórica remota, precisa de ser capaz de identificar certas situações e entidades históricas, para, assim, criar um diálogo com o passado, não somente como um “regresso” a esses tempos, mas também como ato de reflexão. É um olhar para o passado com carácter provocatório, convocando o espectador a pensar no que estava a acontecer naquele tempo, e no caso de *Sinais de fogo*, quer seja a obra literária ou a cinematográfica, como forma de reflexão comparativa com o tempo presente.

A reconstituição de uma época constrói ou reconstrói um imaginário, transporta o espectador para uma ideia, para um ambiente que o realizador idealizou com base na sua própria visão da história. Essa construção de uma atmosfera, de um imaginário, “choca” com a ideia de documento, de recriação, de uma réplica, dirigindo-se para “alguma” liberdade na interpretação da história:

- em todos os filmes de reconstituição de época que fiz, trabalhei com directores de arte diferentes. A todos eles, eu pedi sempre a mesma coisa: «- eu não quero ilustrações; - eu não quero os objectos rigorosamente da época que estamos a filmar; - eu quero a criação de uma atmosfera, de um ambiente que tenha a ver com a nossa memória, que tenha a ver com a nossa imaginação e que, portanto, escape definitivamente ao museu».

(idem)

O filme *Sinais de fogo* recria uma época passada, no entanto o realizador procura (re)contar a narrativa sem a preocupação de seguir a história literária ao pormenor ou de recriar ambientes factuais, procurando focalizar-se nos interesses do espectador, nomeadamente na sua identificação com aquilo que vê, conduzindo-o a compreender e a apreender as histórias a que assiste, «- o filme é um corpo vivo, nascido hoje, aqui e agora. – Não é um repositório museológico de ilustrações e de leituras sobre como deveriam ser as coisas» (idem).

Neste sentido, o realizador, ao descolar-se de uma representação factual da história, ao centrar-se nas emoções e no contar da “sua” narrativa, vai “imprimir” ao filme retratos, marcas, comportamentos e muitos outros indícios significativos da sociedade em que este

foi produzido. Podemos exemplificar com o comportamento de Mercedes quando se encontra com Jorge no quarto alugado em Buarcos - ela insinua-se de uma forma provocatória, contrariamente à personagem do livro, que é mais “envergonhada”, revelando uma mulher com uma atitude dominadora, com desejo, algo que sempre foi reprimido pela sociedade portuguesa. Este reflexo da emancipação da mulher portuguesa, característica da época em que o filme foi realizado, vai marcar presença no filme de Luís Filipe Rocha.

Outro exemplo deste registo de uma nova mentalidade pós 25 de abril refere-se à questão da homossexualidade, refletindo-se nas cenas em que Rufininho dialoga com Jorge, que revela uma curiosidade que é extensível à da sociedade da época, bem como na cena da praia em que Jorge vê o seu amigo Rodrigues a exhibir-se para uns homens. Este exemplo reforça a ideia de uma sociedade que está a expurgar os “males” de anos de ditadura e procura evoluir e vencer estereótipos.

Estes dois episódios, descritos neste ponto, surgem no livro, no entanto, na perspetiva da obra literária, este tema da homossexualidade é apresentado de forma quase homofóbica, em que o autor cria um constante debate com o leitor através dos monólogos interiores do protagonista, descrevendo este tema como sendo soturno para a sociedade, proibido e mesmo incompreensível. O Jorge do filme é uma personagem curiosa, que não sente empatia com Rufininho, mas também não demonstra agressividade ou repugnância, manifestando uma maior tolerância em relação à personagem do livro. O próprio Rufininho, no filme, revela um carácter questionador, como se desafiasse a sociedade portuguesa, representada por um Jorge observador.

Os anos noventa ficam marcados pelas tentativas de sair dos conservadorismos, usando a arte como elemento de rutura e de desconcertamento da sociedade, para promover o debate interior e fazer o “português” abandonar os seus fantasmas. O cinema, como é uma arte de massas, com capacidade para mudar mentalidades, teve um papel importante no veicular destes novos espíritos e liberdades.

Após analisarmos os pontos da coprodução, das equipas multidisciplinares, dos atores de nacionalidades diversas, da forma como estes podem ser cocriadores, do papel de um realizador que ao adaptar uma obra literária, a (re)cria e (re)conta de acordo com a sua “visão” da história - que também se insere numa época histórica passada e da qual o realizador apenas pretende um ambiente representacional – verificamos que existem vários

aspectos que desconstruem a polémica questão da fidelidade entre obra textual e cinematográfica. Face aos pontos enunciados neste tópico, podemos deduzir que nos encontramos perante uma obra cinematográfica que configura uma nova criação artística, muito diferente da obra literária. No tópico seguinte continuaremos a “perseguir” a questão da fidelidade, procurando, através do necessário trabalho comparativo, desmontar a difícil tarefa do realizador que se dá ao trabalho de tradutor entre dois sistemas semióticos diferentes.

. As “infidelidades”

O filme *Sinais de fogo* de Luís Filipe Rocha é construído na linha do denominado cinema moderno, classificado segundo Gilles Deleuze como o cinema das imagens-tempo. Como já estudámos anteriormente, importa salientar que o cinema das imagens-movimento e o cinema das imagens-tempo não são opostos, mas antes constituem dois pontos de vista sobre as imagens.

Neste cinema moderno, ocorre uma desvinculação do sistema sensório-motor, que existe em função da ação. A perceção da personagem e conseqüentemente, do espetador, conduz a mensagem para além do *clichê*, ou seja, do previsível. É um cinema em que a perceção assume uma função de vidência, pois apesar do recurso a cortes dentro do mesmo plano, o espetador consegue criar um tempo para a sequência. Desta forma, é revelado o método da montagem, ou seja, o espetador assiste aos cortes e de como as cenas, aparentemente sem relação imediata entre si, se encadeiam e apesar do choque criado na sua perceção, este leitor cinematográfico consegue “montar” a narrativa da história.

O filme *Sinais de fogo* apresenta uma montagem narrativa, pois as cenas seguem uma ordem cronológica clássica, revelando ser a forma mais fácil de contar e apreender uma história. A montagem narrativa tem como função descrever uma ação, através do desenrolar de uma sequência de acontecimentos. A narrativa do filme de Luís Filipe Rocha segue uma sequência linear, fazendo corresponder o tempo narrativo ao tempo da história, ou seja, a isocronia, propriedade natural no cinema. Esta propriedade difere do livro que serve de hipotexto ao filme, uma vez que, no romance de Jorge de Sena, o recurso a anacronias é característico, marcado pelos monólogos de Jorge, que transportam o leitor

para episódios do seu passado. No entanto, em termos macro, a ordem sequencial do filme segue a narrativa literária.

As duas artes, literatura e cinema, partilham códigos, estruturas e dispositivos narrativos, mas constroem os seus significados de forma diferenciada devido à sua natureza semiótica.

No trabalho de adaptação de um texto literário para um texto fílmico, o adaptador surge como um tradutor intersemiótico, pois vai procurar interpretar signos verbais para os traduzir em signos não-verbais. Este trabalho traduz-se na procura da equivalência de elementos que tenham função análoga em relação a elementos de um outro sistema semiótico. Portanto, o adaptador vai tentar “transportar” o sentido do texto de origem para o texto de chegada.

No tópico *O realizador como tradutor*, referimos André Lefevére (2007) que enuncia este processo de tradução como sendo um ato de recriação. O tradutor, ao exercer essa tarefa de veicular sentidos entre sistemas semióticos diferentes, vai “colorir” o produto do seu trabalho (o guião), com as suas próprias interpretações, assentes no seu contexto sociocultural e nas suas idiosincrasias. O realizador, ao atuar como um tradutor do “espírito” da obra literária para o transportar para a linguagem cinematográfica, vai fazer escolhas de ideias, de partes, de dimensões ou personagens. Neste sentido, o realizador assume, com as suas escolhas, um papel não mimético face à obra literária. Igualmente, faz “acréscimos”, dá novos sentidos, revela novas possibilidades para a mensagem veiculada, constituindo esta “nova” obra, esta adaptação, uma obra sua. É um ato de recriação, de reescrita, que é fruto de uma interpretação individual.

O realizador, ao fazer as suas escolhas, vai proceder a um "economizar" da história relativamente ao texto escrito, ou seja, não pode conter todos os elementos do livro, pois um filme tem em média uma hora e meia. Assim, a obra cinematográfica “faz-se” construir por uma montagem de “quadros”, de passagens importantes, que possam transmitir a “alma” ou apenas uma das dimensões do livro.

A montagem faz um exercício de articulação de “pedaços”, construindo uma narrativa com imagens, podendo o resultado final apresentar um “revestimento” com outras imagens, ou seja, através deste procedimento da montagem, o realizador pode acrescentar significações suplementares ao filme. O conjunto de imagens sequencializadas segundo uma ordem contam uma história, mas usando as potencialidades da montagem, a

macroimagem de uma cena pode transmitir ao espectador sentidos e interpretações muito diversos, potencializando a força máxima de qualquer meio de expressão artístico, a subjetividade interpretativa.

O cinema ao ter a vantagem de utilizar linguagens diferentes como: a linguagem verbal; as imagens; a música; os efeitos sonoros; e a iluminação, pode contar a história de um livro por meio de “quadros”, de cenas que compõem um “puzzle”, que conduzem o espectador na narrativa e convocam-no a inferências para outros conteúdos e dimensões da obra.

O realizador Luís Filipe Rocha, no seu filme *Sinais de fogo*, de 1995, desenvolveu um trabalho complexo, na adaptação do livro de Jorge de Sena e revela-nos na sua palestra de 2011, anteriormente referida, um ponto que pode demonstrar a dificuldade que existe no trabalho de adaptar uma obra literária para cinema, «- quando adaptamos um livro, em princípio nós sabemos como é que a história acaba, qual é o desenrolar da história. E para quem goste de escrever ou contar histórias, isso pode ser limitativo. Pode castrar, pode empobrecer, pode manietar [...]». Deste modo, adaptar uma obra complexa como *Sinais de fogo*, pode ser um trabalho muito difícil e que levanta as célebres questões da fidelidade ao texto de partida ou à desilusão do espectador que leu o livro.

Antes de abordarmos os pontos de vista de Luís Filipe Rocha em relação a estas questões, vamos fazer um breve apontamento sobre algumas diferenças entre o texto escrito e o texto fílmico de *Sinais de fogo*, para melhor refletir sobre as escolhas que o realizador tomou e os “caminhos” diferentes que este traçou, face à obra literária.

Luís Filipe Rocha adaptou a obra de Jorge de Sena, *Sinais de fogo*, que é reconhecida pela crítica em geral como um dos grandes romances portugueses do século XX. Este livro apresenta várias dimensões, que vão desde o *Bildungsroman* ao *Kunstlerroman*, até às sexualidades reprimidas, sempre construído por personagens fortes, que criam intrigas complexas, que são complementadas pelos monólogos do protagonista, que através de um exercício de *maïêutica*, ajudam a criar uma leitura reflexiva no leitor. Portanto, adaptar um romance com todas estas características constitui um trabalho difícil, que “obriga” o realizador a fazer escolhas.

Luís Filipe Rocha concentrou-se na dimensão histórico-política do livro e na relação amorosa entre Jorge e Mercedes. Abordou, embora levemente, a questão das

sexualidades reprimidas. No entanto, deixou de parte a dimensão da descoberta artística, do encontro de Jorge com a poesia.

O filme centra-se na segunda parte do livro de Jorge de Sena, nos dias em que Jorge, o protagonista, vai passar uns dias de férias na Figueira da Foz em casa dos seus tios, no verão de 1936.

No início assistimos ao correr apressado de espanhóis na direção da estação de comboios, onde desembarca Jorge, que fica surpreendido com todo o aparato e estado de pânico generalizado. Esta cena decorre acompanhada de uma voz de locutor de rádio que vai dando as notícias da situação da guerra em Espanha atuando como um narrador *extradiagético* que enquadra o espetador no contexto histórico, ajudando a justificar a cena de medo instalado.

As pessoas procuram embarcar o mais rápido possível, pois têm de proteger os seus bens, ao que se junta o medo pelas suas famílias. Há também o receio dos republicanos em veraneio de serem presos, pois o estado português está a demonstrar gradualmente, apoio aos nacionalistas espanhóis.

Esta junção de voz de rádio, que vai debitando notícias terríveis, que vêm do outro lado da fronteira, intervaladas com músicas dos anos trinta, ajudam a criar um ambiente de tensão crescente, de um medo que se instala. As primeiras cenas do filme ajudam a contextualizar o espetador para o ambiente de vigilância que começa a imperar, retratada na abordagem de elementos da PIDE a Jorge e Rodrigues, logo após saírem do casino. Este processo confluiu na criação de um específico estado de espírito no espetador que assim, pode enquadrar-se neste contexto histórico e “sentir” os medos e as incertezas das pessoas, facilitando a veiculação da mensagem.

Jorge, ao chegar a casa dos seus tios, apenas encontra a sua tia, o que difere do livro, no qual é recebido por ambos. Na cena seguinte, o protagonista vai ao casino e encontra o seu tio, o seu amigo Rodrigues, e vê Mercedes que dança com o seu noivo, ficando a saber, pelo Macedo, que ela vai casar, o que diverge do livro, no qual Jorge obtém este conhecimento por intermédio de Zé Ramos. Esta cena no casino permitiu ao realizador avançar alguns capítulos, concentrando num mesmo espaço várias personagens, que se encontram pela primeira vez nesta época estival, ao contrário do livro, que discorre acerca das apresentações dos vários intervenientes, em momentos diferentes.

Quando Jorge e Mercedes trocam olhares, a cena é acompanhada por uma distorção musical, que ajuda a intensificar o momento, aludindo a um estado de espírito de descontrolo, de vertigem, de dois mundos que se cruzam, prenunciando o que se seguirá no filme. Outra situação que decorre nesta cena no casino refere-se ao interromper do baile, surgindo o anúncio de que seria efetuada uma identificação pela PIDE, amplificada pela já referida identificação a que Jorge e Rodrigues foram sujeitos na rua a caminho de suas casas, contextualizando o espetador no ambiente medo que se vai instalando.

Jorge ao chegar a casa encontra o tio, que o informa de que está a albergar dois espanhóis que são perseguidos pela polícia do estado, sendo esta outra diferença em relação ao livro, pois nesse caso o protagonista apenas contacta com os hóspedes no dia seguinte.

A cena seguinte decorre na praia, onde Jorge conversa com Macedo, que lhe confessa ser do partido comunista e lhe pergunta de que lado ele está no contexto político que o país atravessa, ao qual o protagonista responde não ter uma opinião formada. Durante esse passeio na praia, Jorge vê o seu amigo Rodrigues a exhibir-se para uns pescadores, criando uma situação de desconforto que levanta a questão da homossexualidade. O realizador procurou, nesta cena da praia, fazer alguns paralelismos com o livro, para abordar as dúvidas que se vão instalando no protagonista, questões primordiais na obra literária.

Esta questão da homossexualidade, que é muitas vezes abordada no livro, como uma forma de interrogação e reflexão para o leitor, vai ter algumas passagens no filme, embora não sendo uma temática muito explorada, resumindo-se às seguintes cenas: aquela em que Jorge se depara com Rodrigues a exhibir-se para uns pescadores na praia, o que leva o protagonista a ter algum repúdio para com o amigo; a cena em que Rufininho aborda Jorge numa noite em que este está confuso com todas as situações que se passam à sua volta, surgindo um diálogo entre eles, onde o protagonista demonstra aversão ao indivíduo; e as constantes referências do envolvimento entre Rodrigues e Rufininho. Contudo, a dimensão das sexualidades reprimidas não vão ser tão relevantes como no livro, sendo alcançadas no filme, de forma leve, quase impercetível.

As dimensões histórico-políticas e o amor secreto de Jorge e Mercedes serão os pontos-chave do filme, contribuindo para a ação que decorre muito rapidamente, ao

contrário do livro, não deixando o espectador ter momentos de alguma serenidade. Todavia, por esse facto, o filme atinge um maior grau de verismo.

Outro aspeto relevante que verificamos no filme é que a ordem dos capítulos do livro é invertida em muitas situações, revelando que o realizador escolhe mudar a ordem sequencial de alguns episódios para melhor contar a história, constituindo esta opção outra das diferenças evidentes entre o livro e a sua adaptação cinematográfica.

O filme vai seguindo com a crescente paixão entre Jorge e Mercedes e com o planeamento da viagem do Zé Ramos para a Galiza, que juntamente com os espanhóis, vai juntar-se às forças republicanas na luta contra os fascistas. O irmão de Mercedes necessita do Almeida para conduzir o barco, pelo que o namoro do seu amigo Jorge com a sua irmã pode deitar tudo a perder, conduzindo-o a fazer um “jogo” duplo, deixando que os acontecimentos evoluem, não intervindo.

Jorge vê na fuga para Espanha uma oportunidade para afastar o Almeida da sua namorada, levando-o a criar um plano para financiar a viagem e acelerar o embarque dos intervenientes. Uma vez que o Zé Ramos exigiu dinheiro aos espanhóis em casa do seu tio, Jorge vai pedir ao seu amigo Rodrigues que leve uma carta à mãe da sua tia, uma velha abastada que gosta de extravagâncias e dos jovens estudantes de Coimbra, dizendo que o dinheiro é para uma “aflição”. O portador da carta, o Rodrigues, depois de se submeter aos caprichos da velha, traz o dinheiro pedido e mais algum extra. No entanto, vem dominado por uma grande revolta, pois a velha deu-lhe a ler o manuscrito, onde dizia que o dinheiro era para a sua filha fugir, precisamente com ele, percebendo que estava a ser usado. Assim, Jorge é obrigado a contar que foi ele que concebeu o plano, dizendo a Rodrigues que ele era o portador indicado para levar essa carta. Apesar da insistência, não conta o verdadeiro destino desse dinheiro. O desconforto instala-se entre estes dois amigos, ficando um ambiente de traição.

Zé Ramos encontra-se com um dos chefes do partido que lhe dá ordens para não embarcar na aventura, informando-o que caso sejam capturados, o partido negará qualquer associação com a ação, acusando-os de serem agitadores a mando do governo português. O Zé Ramos está a tornar-se incómodo para o partido. Esta cena do encontro secreto na floresta não existe na obra literária, sendo utilizada pelo realizador como necessária “ilustração” de um momento-chave para a veiculação da narrativa fílmica, uma vez que o processo de inferência que o leitor literário utiliza constantemente não decorre de igual

forma com o espetador, pois o cinema necessita de dar a ver as imagens, o cinema conta a história com imagens.

Jorge e Mercedes encontram-se em Buarcos na casa de passe, surgindo nesta cena uma Mercedes provocadora, que se despe lentamente, insinuando-se, enquanto faz perguntas desconcertantes a Jorge. No momento em que se envolvem, sobrepõe-se a música, que amplifica o ambiente de traição e de pecado, num local de pecado.

A Mercedes do filme representa uma mulher dos dias de hoje, muito diferente da personagem do livro, a da mulher de olhares “envergonhados”, revelando uma personagem que embora viva a sua liberdade dentro de “paredes”, sabe o que quer, dominando a situação, sobrepondo-se ao homem, sujeitando-o aos seus caprichos. Esta observação remete-nos para a afirmação do realizador Luís Filipe Rocha, que já citámos anteriormente, de que as personagens podem representar em contextos históricos antigos, mas com as emoções de hoje, ou seja, a cena é dos anos trinta do século vinte, mas a mulher que vemos no ecrã é a de uma dos dias de hoje.

Através das expressões faciais de Mercedes, do seu olhar, do seu comportamento irónico e sarcástico, acompanhado de uma sensualidade que “retira” as forças à figura masculina, exprime-se a emancipação que se verificava nos anos noventa, em que o filme foi realizado. Podemos acrescentar que tal como nas traduções literárias, o realizador, ao adaptar um livro para filme, vai colocar muito da sua própria vivência e do contexto sociocultural em que está inserido. Portanto, o filme também “imprime” esse ambiente de anos noventa, através das emoções transmitidas pelos atores, mesmo que o “pano de fundo” seja o início da ditadura em Portugal.

No seguimento do filme, Zé Ramos fala com Almeida por telefone, em mais uma cena que diverge do livro, mas que o realizador utiliza para contextualizar o espetador e facilitar a sequência narrativa.

Jorge vai à pensão onde Mercedes está hospedada com a intenção de contar tudo ao Almeida, tentando impedir um último encontro entre eles, o que se revela infrutífero, pois Zé Ramos afirma que estes vieram mais cedo e já se encontraram. Nesse momento, o casal retorna a casa e Jorge, irado e em revolta, dirige-se ao Almeida contando-lhe tudo sobre a relação triangular, sendo confirmada por Zé Ramos. No livro o Almeida vingava-se ao fazer um escândalo no casino, ao qual se segue uma punição arquitetada por Jorge e Rodrigues, episódio que não tem lugar no filme.

Na noite do embarque, Matos foi buscar os espanhóis, que se despedem cordialmente e sem hesitar, sendo este comportamento diferente do livro, no qual eles mostram arrependimento e tentam desistir, assustados, levando o tio de Jorge a exigir que entrem no carro, ameaçando-os.

No filme assistimos a todo o desenrolar do embarque na praia, onde Zé Ramos discute com o chefe do partido, sendo ameaçado por uma arma. No livro o leitor terá de imaginar o que poderá ter acontecido nessa noite.

Outra diferença entre o livro e o filme é o episódio em que Matos espera toda a noite no carro, em frente ao mar e, depois de amanhecer, desce a duna e vai encontrar o seu amigo Zé Ramos morto na areia, dirigindo-se de seguida para a casa de passe onde Jorge e Mercedes estão, revelando-lhes o sucedido. Na obra literária, o corpo de Zé Ramos é encontrado por pescadores na praia, muito longe do local do embarque, ficando Jorge e Mercedes a saber da sua morte nesse mesmo momento, depois de uma noite de paixão, ao passearem pela avenida junto ao areal, encontrando um mar de gente em volta de um cadáver.

No dia seguinte, Mercedes regressa ao Porto com os seus pais e Jorge regressa a Lisboa. Não surge no filme o primo de Jorge, apoiante do regime, que semeia antipatia em casa dos tios e que afirma ter ajudado a reconhecer o corpo de Zé Ramos. O realizador nas suas escolhas opta pela exclusão de muitas personagens, utilizando apenas as essenciais para contar a sua história.

A cena final decorre com Rodrigues a despedir-se de Jorge, dizendo-lhe que está de carro com a mãe da tia e que esta deseja que ele vá viver com ela para Coimbra. Jorge informa o seu amigo Rodrigues do verdadeiro destino do dinheiro que este angariou, possibilitando a viagem de barco dos espanhóis, deixando-o indignado. Em jeito de vingança, Rodrigues conta que o Almeida e a Mercedes se cruzaram com ele e o Rufininho na mesma casa de passe onde eles se encontravam e no mesmo quarto. O ambiente de traição repete-se no final.

O filme termina com o som do discurso de Salazar na rádio nacional, apelando à seriedade, para ultrapassar os problemas do país, falando de valores e moralidade. Este final, que supostamente seria o final do romance inacabado *Sinais de fogo*, é utilizado pelo realizador numa alegoria do país íntegro, imbuído dos padrões da moralidade e da decência, embora seja conduzido pela repressão e por um crescente resgatar da liberdade,

obrigando os seus cidadãos ao “viver” das liberdades entre “paredes”, demonstrando um país de aparências e de falsidade.

Rodrigues despede-se de Jorge, afastando-se a passos largos, por um largo vazio de gente, sendo seguido lentamente por um carro luxuoso onde a “velha senhora” imoral, usurpadora de inocências, persegue o jovem corrompido, marcado pela “sujidade” da sociedade. A “velha senhora”, o Estado Novo, que vai corrompendo os jovens, silenciosamente, implementa assim a “sua” ditadura, sendo toda esta cena “ilustrada” ao som do hino nacional.

Depois deste breve resumo em que salientámos algumas das diferenças entre a obra literária e o filme de Luís Filipe Rocha, podemos constatar que o realizador preteriu algumas dimensões do livro para se concentrar essencialmente na relação amorosa entre Jorge e Mercedes e no contexto histórico-político.

A questão do crescimento à força, como num *Bildungsroman* e da descoberta da poesia, enquanto *Kunstlerroman*, dimensões de grande importância no livro, no filme não têm lugar. Igualmente, são muitas as personagens do livro que não aparecem no filme, algumas delas de grande impacto na obra literária. Estas “omissões” são uma clara opção do realizador Luís Filipe Rocha que ao adaptar a obra literária de Jorge de Sena para a sua versão cinematográfica, vai promover um ato de tradução intersemiótica, conduzindo um processo de reescrita da mensagem da obra literária para a sua mensagem cinematográfica.

É normal o espectador de um filme que resulte de uma adaptação de um livro, ficar um pouco desiludido, não encontrando muitas analogias com a ideia que ficou da história, aquando da sua leitura da obra literária. Este facto deve-se a estarmos a abordar duas artes narrativas e, quando estamos a ler um livro, estamos também a “visualizar” a história na nossa mente, como se fosse um género de filme. Luís Filipe Rocha, na sua palestra de 2011, no Instituto Politécnico do Porto, com o tema *Literatura e Cinema*, reforça este ponto e aborda a questão da fidelidade,

- a maior parte de nós, quando lemos um livro, sobretudo do qual gostamos e com o qual criamos uma relação ativa, à medida que o vamos lendo, vamos fazendo, cada um de nós, cada leitor, uma espécie de filme interior, do que o livro nos vai contando. Cada leitor tem sempre no final de um livro, uma espécie de um filme construído, porque estamos a falar de artes essencialmente, senão exclusivamente narrativas. Portanto, há sempre a questão na história do cinema, sobretudo quando essa história do cinema foi também ela feita a partir de adaptações, (...) a fidelidade.

Como assinalámos anteriormente, no tópico *A adaptação cinematográfica*, Robert Stam (2000: 54) refere que quando classificamos uma obra como *infiel* ao texto de partida, estamos a expressar o nosso desapontamento em relação à nossa leitura e à forma como assimilámos a narrativa na fonte literária.

Esta questão da fidelidade é sempre controversa e até poderá ser desrespeitosa para o autor literário e o autor cinematográfico, uma vez que, ao aceitarmos a fidelidade como critério, estamos a simplificar a relação entre duas artes distintas, com os seus caminhos e especificidades. É necessário adotar uma visão sobre a adaptação cinematográfica como uma reescrita, uma recriação, uma obra nova que nasce, numa nova linguagem, fruto de um trabalho colaborativo, de uma equipa multidisciplinar, constituída por vários criadores ou intervenientes ativos no objeto artístico.

Ainda sobre a questão da fidelidade, o realizador de *Sinais de fogo* afirma,

- É infiel ao livro, é fiel ao livro, é menos fiel, é mais fiel. Eu fiz quatro, cinco, não sei quantas adaptações ao longo da minha vida. A questão da fidelidade para mim, resume-se ao seguinte: só sendo fiel a si próprio é que um autor pode ser fiel ao outro autor. Só através da fidelidade mais íntima, mais profunda, de um autor a si próprio é que ele consegue, quando está no fundo a usar, a adaptar, a retrabalhar, a recriar uma história criada por outro autor, consegue ser fiel. E esta é para mim, digamos, a única regra e, por consequência, o único valor que legitima a apreciação que se possa fazer sobre a questão da fidelidade.

(idem)

Num processo criativo é impossível o criador dissociar-se de si mesmo, ou seja, o autor quando cria ou recria um objeto artístico, vai dotá-lo das suas interpretações, das suas visões, conotando-o com outras mensagens que pretende veicular. No caso de uma adaptação de uma obra literária para uma obra cinematográfica, o realizador está a fazer uma leitura e uma interpretação ao mesmo tempo que reescreve esse texto, num texto só seu, que o “íntegra” também.

- (...) olhar autoral, a diferença entre o que cada um transporta dentro de si, como carimbo, marca biográfica, história, formação, educação, crescimento, circunstância, etc., e por consequência, aonde essa abissal diferença entre dois seres, que contam os dois a mesma história, aonde essa destrição era mais radical e, provavelmente menos possível unir, é no olhar que cada um de nós, sobre a história e sobre as personagens; essas diferenças fizeram a grande diferença.

(idem)

Como já estudámos, as adaptações literárias são sugeridas por Robert Stam como uma forma de *dialogismo intertextual*. Neste processo de tradução, o cineasta desenvolveu um trabalho que se afasta em muitos aspetos da obra literária de Jorge de Sena. Porém, podemos afirmar que Luís Filipe Rocha procurou transpor *ipsis verbis* alguns dos diálogos

do romance, nomeadamente expressões que, pelo seu significado, se tornam marcantes na narrativa, como por exemplo: ao minuto 41 no filme, Rodrigues dirigindo-se a Jorge em forma de aviso, «- Olha, nunca te apaixonas pelas mulheres dos outros. [...] Nunca se sabe a que ponto são deles, percebeste?», passagem que encontramos no livro na página 176; ou na frase marcante do Tio Justino, «- A vida é uma grande pouca vergonha» no minuto 92, expressão que encontramos na página 342 do romance. Estes exemplos enunciados revelam um desejo de fazer “pontes” do seu texto filmico com o texto literário, demonstrando um diálogo intertextual.

A intertextualidade ajuda-nos a desconstruir os limites do conceito de fidelidade, pois ao assumirmos o filme como forma intertextual, este está a remeter-nos para outras artes. No caso que estamos a estudar, *Sinais de fogo* de Luís Filipe Rocha, ao constatar-mos a vertente intertextual na forma de diálogos ou expressões marcantes na narrativa, estamos desde logo a fazer alusão “à outra arte”, a literatura. Igualmente, ao abordarmos duas artes com o termo intertextualidade, estamos a sublinhar as suas diferenças, que são duas artes assentes em dois sistemas semióticos específicos, apresentando-se em formatos diferentes, constituindo objetos artísticos diferentes e que necessariamente “contam” as suas histórias de maneira diferente. Assim, não faz sentido utilizar pressupostos de fidelidade entre textos para avaliar ou qualificar as adaptações.

Apesar de verificarmos em *Sinais de fogo* a existência destas tentativas de aproximação do filme com o livro, podemos afirmar que o diálogo intertextual é tímido, resumindo-se a esporádicas frases ou expressões surgidas nos diálogos. A essência da narrativa construída pelo realizador vai afastar-se daquela que encontramos na obra literária, seguindo um caminho algo diferente, com diálogos próprios e com várias significações próprias.

Igualmente, Robert Stam (2000: 66) entende que este processo de adaptação de uma obra literária para uma obra cinematográfica enquadra-se também na proposta de Gérard Genette, que tem por base a afirmação de que os filmes adaptados são vistos como hipertextos derivados de hipotextos pré-existentes. Assim, as adaptações cinematográficas constituem uma relação entre um hipotexto e um texto de chegada que agrega várias interpretações, sensibilidades e conotações que um tradutor/autor pretende incluir, confluindo num hipertexto, numa obra autónoma e até mesmo numa obra independente da obra dita original. Neste sentido, o texto literário deverá ser abordado como um objeto

artístico produzido num *media* dentro de um contexto específico, sendo depois transformado noutra *media* num contexto diferente. Assim, o hipotexto é considerado portador de uma rede de informações que poderão ser amplificadas ou transformadas de acordo com a leitura de quem está a adaptar.

A adaptação cinematográfica de uma obra literária vai apresentar-se como prática de reescrita que transcende a simples imitação, renovando o texto fonte, improvisando, “recortando”, acrescentando, complementando, evoluindo para um texto novo, com novas intenções, novas interpretações e novas propostas de receção para um público que pode e deve apreender a nova obra com toda a subjetividade que é inerente a qualquer manifestação artística, essa propriedade que é intrínseca à arte.

. Conclusão

Ao longo deste trabalho verificámos que a literatura e o cinema traduzem-se em formas de expressão artística que preenchem “vazios” na vida das pessoas, possibilitando-lhes satisfazer essa necessidade tão humana, da curiosidade, do seu desejo de viver “outras vidas”. Ambas são artes narrativas que se aproximam na forma de expressão, no enredo, espaço, tempo, personagens, partilhando códigos, estruturas e dispositivos narrativos. Contudo, apesar de estas artes terem uma relação próxima, não significa que sejam interdependentes, ou seja, não procuram rivalizar uma com a outra.

Efetivamente o cinema desde os seus primórdios, procurou “dialogar” com a literatura, surgindo naturalmente adaptações de obras literárias, levando alguns teóricos a criticarem esta nova forma de arte apelidando-a de menor, vitimizando a literatura face ao cinema “parasitário”. Razão que verificamos ser infundada, uma vez que a arte enquanto sinónima de plurissignificação, de subjetividade, de interpretação individual, confere ao cinema um acréscimo de significações, uma nova visão, uma complementaridade que proporciona ao leitor a perceção da obra de arte numa linguagem diferente da original.

O cinema edificou-se como uma arte de massas, devido à sua capacidade de oferecer imagens em movimento, que conduzem o espetador ao sentimento de estar a assistir a algo real. O espetador visualiza a informação de forma diegética, vê-se como parte integrante da realidade que está a passar diante dos seus olhos através de imagens e

som, não lhe sendo exigido grande esforço intelectual para construir cenários e personagens, ao contrário da leitura de um livro. Esta “comodidade” facilita a aproximação do cinema a um público muito diverso, possibilitando que espetadores menos letrados, através da adaptação de obras literárias, tenham um “contacto” com a riqueza da literatura. Esse contacto é facilitado pela narratividade, permitindo ao leitor cinematográfico “transportar-se” para o livro e ao leitor literário querer ver a sua leitura retratada em imagens. Assim, estas duas artes complementares terão sempre o leitor curioso, desejoso de apreciar a sua primeira leitura (fílmica ou literária), numa outra linguagem.

No nosso entender, esta curiosidade do leitor em “ler” o filme, para depois “ver” o livro, é um exercício importante para ajudar a formar uma sociedade mais crítica, mais pensante em relação ao mundo imagético em que vive. Cabe às escolas e instituições culturais de um país ampliar a influência das artes nos seus processos de formação dos cidadãos e no exemplo concreto da comparabilidade entre literatura e cinema, através da adaptação de uma obra literária para o “grande ecrã”, oferecendo um debate entre imagem verbal e imagem audiovisual. De igual modo, considerando este exercício de comparação entre objetos artísticos diferentes, o leitor é conduzido a uma reflexão sobre os conteúdos da obra que analisa, fazendo uma interiorização do seu valor literário e simbólico.

A interseção entre literatura e cinema tem como figura central o adaptador, que no processo de veiculação de sentidos de um texto escrito para um texto cinematográfico constitui-se como um tradutor intersemiótico. Esta tradução implica a procura de equivalentes, de elementos que assumam funções análogas nos dois sistemas semióticos. Portanto, o adaptador desenvolve um trabalho no qual utiliza trocas, remissões, acréscimos, silêncios, omissões, assumindo um ato de reescrita ou de recriação.

O adaptador de uma obra literária para filme vai fazer uma interpretação pessoal do texto, juntando-lhe as suas “visões” da história, que não podem ser dissociadas do contexto sociocultural em que vive. Ao reescrever a mensagem, ao “transportá-la” entre dois sistemas semióticos, o adaptador modifica o texto de partida, surgindo a polémica questão da fidelidade, que ainda nos dias de hoje consegue criar acérrimos debates.

Este ponto da fidelidade, se a obra é mais ou menos fiel ao texto denominado de original, fundamenta-se no facto de ao lermos um livro criarmos um filme na nossa mente, através de imagens que vamos associando às palavras que estamos a interpretar, facto que é sublinhado pelo já citado realizador Luís Filipe Rocha, «...uma espécie de filme interior,

uma espécie de filme construído...», conduzindo-nos a uma frustração, perante as imagens que nos são “impostas” pelo filme e que são necessariamente diferentes daquelas que “visionámos” na primeira leitura. Mas ao adotarmos critérios de fidelidade estamos a ignorar as diferenças entre os meios e os processos de produção artística, bem como a simplificar a relação entre duas artes distintas.

A adaptação de uma obra literária ao cinema nunca poderá satisfazer o pressuposto da fidelidade, pois encontramos-nos perante uma nova obra artística, fruto de uma interpretação individual, ao qual acresce uma vasta equipa multidisciplinar de potenciais cocriadores.

A linguagem cinematográfica foi desenvolvida pelo evoluir de muitas técnicas, como por exemplo a montagem, que constrói e organiza as cenas, dando capacidade narrativa ao filme. Também importa destacar a movimentação da câmara e do seu papel criativo na criação da história, ou a importância do som no amplificar da mensagem veiculada. Todos os técnicos destas áreas têm intervenção na produção de um filme, e é neste sentido que podemos atribuir-lhes o cariz de cocriadores.

Dentro deste pressuposto da cocriação destacámos a figura do ator, que através da sua capacidade em propor-se a uma ação, utilizando os seus estímulos interiores, recorrendo ao uso das suas emoções, acrescentando espontaneidade, improviso, transformando-se e transformando, converte-se em “ator/performer”, em cocriador.

Sinais de fogo de Jorge de Sena, embora seja considerado por grande parte da crítica como sendo a obra mais marcante do século XX na literatura portuguesa, continua hoje a ser uma obra algo desconhecida da sociedade. A adaptação cinematográfica de Luís Filipe Rocha fez uma “ponte” para essa grande obra literária, no entanto, no nosso entender, a divulgação do filme deve-se principalmente às iniciativas comemorativas do aniversário de Jorge de Sena e respetivas homenagens. O que pretendemos afirmar nesta última observação, é que a obra cinematográfica configura-se numa obra independente da obra literária e caso não fossem estas iniciativas que referimos no ponto anterior, juntamente com palestras em que o realizador Luís Filipe Rocha é orador, o filme não teria muita associação com a obra que lhe serve de hipotexto.

O livro de Jorge de Sena é um romance de formação, denominado na literatura clássica de *Bildungsroman*, desenvolvendo uma narrativa que alcança a dimensão de um *Kunstlerroman*, revelando as histórias de um grupo de jovens no início do século XX,

época marcada pelo nascimento da ditadura em Portugal e pelo contexto beligerante em ebulição na Europa. O livro tem um cariz testemunhal, apresentando uma caracterização da sociedade portuguesa e da influência da guerra civil espanhola, sendo este cenário “alimentado” pelas histórias ficcionais que vive o narrador autodiegético, Jorge, que descobre as “sexualidades” e tenta compreender e participar no mundo que se revela.

No filme observamos um natural reducionismo, que capta de entre as muitas possibilidades do texto, aquelas que podem ser executadas, ou as que podem ser mais “vendáveis” ao público português. Assim, o realizador concentrou a sua história no período de veraneio na Figueira da Foz, “esquecendo” as partes dedicadas à vida de Jorge em Lisboa. Igualmente, o realizador preteriu muitas personagens e escolheu apenas algumas das dimensões da obra literária, concentrando-se na relação amorosa entre Jorge e Mercedes e no contexto político. A esta opção acrescenta-se a sua interpretação pessoal da narrativa, desmontando a questão da fidelidade com a expressão já citada, «...só sendo fiel a si próprio é que um autor pode ser fiel ao outro autor».

As restantes dimensões do livro são “esquecidas” no filme, surgindo apenas de forma fugaz a temática da homossexualidade, embora com diferenças acentuadas em relação à obra literária, uma vez que, no livro, Jorge vê a homossexualidade com repulsa, demonstrando uma certa curiosidade, mas com cariz homofóbico, enquanto no filme, o protagonista é mais tolerante, revelando uma tentativa de compreensão. Igualmente, a posição da mulher na sociedade, descrita no livro como a mulher de família, submissa, revela-se no filme de forma contrária, ou seja, a “visão” proposta pelo realizador é a de uma mulher dos anos noventa, em busca de emancipação, desconstrutora de velhos costumes. Estes dois exemplos reforçam o aspeto já debatido neste trabalho, da interseção do contexto sociocultural com a peça artística, revelando que o realizador não pode dissociar-se de si, nem do meio em que vive, quando produz uma obra.

A obra cinematográfica *Sinais de fogo* de Luís Filipe Rocha é muito diferente da obra literária, demonstrando uma interpretação pessoal, um possível caminho para a narrativa, no qual o realizador transporta alguns sentidos mas sempre sob uma perspetiva sua, conferindo ao seu objeto fílmico independência em relação ao objeto que é texto de partida.

Ao longo deste trabalho estudámos ainda a capacidade persuasiva do cinema nas denominadas massas. Enquanto arte que chega facilmente a todos os tipos de público, o

“cinema alimenta” a sociedade com imagens, ajudando a criar e a recriar imaginários sobre épocas passadas, sobre as culturas de outros povos, oferecendo “visões” sobre um possível futuro ou sobre mundos de fantasia e ao mesmo tempo cria momentos de reflexão e debate sobre muitas questões no campo da ciência ou da política, assumindo-se como uma arte que intervém na realidade e atua na formação sociocultural e psicológica dos indivíduos.

No filme *Sinais de fogo*, o realizador Luís Filipe Rocha fez uma reconstituição da Figueira da Foz dos anos trinta do século XX, procurando transmitir um ambiente da época sem preocupações de máximo verismo histórico, ou seja, afastando-se do filme “museu”. Nesta reconstituição o espetador é transportado para uma ideia da história, na perspetiva do realizador, que como citámos anteriormente («...- eu quero a criação de uma atmosfera, de um ambiente que tenha a ver com a nossa memória, que tenha a ver com a nossa imaginação...»), criou um ambiente passado onde decorrem histórias ficcionais, mas vividas através de uma veracidade emocional trabalhada pelos atores, aproximando o espetador da narrativa fílmica.

A recriação de uma época passada configura numa interpretação do realizador, sendo o filme uma representação à qual, o espetador junta as imagens que visualiza no romance, as imagens que foi acumulando na escola, nos livros, nas histórias contadas pelos antigos e as “recolhidas” na televisão, moldando o seu imaginário sobre uma época. O imaginário está em constante mutação, numa incessante atualização, consequência de novas leituras e de novas versões. Portanto, o espetador de *Sinais de fogo* está a construir uma imagem da Figueira da Foz dos anos 30 do século XX, pelos “olhos” do realizador, sendo o seu imaginário de uma determinada época, determinado pelas imagens que absorve.

O filme *Sinais de fogo* enquanto adaptação de uma obra literária complexa, conta algumas histórias contadas no livro, sob a perspetiva do realizador, que procura ser fiel a si próprio, recontando essas mesmas histórias com intencionalidades diferentes do autor literário, promovendo no espetador uma leitura particular. Esta reescrita renova o texto fonte, oferece um texto novo, demonstra uma nova possibilidade para a narrativa, sublinhando a máxima da subjetividade inerente a qualquer manifestação artística e a sua dimensão plurissignificativa.

Podemos concluir que *Sinais de fogo* de Luís Filipe Rocha é muito diferente daquele que lhe serve de hipotexto, demonstrando que uma adaptação cinematográfica pode “existir” sem que tenha de depender de ou ser conotada com a obra que a precede.

Qualquer obra tida como original pode dar “vida” a muitas outras obras, que dentro do fator da múltipla interpretação, da divergente leitura que cada um de nós dá a qualquer obra de arte, do olhar individual, dessa subjetividade, confluem em obras que são novas criações, novas obras de arte, com a sua identidade específica.

. Referências Bibliográficas

Bibliografia ativa:

ROCHA, Luís Filipe Rocha (1981). *Jean Vigo*. Porto: Afrontamento

SENA, Jorge de

(1980). *O físico prodigioso*. Lisboa: Ed. 70

(1982). *Estudos de literatura portuguesa*. Lisboa: Ed. 70

(1984). *O reino da estupidez*. Lisboa: Ed. 70

(1988). *Estudos e literatura brasileira*. Lisboa: Ed. 70

(1988). *Sobre o cinema*. [Lisboa]: Cinemateca Portuguesa

(1989). *Os grão-capitães; uma sequência de contos*. Lisboa: Edições 70, 1989

(1994). *Monte cativo e outros projetos de ficção*. Porto: Asa

(2003). *Sinais de fogo*. Porto: Público Comunicação Social

(2008). *Sobre teoria e crítica literária*. Porto: Edições Caixotim

(2011). *Rever Portugal: textos políticos e afins*. Lisboa: Guimarães Editores

Bibliografia passiva:

AMORIM, Orlando Nunes de. Sinais de uma guerra: trauma e crise histórica em Sinais de Fogo, de Jorge de Sena. *Terra roxa e outras terras*. *Revista de Estudos Literários*. Vol. 6 (2005). P. 2-12. Disponível em [Sinais de uma guerra](#)

AVELAR, Mário (2006). *Ekphrasis: o poeta no atelier do artista*. Chamusca: Cosmos

BUENO, Danilo Rodrigues (2009). *A função poético-crítica em Jorge de Sena:*

problemáticas do poeta moderno. Dissertação de Mestrado em Letras. São Paulo:

Universidade de São Paulo. Disponível em [A função poético-crítica em Jorge de Sena](#)

LISBOA, Eugénio (org.) (1983). *Estudos sobre Jorge de Sena*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda

CARLOS, Luís Adriano (1999). *Fenomenologia do discurso poético: ensaio sobre Jorge de Sena*. Porto: Campo das Letras

CARVALHO, Jorge Vaz de (2010). *Jorge de Sena: sinais de fogo como romance de formação*. Lisboa: Assírio & Alvim

- CARVALHO, Silva (1996). *A linguagem porética*. Porto: Brasília Ed.
- CIRURGIÃO, António (2009). *De Eça a Jorge de Sena*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda
- COELHO, Joaquim Francisco (2008). *O Mestre do Minotauro: (apologia de Jorge de Sena)*. Lisboa: Assírio & Alvim
- CUNHA, João Borges da e LOURENÇO, Jorge Fazenda (2011). *Corpo arquitetura poema: leituras interartes na poesia de Jorge de Sena*. Lisboa: Assírio & Alvim
- FERREIRA, António Manuel (2009). Sinais de cinza: derivas homoeróticas na obra de Jorge de Sena In *Jorge de Sena: novas perspectivas, 30 anos depois*. Lisboa: Universidade católica
- GONÇALVES, Maria da Natividade Esteves (2012). *Manuel Bandeira por Jorge de Sena – da poesia maior e menor*. Tese de Mestrado em Estudos Literários Culturais e Interartes. Porto: Universidade do Porto. Disponível em [Manuel Bandeira por Jorge de Sena – da poesia maior e menor](#)
- HUERTA, Alberto. Jorge de Sena na Califórnia: 1970-1978 In *Brotéria*. Lisboa. Vol. 110, nº 5-6 (maio-jun. 1980). P. 485-502
- HUERTA, Alberto. Jorge de Sena, Kenneth Rexroth e a Geração “Beat” In *Brotéria*. Lisboa. Vol. 113, nº1 (jul. 1981). P. 84-99
- LADEIRA, António (2009). A sexualidade e o mundo dos adultos In *Jorge de Sena: novas perspectivas, 30 anos depois*. Lisboa: Universidade católica
- LOURENÇO, Jorge Fazenda (1987). *O essencial sobre Jorge de Sena*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda
- LOURENÇO, Jorge Fazenda (2002). *O brilho dos sinais: estudos sobre Jorge de Sena*. [Lisboa]: Caixotim
- LOURENÇO, Jorge Fazenda (1994). *Uma bibliografia cronológica de Jorge de Sena: 1939-1994*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda
- NASCIMENTO, Flávia. Poiesis e autopoiesis em Sinais de fogo, de Jorge de Sena In *Scripta*. Belo Horizonte. Vol. 10, nº 19 (2º semestre 2006). p. 163-179. Disponível em [Poiesis e autopoiesis](#)
- OLIVEIRA, Fábio de (2010). *Trajatórias intelectuais no exílio: Adolfo Casais Monteiro, Jorge de Sena e Vítor Ramos (1954-1974)*. Tese de Doutoramento em História. Niterói: Universidade Federal Fluminense. Disponível em [Trajatórias intelectuais no exílio](#)

OLIVEIRA, Rosa Maria Neves (2001). *Tragédias sobrepostas: sobre “O Indesejado” de Jorge de Sena*. Coimbra: Angelus Novus

SANTOS, Gilda (org.) (1999). *Jorge de Sena em rotas entrecruzadas*. Lisboa: Cosmos

SANTOS, Rui Costa. *As sombras e a luz, uma política da literatura nos Sinais de Fogo*. Disponível em [As sombras e a luz](#)

SARMENTO-PANTOJA, Tânia. *Arcanos da resistência: rastros subterrâneos do surrealismo n’ O físico prodigioso de Jorge de Sena*. Disponível em [Arcanos da resistência](#)

TEODOLINO, Juliana da Costa (2010). *Pensamento e política em Jorge de Sena: participações no “Portugal Democrático”*. Lisboa: Programa Nacional de Apoio à Pesquisa - FBN/MinC. Disponível em http://www.bn.br/portal/arquivos/pdf/Juliana_Teodolino.pdf

Bibliografia Crítica:

AMORIM, Marcelo Álvaro de. A tradução/adaptação de obras literárias para o cinema sob a ótica do dialogismo intertextual. *Revista Temática*, n.3, março 2012. Disponível em [tradução/adaptação](#)

AMORIM, Marcel Álvaro de (2010). *Da Tradução Intersemiótica à Teoria da Adaptação: uma leitura dialógico-intertextual dos dramas históricos shakespearianos. Henry IV e Henry V e do filme Falstaff, de Orson Welles*. Dissertação de Mestrado Linguística Aplicada. Rio de Janeiro. Faculdade de Letras. Disponível em [Da tradução intersemiótica à Teoria da adaptação](#)

ARISTARCO, Guido (1961). *Histórias das teorias do cinema*. Lisboa: Arcádia

ARNHEIM, Rudolf (1957). *A arte do cinema*. Lisboa: Edições 70

AUMONT, Jacques (2002). *A imagem*. São Paulo: Papyrus Editora

AUMONT, Jacques (2011). *A estética do filme*. Campinas: Papyrus Editora

BAKHTIN, Mikhail (1997). *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes

BARBÁCHANO, Carlos (1979). *O cinema, arte e indústria*. Rio de Janeiro: Salvat

BARBARO, Umberto (1965). *Elementos de estética cinematográfica*. Rio de Janeiro

BARBOSA, Pedro (2002). *Arte, comunicação & semiótica*. Porto: Universidade Fernando Pessoa

BARTHES, Roland (1999). *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva

- BARTHES, Roland e COMPAGNON, Antoine (1987). Leitura. In: *Enciclopédia Einaudi: Oral-escrito argumentação*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, vol. 11. p. 184-206
- BELLO, Maria do Rosário Leitão Lupi (2005). *Narrativa Literária e narrativa fílmica: o caso de Amor de Perdição*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian: fundação para a Ciência e a Tecnologia
- BERGSON, Henri (1990). *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes
- BERNARDET, Jean-Claude (1985). *O que é o cinema*. São Paulo: Nova Cultural
- BOLESLAVSKI, Richard (1956). *Acting: the first six lessons*. New York: Theatre Arts Books
- CABRERA, Júlio (2006). *O cinema pensa: uma introdução à filosofia através dos filmes*. Rio de Janeiro: Rocco
- CARTMELL, Deborah e WHELEHAN, Imelda (1999). (Ed.) *Adaptations: from text to screen, screen to text*. London and New York: Routledge
- CHATMAN, Seymour (1980). *Story and Discourse - Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press
- CHATMAN, Seymour (1990). *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. London: Cornell University Press
- COMPARATO, Doc (1993). *Da criação ao guião: a arte de escrever para cinema e televisão*. Lisboa: Pergaminho
- CRUZ, José de Matos (1998). *Cinema português: o dia do século*. Lisboa: Grifo
- DEELY, John (1995). *Introdução à semiótica: história e doutrina*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian
- DELEUZE, Giles (1983). *Cinema I: a imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense
- DELEUZE, Giles (2005). *Cinema II: a imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense
- DINIZ, Thais Flores Nogueira. *A tradução intersemiótica e o conceito de equivalência*. Ouro Preto: Universidade Federal. Disponível em [A tradução intersemiótica](#)
- DINIZ, Thais Flores Nogueira (1999). *Literatura e Cinema: da semiótica à tradução cultural*. Ouro Preto: UFOP
- DINIZ, Thais Flores Nogueira. Apresentação. *Cadernos de Tradução*. Florianópolis, v.1, n.7 (2001), p.9-17. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5742/5376>

DINIZ, Thais Flores Nogueira (2005). *Literatura e Cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem*. Belo Horizonte: FALE/UFMG

ECO, Umberto (1992). *Os limites da interpretação*. Lisboa: Difel

ECO, Umberto (1994). *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras

EISENSTEIN, Sergei (1969). *Reflexões de um cineasta*. Rio de Janeiro

FERRO, Marc (1992). *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra

FIDALGO, António (1995). *Semiótica: a lógica da comunicação*. Covilhã: Universidade da Beira Interior

FILIPPE, Marcos Aurélio (2006). *Cinema e Educação: interfaces, conceitos e práticas docentes*. Tese de doutoramento em Educação. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do norte. Disponível em <http://ftp.ufrn.br/pub/biblioteca/ext/bdtd/MarcosAF.pdf>

FORNAZARI, Sandro Kobol. A imagem-cristal: a leitura deleuziana de Bergson nos livros sobre cinema. *Artefilosofia*. Ouro Preto, n. 9 out. 2010, p.93-100. Disponível em http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_n09/Pag_93.pdf

FRANCO, Tânia Andrea dos Santos (2011). *De Jangada rumo à cegueira: narrativas em dois formatos: uma análise intersemiótica*. Dissertação de Mestrado em Literatura de Língua Portuguesa. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Disponível em <https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/20249>

GENETTE, Gérard (1997). *Palimpsests: literature in the second degree*. Lincoln: University of Nebraska Press

GOMES, Renata de Souza. O diálogo literário com o cinema: a diversidade dos gêneros literários na sala de aula de literaturas In *Anais do 2º Encontro de Diálogos Literários: um olhar para a diversidade*. Campo Mourão: UNESPAR/FECILCAM, 2003. P. 34-49. Disponível em <http://dialogosliterarios.wordpress.com/2013/12/17/anais-do-2o-encontro-de-dialogos-literarios/>

GUALDA, Linda Catarina. Literatura e Cinema: elo e confronto. *Matrizes*, ano 3, n. 2 jan./jul. 2010. Disponível em [Literatura e Cinema](#)

GUIRADO, Natália Cipolaro (2013). *Um sistema semiótico sincrético: a linguagem cinematográfica*. Dissertação de Mestrado em Linguística. São Paulo: Faculdade de Filosofia, letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Disponível em [Um sistema semiótico](#)

- GUBERN, Román (2005). *Máscaras da ficção*. Lisboa: Fim de Século
- HAUSER, Arnold (1989). *História Social da Arte e da Cultura: A Era do Filme*. vol. 6. Lisboa, Vega Estante Editora
- HERNÁNDEZ LES, Juan A (2003). *Cinema e literatura: a metáfora visual*. Porto: Campo das Letras
- HUTCHEON, L (2006). *A Theory of adaptation*. London and New York: Routledge
- INSTITUTO PORTUGUÊS DA ARTE CINEMATOGRAFICA E AUDIOVISUAL (1994). *Cinema Portugal Cinema 1995-1996*. Lisboa: IPACA
- JAKOBSON, Roman (1959). *On linguistic aspects of translation*. Disponível em [On linguistic aspects of translation](#)
- JAKOBSON, Roman (1969). *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix
- JOLY, Martine (2005). *A imagem e os signos*. Lisboa: Ed. 70
- KLOEPFER, ROLF (1984). *Poética e linguística: instrumentos semióticos*. Coimbra: livraria Almedina
- LEBEL, Jean-Patrick (1989). *Cinema e ideologia*. São Paulo: Mandaracu
- LEISH, Kenneth W (1978). *Cinema*. Lisboa: Editorial Verbo
- LEFEVÈRE, André (2007). *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Bauru, São Paulo: EDUSC
- LOTMAN, Yuri (1978a). *Estética e semiótica do cinema*. Lisboa: Estampa
- LOTMAN, Yuri (1978b). *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa
- MACIEL, Maria Esther e SEDLMAYER, Sabrina (Org.) (2004). *Textos à flor da tela: relações entre literatura e cinema*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras
- McFARLANE, Brian (1996). *Novel to Film: an introduction to the theory of adaptation*. Oxford: University Press
- MARNER, Terence St. John [S.d.]. *A realização cinematográfica*. Lisboa: Ed. 70
- MARTIN, Marcel (2005). *A linguagem cinematográfica*. Lisboa: Dinalivro
- METZ, Christian (1972). *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva
- MITRY, Jean (1963). *Esthétique et Psychologie du Cinéma*. Paris: Éditions Universitaires
- MORIN, Edgar (1980). *O cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia*. Lisboa: Moraes
- MUKAROVSKY, Jan (1993). *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Lisboa: Estampa
- NAREMORE, James (org.) (2000). *Film adaptation*. New Jersey: Rutgers University Press

NETO, Flavio Quintale. Para uma interpretação do conceito de Bildungsroman. *Pandemonium germanicum*. nº9, 2005, p. 185-205. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/pg/article/view/73703>

OLIVEIRA, Anabela Dinis Branco de (2007). *Entre vozes e imagens: a presença das imagens cinematográficas nas múltiplas vozes do romance português (anos 70-90)*. [S.l.]: Pena Perfeita

PLAZA, Júlio (2003). *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva

PELAYO, Jorge (1998). *Bibliografia portuguesa de cinema: uma visão cronológica e analítica*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa

PEREIRA, Beatriz Pacheco (2000). *Pretextos de cinema: 1998-2000*. Porto: Granito

RAY, Robert B. The field of literature and film In NAREMORE, James (2000). *Film adaptation*. New Jersey: Rutgers University Press

RIBEIRO, Walmeri. Estética da espontaneidade no cinema brasileiro contemporâneo. *Tessituras & Criação*. nº 2, dez. 2011. Disponível em <http://revistas.pucsp.br/index.php/tessituras/article/download/8022/5893>

ROJAS MIX, Miguel. Siete preguntas sobre la universidad latinoamericana del siglo XXI. *Cuadernillos del CEEXECI*, nº 10, Cárceres: CEEXECI, 2004

ROSENSTONE, Robert. História em imagens, história em palavras: reflexões sobre as possibilidades de plasmar a história em imagens In *O olho da história – Revista de História Contemporânea*. Bahia, v. 1, n. 5. p. 105, set. 1998

ROSSI, Clóvis; KNAPP, Wolfgang & BERNARDET, Jean-Claude (1994). *O que é o Jornalismo/ Editora/ Cinema*. São Paulo: Primeiros Passos

ROUBINE, Jean Jacques (2002). *A Arte do Ator*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar

SANDERS, J (2006). *Adaptation and appropriation*. London and New York: Routledge

SANTANA, Jorge Alves. Romance de Formação e o caso do Künstlerroman. *Revista Signótica*. Goiás, v. 15, n. 1. p. 35-52, 2003. Disponível em <http://www.revistas.ufg.br/index.php/sig/article/view/3764/3529>

SILVA, Elsa Maria Nunes da (2008). *Literatura e Cinema: a escrita cinematográfica de O Delfim, de José Cardoso Pires*. Tese de Mestrado em Ensino da Língua e da Literatura portuguesas. Funchal: Universidade da Madeira. Disponível em <http://digituma.uma.pt/bitstream/10400.13/300/1/MestradoElsaSilva.pdf>

SOUSA, Ernesto de (1960). *O que é o Cinema*. Lisboa: Editora Arcádia

- SOUSA, Sérgio Paulo Guimarães (2001). *Relações intersemióticas entre o cinema e a literatura: a adaptação cinematográfica e a recepção literária do cinema*. [Braga]: Universidade do Minho
- SOUSA, Rocha de (1992). *Ver e tornar visível: formulações básicas em cinema e vídeo*. Lisboa: Universidade aberta
- STAM, Robert (2008). *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: Editora UFMG
- STANISLAVSKI, Constantin (1982). *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira
- STANISLAVSKY, Constantin (1999). *A criação de um papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira
- TÁVOLA, Artur (1984). *O Ator*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira
- TONETTO, Maria Cristina (2006). *Cultura e Imagem: O Cinema Neo-realista no Mercosul – 1955 a 1962*. Dissertação de Mestrado em Integração Latino-Americana Área de Concentração em História. Santa Maria: Universidade Federal de Santa Maria. Disponível em http://cascavel.cpd.ufsm.br/tede/tde_arquivos/27/TDE-2006-12-06T153922Z-269/Publico/MARIACRISTINA.pdf
- TUDOR, Andrew (1985). *Teorias de cinema*. Lisboa: Ed. 70
- VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne (1994). *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papirus
- WENDERS, Wim (1990). *A lógica das imagens*. Lisboa: Edições 70
- WOLLEN, Peter (1984). *Signos e significação no cinema*. Lisboa: Horizonte
- XAVIER, Ismail (org.) (1983). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal
- XAVIER, Ismail (1984). *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra

Webgrafia:

- Wikipédia. *Jorge de Sena*. [Consult. 23 de set. de 2013]. Disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Jorge_de_Sena
- Universidade Federal do Rio de Janeiro. *Ler Jorge de Sena*. [Consult. 23 de set. de 2013]. Disponível em <http://www.lerjorgedesena.lettras.ufrj.br/>

MORAIS, Joana. [Consult. 23 de set. de 2013]. Disponível em <http://joana-morais.blogspot.com/2010/07/jorge-de-sena-nao-hei-de-morrer-sem.html>

Infopédia. *Jorge de Sena*. [Consult. 23 de set. 2013]. Disponível em [http://www.infopedia.pt/\\$jorge-de-sena;jsessionid=iQuPzU0mAR2zzP4F-61vGQ](http://www.infopedia.pt/$jorge-de-sena;jsessionid=iQuPzU0mAR2zzP4F-61vGQ)

IMDb. *Sinais de fogo*. [Consult. 26 de set. 2013]. Disponível em http://www.imdb.com/title/tt0114452/?ref =nm_filmg_dr_5

Filmografia:

ROCHA, Luís Filipe (2003). *Sinais de Fogo* [Registo vídeo]. Lisboa: MGN Filmes. 1 DVD (ca. 101 min.) : color.

RTP. *Sinais de fogo de Jorge de Sena*. Série Grandes Livros. Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=7qZx_f0cNn8

Instituto Politécnico do Porto (2011). *Luís Filipe Rocha – Literatura e cinema*. Disponível em <http://vimeo.com/74817171>

Ao Norte (2010). *À queima-roupa: Luís Filipe Rocha*. Disponível em <http://www.lugardoreal.com/video/luis-filipe-rocha/>

Bibliografia de apoio:

AZEVEDO, Mário (2003). *Teses, relatórios e trabalhos escolares: sugestões para estruturação da escrita*. 3ª ed. Lisboa: Universidade Católica

CEIA, Carlos (2010). *Normas para apresentação de trabalhos científicos*. 8ª ed. Lisboa: Presença

ECO, Umberto (2007). *Como se faz uma Tese em Ciências Humanas*. 13 ed. Lisboa: Editorial Presença

UNIVERSIDADE ABERTA (2014). *Normas de apresentação das dissertações [mestrado] e das teses [doutoramento] da Universidade Aberta*. Lisboa: Universidade Aberta. Disponível em [Normas de apresentação](#)