

Oralidade e narratividade da enunciação fílmica. A adaptação cinematográfica de *Amor de Perdição. Memórias de uma Família*

Com o presente ensaio procura tratar-se, de modo sintético, quatro pontos essenciais: a abordagem a um determinado conceito de narrativa, destacando duas noções principais, que justificam o enquadramento comparativo entre a literatura e o cinema num contexto de “storytelling”; o sublinhado do valor de oralidade de uma das mais famosas obras narrativas da literatura portuguesa: *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco; a identificação das características desta novela que favoreceram a sua transposição para o ecrã; o fornecimento de alguns dados pertinentes sobre cada uma das três versões cinematográficas da novela, destacando o modo como o cinema potenciou o valor de oralidade contido no texto literário.

Contar histórias não é mera “estratégia textual” exclusiva de um universo a que possamos chamar literário ou cultural, em sentido estrito. A narrativa faz parte da actividade normal do ser humano, nos mais diversos âmbitos, dos quais se destacam sectores como a historiografia, o jornalismo, a crónica, a psicologia e a psiquiatria, o ensino, a advocacia, passando pelas mais diversas formas de expressão artística. Em todos estes casos se torna evidente a aliança entre um desejo de ordem e de conhecimento e a necessidade da sua comunicação – para não falar da dimensão mais profunda que preside ao acto de narrar e que se torna particularmente visível quando a narrativa se alia à expressão estética: o profundo anseio humano de experimentar, dentro da contingência temporal, uma possibilidade de significado e portanto de permanência, ou seja, de eternidade.

É curioso notar que, recentemente, até o universo dos números e dos cálculos, dominado por profissões como as finanças, a gestão e a economia, tem vindo a ganhar maior consciência sobre a força contida no acto de contar uma história enquanto forma de cativar audiências, fazendo-as aderir a determinadas propostas e compreender questões áridas ou abstractas. Um dos livros com grande sucesso sobre o assunto, *Never be boring again*, escrito por Doug Stevenson, sublinha o valor comunicativo das histórias, pelo facto de tornarem concreto e

peçoal aquilo que seria sentido como abstracto e impessoal, através de um processo de motivação que é não apenas intelectual mas também emocional e afectivo:

When you listen to a good storyteller, you hear the story with your head, heart and soul. You are not a passive listener – you are an active participant. [...] You feel what the storyteller feels; you see what the storyteller sees. You memorize and retain chunks of information contained in the story because you see the images, hear the sounds, and feel the emotions. (2)

O ponto sublinhado tem que ver com a capacidade que uma boa história tem de “desinstalar” o ouvinte da sua posição tendencialmente passiva, de tal forma que este, passando a uma atitude activa, se torna capaz de reter facilmente a informação, através da gestão de imagens visuais e emoções.

É surpreendente notar como esta abordagem consegue, de modo tão simples, claro e sintético, enunciar os fundamentais componentes do acto narrativo, no fundo sintetizáveis numa única expressão: a narração é a comunicação de uma experiência que envolve a pessoa toda (“head, heart and soul”), provocando a sua resposta activa, através da imaginação, da memória e da emoção. A narrativa tem origem na experiência como captação sensorial e é para essa experiência concreta – não para uma abstracção – que ela remete, possibilitando, assim, uma tomada de consciência, a aquisição de conhecimentos e significados e, portanto, a adesão e a expansão do *eu* do ouvinte. Não é por acaso que determinados territórios da ciência, da medicina e até da metafísica falam do poder de “cura” (“healing”) proporcionado pela audição ou produção de narrativas, as quais evidenciam, na sua dimensão mais profunda, a possibilidade de um (re)encontro da pessoa consigo mesma. Contar histórias pode ser uma “estratégia” comunicativa eficaz precisamente porque o seu efeito tem que ver com mecanismos profundos do ser humano, ligados ao modo como a temporalidade e a sua possibilidade de significação constituem dados quotidianos e decisivos no modo como a pessoa se concebe a si própria e a toda a realidade.

A NARRATIVIDADE “NATURAL” NO TEXTO LITERÁRIO E NO FILME

Um dos principais pontos do debate actual sobre as relações entre a literatura e o cinema centra-se, precisamente, na questão da capacidade de narrar como elemento decisivo para o confronto entre duas formas de arte estreitamente dependentes do fluxo temporal enquanto transformação em acção. O acontecimento, elemento-base da narrativa, é definido pelas coordenadas espacio-temporais, e a narrativa estrutura a sequência de acontecimentos numa lógica que, de algum modo, é sempre “crono-lógica”. Neste sentido, tanto a literatura (narrativa) como o cinema revelam ser meios de expressão em que toma corpo a experiência humana da passagem do tempo, organizada e manifestada através da sucessividade dos eventos. Esta sucessividade, que obedece a uma necessária ordem causal, estrutura e confere significado à dimensão existencial, o que aponta necessariamente para o valor cognitivo da narrativa como forma que simultaneamente “faz” conhecer e “dá” a conhecer, ou seja, comunica, tal como a etimologia da palavra torna claro: como é bem sabido, o vocábulo latino *narro* significa, precisamente, “dar a conhecer” e provém do adjectivo *gnârus*, que quer dizer “sabedor”, aquele “que conhece” (Aguiar e Silva 201). Este está, por sua vez, relacionado com o verbo *gnosco*, que deriva da raiz sânscrita *gnâ*, a qual significa “conhecer”.

Monika Fludernik, autora da obra *Towards a “Natural” Narratology*, enfatiza o valor experiencial e cognitivo da narrativa. Partindo das palavras de Branigan: “[...] narrative is a perceptual activity that organizes data into a special pattern which represents and explains experience”(3), Fludernik afirma: “[...] narrativity is a function of narrative texts and centres on experientiality of an anthropomorphic nature” (26). A narrativa acarreta, portanto, uma dimensão de tomada de consciência, de ‘juízo’ sobre a natureza dos eventos (a experiencialidade é antropomórfica se é consciente), demonstrando, desta forma, como é que é possível conhecer tais acontecimentos e, portanto, narrá-los.

Afastando-se, em alguns aspectos, da posição de autores como Paul Ricoeur – o qual sustenta que a experiência e a consciência são resultado da acção humana – Fludernik defende

que a acção pertence à narrativa na medida em que a experiência é representada como humana, envolvendo a presença de existentes que actuam. “I therefore maintain that existence takes priority over action parameters, rather than treating consciousness as an incidental side effect of human action” (27). Além disso, e é esse o ponto que agora sobretudo nos interessa, a autora reclama a noção de narratividade tanto para a “narrativa ‘natural’” (ou “*spontaneous conversational storytelling*”, que é, portanto de carácter oral) como para o drama e o filme. Por isso, conclui, confirmando a posição de muitos narratologistas, que a narrativa é um conceito de estrutura de profundidade e não está restrita à prosa ou ao verso épico. A teorização de Fludernik pretende, essencialmente, recusar a correspondência da narrativa com o discurso (muito menos com o discurso literário) e demonstrar a relação, ou seja, a raiz comum entre a narração oral e os textos experimentais mais radicais, escapando à restrição da narratologia ao âmbito da narrativa ficcional, nomeadamente do romance. Assim, o ponto central da narrativa deixa de ser a acção para se tornar a existência, deixa de ser a *plot* para se tornar a experiência cognitiva.

Partimos, pois, deste conceito de narratividade como estrutura de profundidade representada em diversos meios e da decorrente afirmação de que a sua origem se encontra na conversação oral espontânea. Mas gostaríamos de acrescentar-lhe um outro conceito que julgamos colaborar para uma definição de oralidade pertinente no âmbito da análise comparativa que fazemos.

Northrop Frye apresenta, de facto, um conceito de grande utilidade para a distinção entre géneros literários, e que pode revelar-se, em parte, fecundo nesta abordagem: o radical de apresentação. A sua posição parte do princípio de que as diferenças entre géneros são determinadas pelas condições que se estabelecem entre o poeta e o seu público: quando as palavras são representadas diante do espectador, estamos perante o drama; quando são recitadas diante do público, estamos perante o género “*epos*”; quando são cantadas ou entoadas, trata-se de lírica; quando são escritas para o leitor, trata-se de “literatura ficcional, romance” [*fiction*]. Frye usa o termo *epos* e não épica para referir-se ao género cujo radical de apresentação é oral, e justifica:

In this essay I use the word “*epos*” to describe works in which the radical of presentation is oral address, keeping the word epic for its customary use as the name of the form of the *Iliad*, *Odyssey*, *Aeneid*, and *Paradise Lost*. *Epos* thus takes in all literature, in verse or prose, which makes some attempt to preserve the convention of recitation and a listening audience (248).

É precisamente este factor que pretendemos aqui sublinhar: essa característica, que algumas obras literárias manifestam, que as configuram como dirigidas a uma audiência, a qual, se não está fisicamente presente, é, pelo menos convocada, do ponto de vista do enunciado e da estrutura sintáctica e significativa da própria obra.

Helena Buescu, na sua obra *Em busca do autor perdido*, aborda a questão da relação permanente entre o texto e o seu receptor segundo uma perspectiva que, tendo em vista diferentes pressupostos e objectivos, não deixa de, indirectamente, apontar na direcção da oralidade (ou seja, da convenção textual que pressupõe sempre o movimento de quem “diz” para quem “ouve”) como estrutura subjacente a qualquer produção literária, ao afirmar que “o texto sabe e mostra que *vem de alguém e vai para alguém e que nesse movimento se jogam relações complexas*” (25). E acrescenta: “Entender o texto como *trânsito e intercâmbio semiótico* (e, por isso, *cognitivo*) é acto prévio para o seu entendimento como obra e é fundamento para reconhecer nele a pertença a uma cadeia de actos simbólicos” (27).

O nosso propósito é o de destacar, dentro da função comunicativa que preside a este virtual *corpus* total de textos, aqueles elementos específicos que favorecem a consciência do acto cognitivo com base num protocolo de entendimento entre emissor e receptor que pressuponha uma situação comunicacional *in praesentia*. Tal protocolo pretende favorecer a possibilidade de fazer coincidir temporalmente a experiência do leitor com aquela que o texto representa e propõe. Nessa coincidência temporal – ou melhor, na sua eficiente sugestão – reside grande parte do poder de persuasão do texto, enquanto “lugar” que permite que o leitor viva, no presente, uma experiência relatada e, portanto, passada.

O texto fílmico, ao sugerir, devido à sua forte iconicidade, a experiência presencial de um “estar lá” – em vez de um “ter estado lá” – potencia a contemporaneidade da experiência até ao seu ponto máximo. Tal facto prende-se com a característica tendencialmente isocrónica da imagem em movimento: o espectador partilha os acontecimentos representados ao mesmo tempo que os vê acontecer; a sensação de presente é agudizada e, portanto, pode afirmar-se que o cinema é, neste sentido, um meio de representação onde a convenção da oralidade é (directa ou indirectamente) actualizada, através de um cruzamento entre o *epos* e o drama. O espectador é chamado à participação nos acontecimentos por duas vias: através da forte ilusão de assistir ao seu desenrolar *presente*, por um lado, e através do uso de diversos meios, explícitos e implícitos, tendentes a identificá-lo com a história e a cativar a sua atenção de modo permanente (tanto através de processos técnicos que têm que ver com os ângulos e planos escolhidos, o ritmo, a música, o “suspense”, etc., como através de específicos procedimentos narrativos, como sejam o “regard caméra”, os subtítulos, a voz *off* de um narrador, entre muitos outros).

ORALIDADE NA NOVELA CAMILIANA *AMOR DE PERDIÇÃO*

Clarificados estes pontos de partida, passamos à obra que aqui nos traz: *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco. Como é sabido, trata-se de uma novela portuguesa, publicada em 1862 e, segundo afirmou o seu autor, escrita em 15 atribulados dias, na prisão da Relação do Porto, no ano anterior, 1861.

Não queremos agora entrar pela explanação das principais características estruturais e estéticas desta obra, que tem sido considerada a mais célebre novela do Romantismo português, uma vez que esse trabalho já foi, e continua a ser, realizado com mérito e fecundidade por muitos e diversos camilianistas de renome e outros apaixonados pela arte camiliana.

Aproveitamos apenas as palavras de Jacinto do Prado Coelho para sintetizar os traços que, no âmbito da teoria literária em geral e da genologia em particular, habitualmente definem este texto como novela – e não romance –, para em seguida passarmos às ilações que, no presente contexto, nos importa formular. Diz Prado Coelho:

Em esquema, a novela não passa duma sucessão de cenas dialogadas e cenas de movimento (estas mais raras) grudadas por trechos narrativos mais ou menos sóbrios e abstractos, exposições, observações psicológicas e morais, cartas, expansões líricas. O processo da narração é sucessivo, aditivo; a novela pode dizer-se um relato linear, cujo ritmo é determinado pelos próprios eventos, constantes dos “apontamentos” verdadeiros ou fictícios de que o novelista fala de quando em quando: o “cronista” obedece a Cronos. (231)

Embora o camilianista Paulo Motta Oliveira alerte para o facto de que importa notar, ao ler esta e outras afirmações de Jacinto do Prado Coelho, que este autor considerava a novela um género secundário em relação ao romance – o que lhes confere um conjunto de implicações que não são de desprezar –, neste momento importa sublinhar um dado oposto: esta estrutura sucessiva e aditiva a que se convencionou chamar novela tem uma potência narrativa muito evidente, que favoreceu a sua transposição para o cinema.

De facto, os elementos estruturantes mais decisivos na novela são a cena, por um lado, a qual é rica de valor imagético, e, por outro, a temporalidade linear representada através de um ritmo rápido, que é condição da sua natureza e, até, como o próprio Camilo admitiu em 1863, no Prefácio da Segunda Edição da obra, razão do seu sucesso junto do público,¹ em boa parte devido à força emocional que favorece. É, pois, de concluir que o predomínio da linguagem oral, manifestada no diálogo, bem como o peso de uma temporalidade que se faz sentir como contingência dramática, manifestada na evolução rápida e irreversível dos acontecimentos (facto que tinha que ver com a necessidade prática de edições frequentes e breves, para sobrevivência do seu autor, mas também com uma específica percepção dramática, por parte do mesmo, quanto à fugacidade da existência), sejam os aspectos que dão a esta obra uma configuração eminentemente narrativa – com todas as implicações cognitivas e de significado a que acima tão-só aludimos.

No contexto desta narratividade essencial e profunda, que evidencia as suas marcas na estrutura de superfície da novela, encontramos, em *Amor de Perdição* (*Memórias Duma Família*), a presença de um narrador que se assume, desde o primeiro momento, como *storyteller*, contador de histórias – podemos mesmo dizer, como *oral storyteller*. De facto, as primeiras linhas desta narrativa, intituladas “Introdução”, são o exemplo claro e engenhoso da construção do ambiente que precede uma boa narração, cativando a audiência para o sabor do que se vai seguir, através do uso de um verdadeiro processo de “suspense”, pois que de facto a respiração como que é suspensa perante a iminência da irrupção poderosa da história, com toda a sua força imagética, emotiva e catártica.

Os trunfos camilianos são essencialmente três: a ancoragem da narração no porto seguro da realidade histórica, através do hábil jogo que constantemente cruza verdade e ficção (afirmando ter encontrado os dados sobre a história narrada na cadeia do Porto, aquando da sua prisão), a enfatização da dimensão dramática e sentimental do assunto a que se refere (“Foi para a Índia em 17 de Março de 1807” [...], “Dezoito anos! O arrebol dourado e escarlata da manhã da vida!”, sintetizada em “Amou, perdeu-se e morreu amando”) (15-17) e, finalmente, a constante invocação da audiência, que dá a este tipo de narrativa uma dimensão claramente dialógica. Diz Camilo, na segunda página da sua novela, dirigindo-se ao seu público potencial e mostrando, desde logo, uma identificação que lhe permite deduzir das suas naturais reacções à narrativa: “O leitor decerto se compungia; e a leitora, se lhe dissessem em menos de uma linha a história daqueles dezoito anos, choraria!” (17).

Curioso é notar que, embora comece por utilizar a palavra leitor/leitora, Camilo sabe bem que ela pode – ou deve – neste contexto, homologar-se à palavra ouvinte. Por isso, remata: “É a história. E história assim poderá ouvi-la a olhos enxutos a mulher, a criatura mais bem formada das branduras da piedade, a que por vezes traz consigo do céu um reflexo da divina misericórdia [...]?!” (17-19).

Certo de que tal história não pode ser “ouvida” sem que algumas lágrimas sejam vertidas, e seguro de ter criado o ambiente que convoca a atenção, o narrador (que seria

certamente considerado por Doug Stevenson como “good storyteller”) acrescenta, numa espécie de prolepse que simultaneamente interroga e previne:

A tempo verão se é perdoável o ódio, ou se antes me não fora melhor abrir mão desde já de uma história que me pode acarear enojos dos frios julgadores do coração, e das sentenças que eu aqui lavrar contra a falsa virtude de homens, feitos bárbaros, em nome de sua honra. (19)

Referindo-se à voz intrusiva do narrador autoral (como é este narrador da novela camiliana), David Lodge afirma, a propósito de uma obra de George Eliot, *Adam Bede*: “By apostrophizing the reader, the act of writing is transformed here into a kind of speaking” (181). O exemplo dado é o da abertura do romance: “[...] This is what I undertake to do for you, reader. With this drop of ink at the end of my pen, I will show you the roomy workshop of Jonathan Burge [...]”. E por isso acrescenta David Lodge: “Through the figure of the drop of ink, at once miraculous and homely, the act of telling is transformed into a gesture of showing” (181).

Ora este é um processo constantemente utilizado por Camilo Castelo Branco, não apenas em *Amor de Perdição*, mas na generalidade das suas obras, o que lhes confere uma vivacidade típica da oralidade e um poder de verosimilhança característico da visualidade imagética – este “ver” não remete apenas para a visualização do que acontece, mas implica também a noção de prova, de comprovação – “vou fazer-vos ver” é também “vou mostrar-vos”, ou seja, “vou demonstrar-vos”. É neste sentido que “ver” reforça o impacto persuasivo de “ouvir”. Da interacção dos dois sentidos – literal e metaforicamente falando – nasce a capacidade de fazer sentir, de transformar o leitor-ouvinte em participante activo, que é uma característica intrínseca ao estilo camiliano.

Por outro lado, o apelo à visão coincide também com o apelo à passagem do acto meramente conceptual ou intelectual, que a escrita (e a sua leitura) parecem favorecer, para o acto mais “palpável” que a recepção perceptual permite. Tal como diria Joseph Conrad, também

Camilo admite claramente: “o que eu quero é fazer-vos ver”, ou seja, tornar visível e experimentável uma realidade, eventualmente misteriosa, que assim se revela na forma do acontecimento narrado.

ORALIDADE DO TEXTO FÍLMICO

Fácil será deduzir, a partir dos aspectos que até agora foram sublinhados, como o cinema contém um potencial de narratividade oral de acentuada dimensão, transformando literalmente o processo de *telling* em gesto de *showing*, pelo facto de, tratando-se de uma representação espectacular e perceptual, fazer “realmente” ver e ouvir, vivendo essencialmente de cenas e, portanto, de diálogos, bem como pela força de presente que, pela sua natureza, transmite. Este último aspecto liga-se a um problema que Lodge discute, recorrendo a Walter Benjamin, e que diz respeito à diferença entre “storytelling”, em sentido estrito, e romance. Diz David Lodge:

Benjamin drew a distinction between storytelling, which he saw as, in its purest form, an oral-aural transaction between a narrator and an audience physically present to each other, and the novel, which is produced in one place by a solitary silent author, and consumed in another place by a solitary silent reader. (184)

Sendo da opinião de que a ascensão do romance coincidia com o declínio da narração oral, Benjamin conclui, dramaticamente, que a comunicabilidade da experiência estará em declínio.

Desta opinião – discutível, por certo, mas igualmente pertinente – importa-nos recolher dois traços essenciais: por um lado, a noção de que a narrativa oral é feita *in praesentia*. O cinema, pelo elevado valor icónico da sua representação, que reproduz os objectos e a sua existência no tempo “como se” tudo acontecesse naquele preciso momento diante dos nossos olhos – tal é a potência do chamado “efeito de real” que produz – provoca, como já

sublinhámos, o sentimento de um “estar lá” que em muito se assemelha à noção de contemporaneidade comunicativa da narrativa oral; acresce a este facto a circunstância de o cinema oferecer a experiência mostrada a uma audiência colectiva, que se encontra ao mesmo tempo num mesmo local; por outro lado, a urgência de concretude a que a experiência da narração oral dá lugar, através da criação de imagens que se desejam ver e ouvir (ou seja, experimentar), tem no cinema a grande possibilidade da sua concretização. Deste modo, pode dizer-se que, num certo sentido, o cinema como que “salva” o romance dessa distância, dessa abstracção fatal que Benjamin temia que compromettesse a comunicabilidade da experiência – e que, de facto, certas variantes do modernismo e sobretudo do pós-modernismo até certo ponto comprometeram.

A novela *Amor de Perdição* é, em muitos sentidos, uma obra “cinematográfica” *avant-la-lettre*. Numa época em que a Sétima Arte ainda não tinha feito a sua aparição, o texto camiliano evidencia o uso de diversos procedimentos que viriam a ser explorados em épocas posteriores, já devedoras da estética e da técnica fílmicas. A composição assente no encadeamento de cenas que se justapõem como se da sequência de cortes cinematográficos se tratasse, o constante uso de elipses temporais, que dá à narração o seu carácter sintético, típico da narrativa fílmica, a utilização de tempos verbais que favorecem o acto de visão do acontecimento (como é o caso do imperfeito, tempo da “contemplanção”, que resgata o evento passado da sua condição de anterioridade, trazendo-o para uma posterioridade quase atemporal), em detrimento de longas descrições ou de sequências narrativas introspectivas, psicológicas ou de construção de ambientes, que levam ao retardamento da acção característico do romance, são alguns dos elementos que certamente contribuiram para as diversas versões cinematográficas da novela. Também a premência da fugacidade temporal, que, como já referimos, é característica da novela camiliana, em muito a aproxima do sentimento fílmico de se estar perante um tempo que “voa” e que em breve terminará (normalmente no espaço de hora e meia a duas horas). O sentimento do tempo que passa é particularmente sensível num meio de representação como o cinema, o qual o grande cineasta Andrey Tarkovsky definiu como sendo a arte do “tempo em forma de facto”. (64)

AS VERSÕES FÍLMICAS DE *AMOR DE PERDIÇÃO*

Vejamos, pois, brevemente, a que filmes deu origem a obra camiliana e por que razão consideramos ser neles patente um modo narrativo que frequentemente se pode apelar de oral – para além das razões que, em termos gerais, acabámos de enunciar.

A novela *Amor de Perdição* (*Memórias Duma Família*) teve, em Portugal, três diferentes versões cinematográficas, de que aqui nos ocupamos. A primeira foi produzida no Porto pela Invicta Film nos anos de ouro do cinema mudo português, em 1921, e é da responsabilidade de um realizador francês que então se encontrava em Portugal, Georges Pallu. Pallu realizou 14 filmes portugueses, tendo este sido a sua oitava obra entre nós, estreada um ano depois do sucesso de *Os Fidalgos da Casa Mourisca*. O filme, com a duração de 184 minutos (3 horas!), seguiu o propósito da Invicta Film de adaptar ao ecrã com fidelidade grandes clássicos da literatura portuguesa e foi preparado com todo o cuidado e o respeito que a obra camiliana exigia, tendo custado a avultada quantia, para a época, de 95 contos² e exibido um aparato de meios técnicos fora do habitual.

Tanto o público como a crítica receberam a obra com assinalável agrado, embora sem que nunca tenha sido considerada uma obra-prima. Mas é curioso ver o comentário publicado em *O Comércio do Porto* de 1921, onde o jornalista afirma: “Com um arrepio de sentida comoção numerosas pessoas viram *Amor de Perdição* animado pela projecção cinematográfica, confrangendo-se ante a visão realista do cinema” (Félix Ribeiro 99). O adjectivo “realista” assume aqui uma importância a não menosprezar, se se considerar que se tratava de um filme mudo, muito condicionado por uma estética teatral e pelas naturais limitações técnicas, que hoje levariam qualquer tipo de público a apelidá-lo precisamente do oposto: “artificial”, “teatral” e até, possivelmente, “surrealista”. Mas foi justamente a potencialidade narrativa e icónica da imagem em movimento que se sobrepôs a qualquer outra característica ou limitação.

Do ponto de vista estrutural, o filme segue a constante alternância entre a imagem muda (se bem que acompanhada pela música da orquestra presente na sala de espectáculos) e os

intertítulos. Estes assumem uma importância decisiva, cumprindo essencialmente duas missões: a de construir a dimensão espaço-temporal da obra (dando indicações temporais e de localização dos eventos) e a de possibilitar a leitura dos diálogos, que não se conseguem ouvir. Embora o facto de o discurso directo surgir *escrito* na tela, o que leva a um atenuar-se da sua dimensão directa, a verdade é que o filme pretende aproximar-se o mais possível do movimento oral da fala-contra-fala, daqui resultando um efeito que é o de as imagens parecerem surgir como ilustração das palavras, e, portanto, na maioria dos casos – e apesar da selecção e sintetização que a adaptação implicou –, como visualização das cenas vivas que caracterizam uma narração directa. Esta visualização implicava a própria simulação do som (quer das palavras ditas, quer de outro tipo de ruídos), o que levou alguns teóricos, como por exemplo Michel Chion, a dizerem que o cinema nunca foi mudo, mas sim surdo.

Em 1943 António Lopes Ribeiro resolveu voltar a adaptar a obra de Camilo Castelo Branco, tendo obtido também assinalável êxito. Afirmando-se fervoroso camilianista e manifestando o claro desejo de incondicional fidelidade e mesmo “subordinação” à novela, que considerava ter um grande potencial “cinematográfico”³ e uma excelente “teatralidade”, Lopes Ribeiro realizou o filme procurando não trair as qualidades, que ele considerava poéticas, da prosa de Camilo.

O resultado foi um filme despretensioso e clássico (que alguns consideram “académico”, talvez injustamente), caracterizado pela estética do cinema a preto e branco dos anos 40, com um ritmo narrativo bem marcado pelo encadeamento dos principais acontecimentos e muito apostado em dar vida e visibilidade à força dramática da história. Assim, a matéria diegética a que Lopes Ribeiro deu principal atenção foi às cenas, chegando mesmo a transformar excertos enunciativos de outro tipo (como narrativa em discurso indirecto e cartas) em cenas dialogadas, em que obviamente se faz sentir a necessidade de subtracção e sintetização típicas do filme. Mas Lopes Ribeiro estava muito convencido deste pendor vivo e “oral” da novela e da grande possibilidade de concretização que o cinema lhe dava. Referindo-se aos três elementos-base do filme – diálogo, música⁴ e imagens –, o realizador afirmava: “Enumerando-os por ordem de importância, não é possível negar a primazia do diálogo. Êle e só

êle deveria estabelecer a ponte de passagem entre a obra escrita e a obra filmada, e por isso se disse atrás o particular cuidado que mereceu” (56). Este “particular cuidado” foi o de usar unicamente a linguagem camiliana na transposição das cenas de diálogo para o ecrã, o que não só testemunha o profundo zelo de Lopes Ribeiro em não destruir o valor estético dessa linguagem como também confirma o potencial de oralidade que ela manifestava e do qual o realizador tinha plena consciência.

Trinta e cinco anos depois, em Novembro de 1978, entra em casa dos portugueses, através da RTP1, uma sequência de 6 episódios (de 45 a 50 minutos cada) intitulados *Amor de Perdição*, realizados por Manoel de Oliveira e interpretados essencialmente por actores estreados ou amadores. Este é o primeiro contacto com o público de uma particularíssima obra cinematográfica, que irá constituir, para o melhor e para o pior, um marco decisivo na história do cinema em Portugal e na história pessoal e artística do seu realizador.

Concebido para o cinema, o filme de Oliveira viu-se “obrigado” a fazer a sua estreia num ambiente para o qual não estava vocacionado, (NOTA 5) facto certamente determinante, apesar de não exclusivo, na reacção essencialmente negativa que a obra mereceu por parte do público e dos críticos nacionais. Pouco tempo depois da estreia televisiva, outras cidades europeias (Florença, Roma, Roterdão, Paris) assistiam ao filme de Oliveira, na sua versão cinematográfica de 4h25m. Aos poucos, começaram a chegar a Portugal os ecos, inesperados, do aplauso que a obra merecia por parte da crítica estrangeira, o que teve como resultado uma verdadeira transformação da maioria das opiniões especializadas de Portugal, aquando da estreia no cinema, alguns meses depois, já em Novembro de 1979, deste *Amor de Perdição*, durante o Festival de Cinema da Figueira da Foz.

Se, por um lado, esta condicionante (o visionamento inicial do filme na TV) foi um factor que contribuiu de modo negativo para a recepção da obra de Oliveira por parte do público português, por outro lado teve a vantagem de implicar um procedimento estrutural muito significativo no âmbito de que aqui se trata. De facto, a divisão do filme em episódios televisivos levou, inicialmente, o seu realizador a optar pela introdução de uma figura – que na diegese literária tem a função de conferir estatuto factual à matéria ficcional da novela, através

da escrita de uma carta que relata, como testemunha directa, os principais acontecimentos do drama – , a Ritinha, irmã mais nova de Simão Botelho (tios de Camilo), que assume no filme o papel de narradora oral, veiculando, precisamente, o conteúdo dessa carta testemunhal. Assim, no início de cada episódio, o espectador torna-se ouvinte de uma curta narração em discurso directo, que o introduz no preciso momento do desenrolar dos acontecimentos, através de uma breve síntese do que aconteceu e da referência ao que está em vias de acontecer. Esta personagem, que surge sentada numa cadeira e voltada para os espectadores, fazendo uso do que, na gíria cinematográfica, se chama o “regard caméra”, explicita, assim, a ideia implícita em todo o filme de Oliveira: a de que se assiste ao *relato* da história de uma vida (e das vidas que com essa se cruzaram), através de um normal acto de *storytelling*.

Manoel de Oliveira assume ostensivamente a posição estética moderna de quem não pretende ocultar a mediação desse acto de narrativa oral, mas, pelo contrário, torná-lo visível, o que não deixou de ser fonte de perplexidade para muitos espectadores. Para Oliveira representar a realidade não é simulá-la, mas representá-la apenas. O cinema não coincide com a realidade, mas sim com a sua encenação, e só esta é capaz de penetrar a essência do real. É como se o realizador estalasse os dedos, acordando o espectador para o facto de ele não assistir ao que “realmente” se passou, mas antes àquilo que o narrador “diz” ou “mostra” que se passou. O universo mágico do “Era uma vez”, que no filme é instaurado no momento em que a câmara mostra as primeiras imagens, é interrompido por este tipo de interjeições dirigidas ao espectador, aliás tão ao gosto camiliano. Importante é sublinhar que Oliveira, diferentemente de Lopes Ribeiro, não buscou a equivalência dramática para o texto de Camilo Castelo Branco, mas antes procurou literalmente *transportar* para o ecrã esse mesmo texto, dando-lhe a visibilidade que a filmagem das muitas cartas e a carnalidade que a filmagem do diálogo das personagens lhe podiam atribuir. A palavra tem, no cinema oliveiriano, o mesmo peso que uma imagem ou que a música. Filmar a palavra é como filmar um rosto, pois é a palavra que implica o movimento, é ela que é dinâmica, é ela que é “a vida, a representação da vida” (Baecque e Parsi 72), “a coisa mais rica do mecanismo humano” (Decaux 46).

O filme de Oliveira fecha com a bela e triste cena das cartas trocadas entre os amantes, que vêm à tona da água, depois do lançamento ao mar do cadáver de Simão e do suicídio de Mariana. Nesse momento ouve-se a voz *off* de um narrador heterodiegético, que é a voz do próprio realizador, identificando-se com o autor da novela (“Desde a minha infância ouvia contar a triste história [...]”). Confirma-se, assim, o facto de não sermos meros espectadores de um drama, mas sim interlocutores de um diálogo ou participantes de uma audição nos quais somos chamados a tomar parte. Os ouvintes são provocados a “responder”, com a sua própria voz e o seu próprio ser, ao conteúdo da narrativa que acabaram de escutar. Porque ouvir é também (re)viver, tornar própria uma experiência alheia. Daí o poder existencial da narrativa: o de fazer emergir, na sua lógica e na sua ordem sequencial, uma ordem e um significado que provocam a liberdade a uma tomada de posição pessoal.

NOTAS

¹ Ao comentar o sucesso da sua obra junto do público e da crítica, Camilo Castelo Branco apontou como razões de tal sucesso «a rapidez das peripécias, a derivação concisa do diálogo para os pontos essenciais do enredo, a ausência de divagações filosóficas, a lhanza da linguagem e desartifício das locuções».

² A estes acresceram mais 12 contos, exigidos pelos herdeiros de Camilo Castelo Branco.

³ Dizia mesmo Lopes Ribeiro: “O livro é, já em si, uma planificação cinematográfica” (19).

⁴ É pertinente e surpreendente notar que Lopes Ribeiro remete para o 3º lugar o peso das imagens no filme, atribuindo à música um valor fundamental: «ao contrário do habitual, o filme foi concebido a partir da sequência sonora, ajustando-se-lhe depois as imagens convenientes,

que resultavam, por assim dizer, implícitas». A razão dada é de grande interesse: “Desde que a fonte inspiradora era um texto literário, pareceu ser êste o método mais adequado” (57).

⁵ Tal facto teve que ver com razões ligadas aos financiamentos concedidos ao filme e com as condições impostas pelos financiadores, nomeadamente a RTP.

OBRAS CITADAS

Aguiar e Silva, Vítor Manuel de. *Teoria e Metodologia Literárias*. Lisboa: U Aberta, 1990.

Baecque, Antoine de, e Jacques Parsi. *Conversas com Manoel de Oliveira*. Colecção Campo do Cinema. Porto: Campo das Letras, 1999.

Branigan, Edward. *Narrative Comprehension and Film*. London: Routledge, 1992.

Buescu, Helena. *Em busca do autor perdido. Histórias, concepções, teorias*. Lisboa: Edições Cosmos, 1998.

Castelo Branco, Camilo. 1862. *Amor de Perdição (Memórias Duma Família)*. Reprodução fac-similada. Org. Maximiano de Carvalho e Silva. Porto e Rio de Janeiro: Lello & Irmão Editores, 1983.

Decaux, Emmanuel. “Rencontre: Manoel de Oliveira”. *Cinématographe* n° 91, Julho-Agosto (1983). 36-46.

Félix Ribeiro, M. *Filmes, figuras e factos da história do cinema português 1896-1949*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1983.

Fludernik, Monika. *Towards a "Natural" Narratology*. London: Routledge, 1996.

Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism*. 1957. Penguin Books. Princeton: Princeton UP, 1990.

Lodge, David. *The practice of writing*. London: Secker & Warburg, 1996.

Lopes Ribeiro, António. *O filme português Amor de Perdição, realização de António Lopes Ribeiro segundo romance de Camilo Castelo Branco*. Lisboa: Oficina Gráfica, Lda., 1943.

Prado Coelho, Jacinto do. 1946. *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*. Vol. 2. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1983.

Stevenson, Doug. *Never Be Boring Again: Make your Business Presentations Capture Attention, Inspire Action and Produce Results*. Colorado Springs: Cornelia Press, 2003.

Tarkovsky, Andrey. *Sculpting in Time. Reflections on the Cinema*. Austin, U Texas P, 1996.