

Do livro ao filme*

VERGÍLIO FERREIRA

Quando um dia Manuel Guimarães me propôs transpor a um filme o *Cântico Final*, pus como única condição o manter-se o «espírito» do livro. Nada mais. Mas é evidente que tal espírito, deduzindo-se da sua última significação, teria assim de ramificar-se pelas várias situações, personagens, desde as falas até mesmo, se possível, ao seu aspecto físico, à entoação de uma frase, ao modo de *estarem*. Porque tudo numa obra significa e converge. Imediatamente, porém, como lhe era impossível uma transposição total do romance, Manuel Guimarães, entre os dois blocos de acção – o da cidade e da montanha – optou por esta última como centro de irradiação do mais. Mas deslocado o centro para a montanha, como, aliás, no livro, toda uma certa problemática ficaria marginalizada. Isso mo anotaram alguns dos seus colaboradores: por que não cingir-se antes o filme à vida imediata do pintor, às suas dificuldades em realizar-se como tal, ao conflito de uma sociedade utilitária que o recusava, à fixação, em suma, no lado *social* do livro? A tal reserva, naturalmente, não poderia ser alheia a Revolução de Abril, que entretanto estalara; e a ela, afinal, Manuel Guimarães não veio a ficar indiferente para uma breve inflexão política, imediata e localizável, que operou no filme, como veremos.

Velho problema este da relação de um filme com o livro de que parte. Ele é já um prolongamento da relação de uma obra plástica com a obra literária que a sugeriu, nos múltiplos exemplos que vêm já da Antiguidade. A um nível imediato, suponho, a transposição para uma obra plástica de um tema de uma obra literária tem o impulso no prestígio, mais propriamente na excitação, fascinação que da obra literária se desprende. À emoção que no artista plástico um motivo literário despertou, à perturbação que o

* Comentário ao filme *Cântico Final*, de Manuel Guimarães, baseado no romance homónimo do autor.

abalou e nele ficou repercutindo, corresponde o primeiro estímulo que o leva a uma nova obra. Assim o entusiasmo, não sendo bem seu, é como se o fosse. Assim a «inspiração» para essa nova obra germina na obra literária, centrada num certo motivo – como de uma pedra arremessada, e segundo a imagem sabida, as ondas de um poço. O que existe para o plástico é a indistinta ondulação – a «predisposição musical» de que falou Schiller e Nietzsche recordou –, sabendo, no entanto, que a origem está na pedra arremessada. E é aí que ele invencivelmente a procura para que a ondulação perdure, recuperada na obra a criar. Mas porque a obra plástica tem de viver por si e não por aquilo que da obra literária se prolonga, o equívoco é logo possível entre uma ilustração dela e o dela fazer um pretexto para a nova criação. Quando o pretexto o é apenas, quando a obra plástica é válida por si, o texto literário, em movimento inverso, é que a essa obra ilustra, ou seja, «explica». Toda a múltipla criação plástica de motivos literários, da legenda pagã ou cristã, não espera a «explicação» senão para um complemento erudito ou curioso. O quadro, o fresco ou a estátua estão aí com a justificação neles próprios; e a explicação dos seus motivos é apenas, quando muito, o eco que lhes prolonga a emoção que nos despertou. E assim uma vez mais nós concluímos que um «tema» é já de si virtualmente um valor de que, todavia, só a realização decidirá.

Assim a transposição de um livro a um filme – como aliás, já a passagem de um *fait-divers* a um livro, segundo o verificado num Stendhal – põe o problema de uma ruptura. Imediatamente esse problema num filme determina-se radicalmente no caminho sinuoso que passa entre o dizível da imagem e o indizível que se procura – entre a irredutibilidade do que se nos mostra na tela e o informe da construção imaginativa operada num livro de ficção. Onde um livro diz, o filme mostra. Onde a imaginação é o agente promotor, é no filme, quando muito, um saldo que perdura. Assim e flagrantemente é logo a personagem que se transfigura de um ao outro. Porque no livro ela é do domínio de uma *presença*; no filme do domínio de uma *individualidade*. E o mesmo se passa com um ambiente. Balzac e imitadores erraram ao julgarem que uma descrição perfeita era uma

descrição completa; que um rosto é formado por todos os traços que o formam e não apenas por aqueles que o tornam visível. Porque uma face ou uma paisagem não se vêem senão pelo que as transcende, as faz vibrar na imaginação, as clarifica, enfim, contra a obscuridade do inessencial. Toda a caracterização de uma personagem é uma caricatura – ainda que o não seja para o risível; como a totalidade de uma paisagem é o seu esquematismo. Assim o romancista os vê bem quando está longe, ou seja, quando os não vê e o essencial deles aparece: o «realismo» de um Eça é particularmente eficaz porque é praticado à distância – no espaço e sobretudo no tempo. Mas o filme revela tudo, ainda quando certa estratégia procede à sua transfiguração. Esta diferença, todavia, ou quase oposição, atinge mesmo o que se diria igual no livro e no filme. Jamais assim um diálogo é igualmente eficaz quando lido ou ouvido. E não apenas porque o que rodeia um diálogo num livro abre o espaço em que há-de implantar-se o que se diz. É o que particularmente se evidencia quando se transpõe ao teatro uma obra romanesca – e são disso um exemplo flagrante as adaptações das obras de um Eça. Certo adaptador de *Os Maias* dizia há anos, por altura do centenário do escritor, que os diálogos da sua obra eram praticamente os do livro. E, no entanto, os do livro são, como sabemos, vivacíssimos; e os da peça eram quase falas mortas ou banais. Mas não apenas por isso – pela falta do espaço trabalhado pelo estilo – elas morrem; pertencem a mundos diferentes, mesmo quando vivem por si – se lidos ou ouvidos. Que se lembre o célebre diálogo de Hemingway em *The Killers*, de que se aproveitou o prestígio para o seu desenvolvimento num filme: mortos os intervalos dos diálogos desse conto na escrita e dada a diferença que vai do ser lido ao ser ouvido, morre o diálogo no filme (além de que só esse episódio é do escritor). Aliás, adentro do diálogo falado, a sua inserção coerente numa obra faz que nos seja ilusório o seu «realismo» quando lidos num Eça, em certo Júlio Dinis ou num Torga. A todos estes problemas como reagiu Manuel Guimarães?

Porque a duração de um filme exige uma concentração de efeitos, ele centrou, como disse, toda a acção do romance no seu desfecho. Assim o que no livro até certo ponto pode considerar-se como o desenvolvimento de

acções paralelas e por fim convergentes é transposto à evocação desde o regresso à aldeia. E porque no pintor nada entendeu dever perder-se da sua condição de artista, todos os elementos estranhos a essa primordial condição fixou-os Manuel Guimarães numa função subsidiária da pintura, aliás pouco visível – a actividade publicitária. Eis ainda por que ele estendeu até à infância a vocação do pintor (sugestionado, talvez, pelo filho de Cidália, personagem que eliminou), unificando uma vida inteira nessa mesma vocação, como da sua própria biografia o cineasta o soubera. Porque Manuel Guimarães, como só os íntimos conheciam, foi primeiro na pintura que a si mesmo se reconheceu. Ela o acompanhou, aliás, até ao fim da vida, irrompendo nos intervalos da actividade cinematográfica, que desde cedo o subjugou. Aquele dos meus livros que mais o entusiasmava para uma transposição filmica era *Alegria Breve*, a esse tempo comprometido com outro realizador que afinal o não utilizou. Mas se dentre todos os outros escolheu *Cântico Final*, foi por ver aí um reflexo, como a mim próprio confessou, do seu destino de pintor. Não bem um destino malogrado, já que o de cineasta, apesar de tudo, se cumpriu, mas aquele que de todo o modo o acompanhou até à morte. Vocação suplementar, mas nem por isso de desprezar pela obra realizada, a pintura fora nele o modo mais imediato de «estar sozinho» como Caeiro, porque só na sua preparação e montagem um filme é para o realizador um modo de estar só. E isto contra a excessiva companhia que as filmagens lhe infligem – desde os actores aos maquinismos, ao que de excessivo se tece durante essas mesmas filmagens, em ordens, comentários, mesmo em presenças estranhas à obra a realizar... E é o que a um escritor, pintor ou compositor deve profundamente intrigar – a fixação do mundo da arte entre o mundo da mecânica e do avulso imediatismo por onde não passa a transfiguração. [...]

Assim do livro ao filme não sinto que alguma coisa de fundamental se perdesse para a intenção com que o realizei – como sinto que alguma coisa de novo se criou para lá da arte da imagem em que se transfigura. E se tal intenção melhorou ou piorou para a sua perdurabilidade na emoção do espectador, não me cabe a mim sabê-lo. De mim sei apenas que me revi a

escrevê-lo à medida que o ia vendo, para lá das alterações da ordem em que o escrevi. Decerto eu estava cheio não bem daquilo que disse, mas do que desejei dizer; e é possível que esse excesso preenchesse os vazios que no filme possa haver. Mas isso á a sorte de um qualquer escritor em face do que escreveu: cheio do que quer dizer, da intensidade com que isso vive, não lhe é fácil verificar o desencontro entre o que quis e realizou, entre a emoção que o dominava e a sua transposição para o leitor, entre o que quis transmitir e os meios para consegui-lo. Eis porque só quando arrefecido o entusiasmo, distanciando o livro escrito, o autor pode um pouco avaliar dos dois elementos – o querer e o poder. Assim me permiti nesta última edição retocar a escrita aqui e ali. Mas sobre os riscos de tais emendas já um dia me pronunciei (no prefácio ao *Vagão J*): não se retorna ao que se foi desde onde se é; assim há só que emendar, no possível, o que fomos, não por aquilo que *somos* mas que *deveríamos ter sido*.

E ao fim de tudo, o que me resta e resume na relação do livro com o filme é uma breve saudação ao artista que nos legou o seu cântico derradeiro, uma quente saudação à memória de um amigo morto. O que me resta em face de uma vida que se cumpriu, na dádiva da sua arte, na entrega do melhor de si, o que me resta, já o disse, é o silêncio...

(in *Espaço do Invisível IV*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987, pp. 233-6 e 244-5).