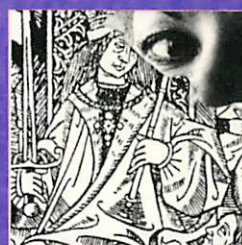


DISCURSOS

estudos de língua
e cultura portuguesa

11-12



Out./Fevereiro
1995/1996

Literatura
e Cinema

DISCURSOS. Estudos de Língua e Cultura Portuguesa

LITERATURA E CINEMA

Números 11-12

Outubro de 1995
Fevereiro de 1996



Director

Carlos Reis



Conselho de Redacção

Ana Cristina Macário Lopes, Ana Nascimento Piedade, Ana Rita Navarro, Cristina Mello, Dionísio Vila Maior, Glória Bastos, Graça Nunes, Isabel Marnoto, Júlio Taborda, Maria do Rosário Cunha, Paulo Nunes da Silva, Pires Laranjeira, Vivina de Campos Figueiredo



Conselho Editorial

Ángel Marcos de Dios, Aníbal Pinto de Castro, Anxo Tarrío, Ellen Sapega, Fernando Venâncio, François Marchessou, Ivo Castro, João Camilo dos Santos, José Victor Adragão, Luiz Fagundes Duarte, Maria Aparecida Santilli, Maria Beatriz Rocha-Trindade, Maria Emília Ricardo Marques, Maria José Ferro Tavares, Maria Leonor Machado de Sousa, Maria de Lourdes Belchior, Maria Luiza Remédios, Óscar Lopes, Telmo Verdelho



Secretariado

Graça Nunes

A revista *Discursos* publicará estudos incidindo sobre os seguintes domínios:

- Temas de reflexão linguística, tanto numa perspectiva sincrónica como sob um ponto de vista diacrónico;
- Temas de reflexão sociocultural, equacionados em função da evolução e expansão da Língua Portuguesa no mundo.
- Questões de natureza didáctica, orientadas para o ensino da Língua Portuguesa, em Portugal e no estrangeiro.
- Temas de reflexão literária, relacionados com a difusão da Literatura Portuguesa e com o seu ensino, sobretudo quando articulado com o da Língua e da Cultura Portuguesa.



Este número duplo de *Discursos* é o último da primeira série. Depois de uma reflexão que procurou avaliar o que até agora se levou a cabo, decidiu o Conselho de Redacção, por proposta do director, que a revista passasse a ter periodicidade semestral. Uma tal periodicidade permitirá a preparação de números de maior fôlego, o que virá certamente a traduzir-se num enriquecimento qualitativo desta publicação e, conseqüentemente, em benefício para os nossos leitores. É sobretudo a pensar neles – e porque queremos continuar a contar com a sua confiança – que estamos já a preparar o lançamento da segunda série de *Discursos*, cujo primeiro número aparecerá em Outubro deste ano.

O Director

Apresentação	11
Carlos Reis	
Discursos: Literatura e Cinema	
A letra e a imagem: o ensino da literatura e o cinema	15
Abílio Hernandez Cardoso	
El cine filológico	37
Jorge Urrutia	
Literatura e cinema: discursos da descontinuidade	53
Dionísio Vila Maior	
<i>Quarto com vista sobre a cidade: ponto de vista sobre um filme "literário"</i>	105
Maria do Rosário Lupi Bello	
Viajando pelo tempo, pelo género, pelo sonho: da <i>Máquina do Tempo</i> ao <i>Parque Jurássico</i>	131
José Manuel Mota	
Midsummer nights: quatro variações cinematográficas sobre um tema de William Shakespeare	149
Mário Jorge Torres	
<i>Hiroshima mon amour: a monument to the pleasurable pangs of memory and desire</i>	161
Keith Cohen	

Bibliografia Selectiva	
Literatura e cinema/Cinema e literatura	191
Testemunhos	
Da literatura ao cinema	199
Vergílio Ferreira	
Fernando Cabral Martins	
João Mário Grilo	
Documento de Trabalho	
Era uma vez <i>As Pupilas do Senhor Reitor...</i>	213
Ana Rita Navarro	
Cinema em Revista	
<i>Senso. Revista de Estudos Fílmicos</i>	227
Maria do Rosário Lupi Bello	
Registo Bibliográfico	
	233
Em Tempo	
	245

APRESENTAÇÃO

Desde o seu aparecimento, a revista *Discursos* tem procurado privilegiar temas e problemas que de alguma forma contemplem quer os modos de existência (social e textual) de linguagens específicas, quer as condições teóricas e metodológicas em que essas linguagens podem ser caracterizadas e analisadas.

O número que agora se publica reveste-se de óbvia oportunidade. Se o centenário do **cinema** foi (e continua a ser) momento privilegiado para celebrar, em diversos registos, uma das mais fascinantes linguagens artísticas do nosso tempo, outras circunstâncias, por assim dizer menos datadas, justificam que se tenha adoptado **Literatura e Cinema** como tema central deste número duplo de *Discursos*. De facto, se aqui como noutros casos parece conveniente que as efemérides não sejam meras celebrações de circunstância, então torna-se necessário que elas reafirmem (e mesmo legitimem) a relevância dos fenómenos culturais a que se referem.

O cinema constitui, é bem sabido, uma **linguagem artística** cuja complexidade, em vários planos – cultural, técnico-artístico, social, ideológico, económico, etc. –, é consensualmente reconhecida. Quando celebra cem anos, o cinema encontra-se no limiar de transformações (também elas de vária natureza) que condicionam e condicionarão o seu destino próximo – e a isso não é certamente alheia, por exemplo, a dinâmica invasiva da televisão e as potencialidades técnico-artísticas do vídeo. Mais antigas e de certa forma mais pacíficas são as relações do **cinema** com a **literatura** e em particular com a **narrativa literária**.

Disso mesmo trata este número. Aparecendo coordenado por Abílio Hernandez Cardoso – responsável, na Faculdade de Letras de Coimbra, pela

cadeira de História e Estética do Cinema e director da revista *Senso* –, este número resulta, como noutras alturas tem ocorrido, da colaboração com estudiosos de outras instituições, colaboração que muito valoriza e enriquece o trabalho que aqui se desenvolve.

Carlos Reis



DISCURSOS: Literatura e Cinema

A letra e a imagem: o ensino da literatura e o cinema

Este texto fez parte, na sua forma original, do relatório intitulado *A letra e a imagem: relações entre a literatura e o cinema*, que o autor apresentou, em 1994, a concurso para o lugar de Professor Associado do Grupo de Estudos Norte-Americanos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. No relatório propõe-se a leccionação de um curso da disciplina de Literatura Inglesa III, cujo programa integre não apenas obras literárias, mas, igualmente, obras cinematográficas. O carácter inédito da proposta consiste em considerar a inclusão dos filmes não como mero material didáctico complementar ao estudo dos textos narrativos de autores ingleses, mas como uma forma autónoma de expressão, tão central no curso como a literatura. O diálogo estabelecido a partir do encontro entre textos e filmes constitui, na proposta, o ponto de partida para uma reflexão sobre duas formas narrativas centrais do nosso tempo: uma construída pela letra, a outra pela imagem.¹

Objecto de conhecimento dos estudos literários, a literatura constituiu, durante longo tempo, o sinal de distinção entre o indivíduo *inculto*, e por isso alvo de todo o tipo de exploração, e o indivíduo *culto*, pertencente a uma *élite* detentora do saber. Esse traço distintivo da literatura conferia assim às humanidades a função, entre outras, de definir um certo elitismo cultural a partir de normas definidas pelos centros do poder social, político, económico e cultural. Actualmente, num período que vai em pouco mais de

¹ A segunda parte do relatório foi publicada em *Senso*, nº 1 (1995), revista de estudos fílmicos da Faculdade de Letras de Coimbra, com o título «Narrativas: da letra no filme à imagem no texto».

duas décadas, o valor social da cultura literária sofreu uma diminuição considerável e o livro parece ser, cada vez menos, o *instrumento espiritual* de que falava Mallarmé (cf. Doubrovsky, 1971: 12-13). Ao mesmo tempo, porém, as práticas expressivas que se reconhecem como culturais são hoje em número cada vez maior e revestem formas cada vez mais variadas: e o certo é que a cultura contemporânea se reconhece mais depressa nos discursos audiovisuais ou nos produtos interactivos da ciência informática, por exemplo, do que nos textos literários de James Joyce, de Marcel Proust ou de Thomas Mann, para já não falar em autores anteriores ao nosso século. É um facto, facilmente verificado por quem tem o ofício de ensinar literatura, que aquilo a que chamamos a nossa herança cultural, em especial a sua componente literária, se afasta a velocidade crescente das actuais gerações de estudantes, a ponto de muitas das referências que há duas ou três décadas eram usadas de modo não problemático em aulas de literatura se terem tornado totalmente incompreensíveis e sem sentido para uma maioria acentuada dos seus destinatários. E no entanto, a maior parte de nós, professores de literatura, persiste, obstinadamente, em tentar *transmitir uma herança* que os alunos têm cada vez menos desejo de receber. De um modo geral, continuamos, com maior ou menor paixão, a comentar os grandes autores que o cânone consagra, muitas vezes com a certeza de que estamos a pregar no deserto. Resta saber se o fazemos por convicção, por conformismo ou por um desajustado sentido de propriedade da cultura.

Sintomaticamente, a desvalorização social da literatura (e, em simultâneo, do acto de a ensinar) iniciou-se menos de um século depois da plena institucionalização dos estudos literários nas universidades e tem coincidido, a partir dos anos sessenta, com uma extraordinária multiplicidade de modelos teóricos e propostas interpretativas nesta área do saber. É certo que a institucionalização universitária contribuiu decisivamente para o estatuto de dignidade científica que os estudos literários entretanto alcançaram (cf. Silva, 1990: 13) e o aprofundamento do debate teórico traduziu-se num indiscutível enriquecimento da investigação efectuada no âmbito deste campo do conhecimento. No que diz respeito, porém, à prática

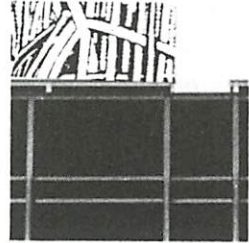
do ensino da literatura, tal como ele é ministrado nas universidades portuguesas, as mudanças têm sido significativamente menos profundas.

Ensinar literatura envolve, evidentemente, a análise de um determinado *corpus* literário escrito numa determinada língua. Esse *corpus*, seja qual for a sua amplitude ou o seu lugar no cânone definido pela instituição, constitui sempre um produto de diversificadas e complexas relações sociais, culturais e artísticas. Na verdade, nenhuma prática cultural ou artística é homogénea, estática ou imune à contaminação de outras práticas (sejam elas culturais, artísticas ou não). Pelo contrário, toda a cultura se constrói sobre diferenças e é da interação entre elas que nascem novas formas de expressão e novas linguagens artísticas. Como escreveu Salman Rushdie:

Cultural mixture, cultural impurity ... is nothing new ... impurity is the norm in the history of cultures ... and notions of purity are the aberration There is no such thing as a homogeneous culture (Rushdie, 1988: 35).

Ou seja, não há práticas significantes estanques, que se bastem a si mesmas; o que existe são relações dinâmicas entre sistemas culturais em permanente mutação, numa constante e sempre incompleta definição de novas fronteiras, novos reordenamentos e novas interdependências.

Ensinar literatura constitui, para além disso, um modo de oferecer e transmitir determinados conjuntos de pressupostos ideológicos, valores culturais e preconceitos sociais. A definição do programa e a selecção dos respectivos textos, os modos como estes são dados a conhecer, os problemas que são propostos para reflexão a propósito desses textos e do seu ensino, não podem deixar de reflectir a perspectiva de quem ensina na instituição universitária sobre as questões mais diversas, de natureza cultural, social ou política, muitas vezes artificialmente afastadas do contexto da sala de aula. Parece por isso relevante que um curso de literatura possibilite aos



estudantes a oportunidade (não, necessariamente, a obrigatoriedade) de confrontarem textos canônicos com textos não canônicos ou de refletirem sobre expressões e formas artísticas não literárias, de maneira a evitar a marginalização de práticas significantes com as quais a literatura estabelece relações de diálogo ou conflito. No ensino da literatura, como no poema que a seguir se transcreve, «there's no such thing as 'only literature'. Every line commits you»:

*When the mob swerved
at him
he screamed
'I'm not the man you're after,
I'm Cinna the poet,
I never meddled in politics!'*

*The mob knew better, 'Then tear him,'
it screamed back, 'tear him
for his bad verses!'*

*It was then he learned
too late
there's no such thing as 'only literature'.
Every line commits you...*

(Baugh, 1978)

Na lição inaugural que proferiu em 13 de Outubro de 1992, no National Film Theatre, em Londres, por ocasião da abertura de um Mestrado em Cinema e Televisão oferecido conjuntamente pelo Birkbeck College e pelo British Film Institute, Colin MacCabe, na sua qualidade de Director do Departamento de Investigação da segunda daquelas instituições, começou por citar Dante e recordar a importância de que se revestiu a decisão que o poeta

tomou de escrever a sua obra maior, a *Divina Comédia*, não em latim mas em vernáculo (MacCabe, 1993: 5)². No seu texto, MacCabe regista a reacção indignada de um contemporâneo do poeta, Giovanni Del Virgilio, para quem era totalmente inapropriada a utilização do vernáculo, em vez do Latim, no tratamento de temas de tamanha elevação como os que ganhavam corpo no admirável texto de Dante. Para MacCabe, a questão está carregada de um significado de grande relevo: chegara o momento em que aquela que desde os tempos de Augusto e da constituição do Império Romano e ao longo de toda a Idade Média fora a língua oficial da Europa devia dar lugar, irreversivelmente, às línguas vernáculas de uma nova Europa em construção.³

Quando escreveu a *Divina Comédia*, o exilado de Florença fê-lo para aqueles que ele próprio designou por *volgari e non litterati*, ou seja, para os que, muito embora de poucas letras, se iam tornando cada vez mais capazes de ler o italiano.⁴ Em termos políticos, a decisão de Dante significou uma vontade manifesta de alargar substancialmente o número dos destinatários da sua obra. Não significou, porém, como MacCabe tem o cuidado de lembrar, que o poeta procurasse um público universal, no qual estivesse igualmente incluída a gente plebeia: o que Dante procurou foi, em boa verdade, o público que fazia parte da sua própria classe e das classes sociais mais elevadas, pois era convicção do poeta que estes grupos deviam ser afastados da zona de influência de uma política papal que ele considerava corrupta e a que contrapunha um ideal social em que a ordem política se pudesse fundir com a ordem moral de forma a encorajar, em vez de frustrar, o pleno desenvolvimento do indivíduo. A exclusão das classes pobres do universo dos potenciais destinatários do poema torna claro que, embora

² O título da lição de MacCabe joga, evidentemente, com *De vulgari eloquentia*, o ensaio inacabado em que Dante advogava o uso do vernáculo.

³ Até Dante, com efeito, como assinala MacCabe, a poesia escrita em vernáculo havia-se confinado às canções de amor dos poetas provençais, que eram escritas em *langue d'oc* e se destinavam a um público muito restrito.

⁴ A expressão *volgari e non litterati* é usada por Dante em *Il Convivio*. Cf. MacCabe, 1993: 6.

interessado numa cultura que fizesse frente à dominação do clero e da nobreza, Dante não concebia ainda uma cultura de natureza democrática. Mas a linguagem do poeta mostra também como a configuração ideal de um público é, ainda na perspicaz análise de Colin MacCabe, um acto simultaneamente de inclusão e de exclusão, e como é justamente essa prática de exclusão, lida de forma diferente nas diferentes línguas, que as principais culturas europeias partilham com Dante (*Id.*: 6-7).

O exemplo de Dante serviu a MacCabe e serve agora ao autor destas linhas, juntamente com os outros aspectos acima evocados, para sublinhar como a reflexão sobre a literatura ou a arte em geral e as suas diversas manifestações individuais integra, de forma inevitável, a análise de problemas de natureza social e ideológica. Texto e sociedade não são, como acima se escreveu, categorias separadas, aquele faz também parte desta, um e outra constituem entidades e estruturas que estabelecem relações dinâmicas e agem dialogicamente uma sobre a outra. Estas questões tornam-se particularmente relevantes quando estão associadas à necessidade de reflectir sobre a definição de um campo de conhecimentos, sobre o sentido das práticas culturais, científicas e pedagógicas que se exercem no interior desse campo e sobre a adequação destas ao contexto em que têm lugar e aos destinatários a quem se oferecem.

Algumas das hesitações e tensões que marcam as estruturas científicas e pedagógicas da instituição universitária – lugar onde a prática educativa e cultural nem sempre é sujeita a uma indispensável reflexão teórica – são por vezes explicadas ou justificadas pela crescente multiplicidade e diversidade de correntes ou orientações teóricas que caracterizam a situação actual em diversos campos de conhecimento, designadamente no dos estudos literários. É certo que a falta de um paradigma perturba sempre o típico funcionamento institucional. No entanto, parece ser mais produtivo, do ponto de vista do ensino e da aprendizagem, que essa aparente precariedade dos modelos teóricos seja entendida menos como sintoma de uma ameaçadora *babelização* (Silva, 1990: 13-14) e mais como um estímulo à criação de novas, mais flexíveis e mais adequadas estratégias de reorientação e restru-

turação do próprio campo, tendo em conta, designadamente, os seus efeitos nas práticas pedagógicas. Neste contexto, torna-se necessário reconceber e reorganizar os *curricula* e as relações entre as várias disciplinas que os compõem, bem como pensar de forma *realmente diferente* as relações entre as várias áreas do saber.⁵ Concretamente, não é possível adiar por mais tempo a reorganização das relações entre as disciplinas que estudam as diferentes formas de expressão artística.

Instalado há mais de um século na instituição académica universitária, o estudo e o ensino das línguas e das literaturas têm tido por objectivo produzir o que Dante designava por *litterati*, com a diferença de que para o poeta florentino tal designação significava o conhecimento dos clássicos, ao passo que a partir, sobretudo, do último quartel do século XIX, o mesmo conceito passou a significar o conhecimento das literaturas nacionais, cujas origens remontam ao momento em que o mundo herdado do império romano se dissolveu nas novas nações estados da Europa. As expressões que designam os nomes das disciplinas que actualmente se ensinam nas universidades (Literatura Portuguesa, Literatura Francesa, Literatura Inglesa, etc.) não são senão exemplos de um estatuto que continua a manter-se inalterado no final deste século XX.

Mas se o estudo da literatura, pelo lugar canónico que ocupa, mantém intacto o estatuto de dignidade científica, já o mesmo não se passa no domínio dos estudos fílmicos. O cinema não nasceu, com efeito, no interior dessa autoridade cultural que ligou os clássicos à tradição nacional. O seu aparecimento como espectáculo e a sua expansão como divertimento estão profundamente associados à vivência das camadas mais pobres e mais iletradas do espaço social urbano, em particular na sociedade norte-americana da viragem do século XIX para o actual. As elites culturais e os grupos sociais dominantes dessa sociedade viam mesmo nas primeiras exibições

⁵ Como afirmou Pierre Macherey, «it is not simply a question of the mechanical introduction and consideration of new material in literary studies; we must also completely change the system in which the categories of literary studies are thought out» (Mercer; Radford, 1977).

cinematográficas um exemplo das práticas corruptas que haviam germinado nas zonas pobres das cidades e consideravam os *nickelodeons* como instituições pertencentes à mesma categoria dos bares, das salas de jogo, dos espectáculos de *vaudeville*, dos salões de dança, dos bordéis e dos antros esconsores da droga.

Contudo, o que verdadeiramente se passava era que as classes média e superiores tinham perdido, momentaneamente é certo, o domínio sobre os valores e as formas de comportamento sócio-cultural das classes ditas inferiores. Os populares *nickelodeons*⁶ não eram senão o sinal mais visível de que as camadas marginalizadas do ponto de vista social, político, económico e cultural (afinal, gente plebeia como aquela que Dante não incluía no seu público) haviam descoberto e adoptado, por si só, a sua própria forma de divertimento, a sua própria fonte de informação e os seus próprios instrumentos e práticas culturais, sem que para tal tivessem estado sujeitos à supervisão e à aprovação das instituições reguladoras (as polícias, as escolas e as igrejas) e dos grupos detentores da cultura oficial.⁷

O início do nosso século assistiu assim ao nascimento de novas formas de expressão – não pode esquecer-se, além do cinema, a imprensa popular e também a rádio –, que alcançaram públicos numa escala que as literaturas nacionais nunca haviam atingido nem poderiam sequer sonhar atingir. A verdade, porém, é que foi preciso esperar até às últimas décadas deste mesmo século para que essas formas de expressão – todas elas dirigidas, fundamentalmente, na sua origem, a um público de iletrados – pudessem conquistar o estatuto de objecto digno do discurso científico e da reflexão

⁶ A partir de 1905, a afluência aos espectáculos de cinema era tal que nas zonas operárias de New York começaram a ser construídas as salas de projecção que vieram a ficar conhecidas na história do cinema pela sugestiva designação de *nickelodeons*. Um ano depois, na mesma cidade, havia já mais de 600 destas salas, com uma frequência que se situava entre os 300 e os 400 mil espectadores *por dia*.

⁷ Se é certo que esta análise vale, fundamentalmente, como acima se refere, para o que ocorreu na sociedade norte-americana no final da última década do século XIX e na primeira década deste, importa não esquecer que foi sobretudo a partir dessa mesma sociedade e transportando as marcas desse contexto original que o cinema partiu à conquista de um público universal.

teórica, estatuto que constituiu o direito original das artes institucionalizadas como a literatura, a pintura ou a música, a que o cinema veio fazer companhia.

Actualmente, os estudos fílmicos têm já um peso significativamente importante nos *curricula* das universidades norte-americanas e de um número apreciável de instituições universitárias europeias. Em Portugal, contudo, dão-se agora os primeiros passos neste domínio. Se a inclusão do cinema como componente não meramente documental ou acessória num programa de Literatura Inglesa, apresentado num relatório destinado a um concurso académico formal que permite a subida na escala da carreira docente universitária, tem algum sentido institucional e se reveste de alguma importância – e o autor deste estudo entende, obviamente, que tem – isso deriva de tal facto marcar o preciso momento em que os estudos fílmicos procuram um lugar de pleno direito na estrutura científica e pedagógica de uma Faculdade de Letras de uma universidade clássica (isto é, tradicional) e por essa razão tal acto poder aspirar ao mérito de constituir uma proposta inovadora no processo sempre difícil de renovação curricular e modernização cultural da escola.

De regresso à lição de Colin MacCabe – que é, não o esqueçamos, um notável professor e investigador, tanto no campo dos estudos literários como no dos estudos fílmicos –, registe-se a sua verificação de que se vai tornando cada vez mais difícil ensinar a nossa tradição literária, uma vez que o livro tem agora a companhia de tantas outras fontes de informação e de instrução que muitas das categorias fundamentais necessárias para receber e compreender aquela tradição deixaram de ser, simplesmente, operativas. O primeiro passo a dar para tornar essa tradição literária disponível à maior parte das actuais gerações de estudantes deveria ser constituído pela adopção de um esquema conceptual que tornasse essa tradição inteligível. Ora o estudo do cinema, do audiovisual e dos *media* em geral é, segundo MacCabe, a disciplina que pode viabilizar este objectivo. Há nesta área do conhecimento conceitos que podem auxiliar as actuais gerações de estudantes (seja qual for o grau de ensino a que pertencem) a produzirem sentido a

partir do confronto com uma tradição literária e cultural que se lhes afigura cada vez mais distante e difícil de compreender. MacCabe enuncia alguns, inspirando-se num projecto curricular de Cary Bazalgette, igualmente investigadora do British Film Institute:

Media agencies (who is communicating and why), media categories (what type of text it is), media technologies (how do we know what it means), media audiences (who receives it and what sense do they make of it) and media representation (what is the relation between the text and reality).

E acrescenta:

It is a paradox only for those who could not care less what happens to our literary tradition, that if we are going to teach it to our children, it will have to be in the context of media studies. Let there be no mistake about the radical proposition I am advancing here. My argument is that there can be no sense to a teaching of literature which is not a branch of media studies (MacCabe, 1993: 21-2)⁸.

O programa de Literatura Inglesa apresentado pelo autor deste estudo na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra procura enfrentar, directamente, alguns destes problemas e reflectir sobre eles, abrindo-se assim, numa disciplina que não perdeu a aura teológica a que Macherey se refere na entrevista atrás citada (Mercer; Radford, 1977: 8-9), a áreas do saber frequentemente secundarizadas e mesmo omitidas nos planos de estudos e nos programas universitários; procura, também, aprofundar questões de natureza multicultural, na perspectiva de que não basta questionar a construção tradicional da história literária, mas é necessário, simultaneamente, alterar as convenções pedagógicas e o *curriculum* que têm enformado as relações poder-saber no estudo das línguas e das literaturas modernas. Estes pressupostos significam privilegiar modos mais activos de ensino e de aprendizagem, introduzir novas categorias de textos e analisar modos e

⁸ O projecto a que se alude na primeira parte desta citação é apresentado em Bazalgette, 1989: 8 e 20.

técnicas de produção artística tradicionalmente associados à cultura de massas, e por isso mesmo quase nunca incluídos no *curriculum* universitário, seja de forma autónoma seja em associação a áreas canónicas como a da literatura.

Em suma, um programa de literatura deste tipo permite reservar espaço na situação de ensino-aprendizagem para uma reflexão sobre práticas culturais não institucionalizadas e sobre as formas variadas de que pode revestir-se o exercício da hegemonia cultural, valorizando, simultaneamente, os aspectos que revelam a natureza polissémica da linguagem e pondo em prática uma metodologia que signifique uma reflexão crítica sobre o modelo que continua a manter o ensino universitário dentro dos limites estritos da tradição e da disciplina. O cerne de um curso desta natureza não é nem a reiteração do canónico nem a sua eliminação, mas a confrontação do canónico com aspectos não normativos ou consensuais da cultura, procurando reflectir sobre os processos dialógicos a partir dos quais se tornam precárias noções como as de cânone, norma ou desvio, isto é, sobre a construção não natural, mas histórica, política e cultural das identidades, dos sistemas e das normas. Como afirma James Donald sobre os novos desafios no ensino do Inglês, trata-se menos de impor a identidade ou o consenso do que de organizar o dis-senso (Donald, 1989: 16).

Entre a literatura e o cinema existe uma relação que compreende, simultaneamente, a convergência e a conflitualidade. O estudo dos aspectos convergentes entre a linguagem literária e a linguagem fílmica têm constituído a principal preocupação de uma perspectiva comparativista que, no essencial, tem procurado explicar o cinema pela influência que este, desde praticamente o seu nascimento, recebeu da literatura. Por sua vez, a análise dos aspectos conflituais tem sido realizada, sobretudo, em trabalhos de investigação cuja metodologia se centra na determinação dos limites e das especificidades de cada uma das linguagens. Em qualquer dos casos, porém, o estudo das relações entre o cinema e a literatura pressupunha, até há não muitos anos, a aceitação, tácita ou expressa, de uma hierarquia das artes, em

que o cinema se via sistematicamente relegado para um estatuto de marginalidade e de manifesta subordinação relativamente à literatura.

A reflexão que aqui se propõe parte, exactamente, do pressuposto contrário: numa sociedade que a si mesma se apelida de civilização da imagem, não faz sentido abordar a relação entre uma linguagem assente na palavra e outra na imagem senão a partir da recusa de qualquer ideia de hierarquia entre diferentes formas de expressão artística. Esta perspectiva permite uma reflexão mais consequente e mais rigorosa acerca das estruturas e dos modos de produção dos sentidos na literatura e no cinema – mais concretamente, como é o caso deste estudo, na narrativa literária e na narrativa fílmica – bem como acerca dos actos de leitura e dos respectivos contextos em que se envolvem os destinatários de uma e de outra prática artística.

Tal reflexão deverá, por sua vez, aprofundar a consciência crítica dos limites inerentes aos processos de análise que se baseiam numa concepção hierarquizante das artes, ou seja, na valorização das relações de simples causalidade ou de dependência directa entre a literatura e o cinema. É certo que um filme poderá sempre ser utilizado para construir uma leitura possível de um texto literário; mas um romance pode, do mesmo modo, ser usado para melhor se entender o acto de narração fílmica e as formas como nela se geram os sentidos. Por outras palavras, numa reflexão sobre as relações que se estabelecem entre objectos culturais diferentes, não há que transformar o filme em substituto menor ou simples adjuvante do estudo da literatura; deve, sim, conferir-se à narrativa fílmica um lugar tão central quanto o que se reserva à narrativa literária, reflectindo sobre o filme enquanto prática de valor estético não inferior ao das artes institucionalizadas, mas apenas distinto. Um filme é também – como Julia Kristeva escreve a propósito do texto literário, propondo a sua noção de intertextualidade a partir da noção de dialogismo de Bakhtine – um mosaico de citações; e a escrita fílmica, tal como a literária, configura-se como um cruzamento de superfícies textuais que instaura relações com outros enunciados, do mesmo sistema semiótico ou de um outro (cf. Bakhtine, 1970 e 1978; Kristeva, 1967: 438-465).

A história da arte regista inúmeros testemunhos sobre as relações que sempre se estabeleceram entre a literatura e as outras artes, em especial a pintura (cf. Hatzfeld, 1947; Souriau, 1947; Praz, 1971; Mitchell, 1985; Steiner, 1988). O romance realista e naturalista do século XIX, de cuja herança os cineastas frequentemente se reivindicaram, não foi, como se sabe, alheio às inovações da pintura impressionista, com a qual criou uma relação que para Sergei Eisenstein antecedeu a que iria, pouco tempo depois, ligar a literatura ao cinema. E se as influências da pintura na literatura constituem, há muito, tema de docência e objecto de investigação académica, não há qualquer motivo, se eliminarmos aqueles que resultam de puros preconceitos institucionais, para não conferir, nessas mesmas docência e investigação, um lugar central ao estudo das relações entre o cinema e a literatura, designadamente, ao facto de o cinema ter já imprimido, de modo profundo e indelével, as suas marcas nas formas literárias, muito em especial no que toca aos textos narrativos.

Efectivamente, o cinema parece ter ocupado o lugar da pintura como referente privilegiado de alguns efeitos literários aos quais se reconhece um elevado grau de visualidade. Os modos como o romance, por exemplo, organiza a componente do espaço na sua relação com os movimentos e o olhar das personagens, ou a descrição dos gestos e das atitudes destas em plena actividade comunicativa de natureza não verbal, têm sido explicados, com frequência cada vez maior, pela influência que a linguagem cinematográfica vem exercendo na narrativa literária. Por isso, desde que se evite o erro de tentar visualizar uma obra literária como se se tratasse simplesmente de a imaginar em filme, sem cuidar do seu funcionamento específico enquanto escrita literária, o estudo da literatura em associação com o cinema proporciona, sobretudo no que respeita ao romance, a descoberta de novas experiências no domínio da expressão, dificilmente analisáveis sem o recurso a tal contexto teórico e metodológico. O estudo concreto de textos em que se pode demonstrar que uma determinada construção literária muito dificilmente teria possibilidade de ocorrer antes do nascimento do

cinema permitirá chegar a conclusões interessantes sobre o contributo trazido à literatura por esta jovem arte de cem anos.

Foi apenas nas décadas de sessenta e setenta, e depois de superada uma longa fase dominada por uma concepção elitista da literatura e pela tendência para atribuir ao filme um estatuto de menoridade estética, que os estudos literários começaram a dedicar ao fenómeno cinematográfico uma atenção mais objectiva e mais sistemática; anteriormente a este período, apenas os formalistas russos haviam reflectido de modo consequente sobre esta nova forma de expressão artística (cf. Eikhenbaum, 1973; Jakobson, 1981). As análises semióticas elaboradas por Christian Metz a partir dos anos sessenta passam a constituir o ponto de referência essencial (cf. Metz, 1968, 1971, 1977), num trabalho pioneiro que veio depois a ser continuado por numerosos estudos, de que se destacam, entre outros, os de Umberto Eco (1970, 1971), Yuri Lotman (1977), Seymour Chatman (1978) ou François Jost (1978). Já nos anos 80, e com particular incidência no domínio da narratologia, sobressaem André Gardies (1983), David Bordwell (1985), Bruce Morrissette (1985) e André Gaudreault (1988).

A nova e variada produção crítica e teórica revela o cinema como uma pluralidade de linguagens, uma linguagem composta e heterogénea, produto da contaminação de diferentes formas de expressão de que o cinema se apropriara (tanto na área das artes do espectáculo, como na das artes narrativas e na das artes plásticas) e que se materializam na multiplicidade de elementos que compõem a imagem e o som (Metz, 1971: 25-6). Cabe, sem dúvida, ao florescimento dos modelos teóricos das últimas décadas um dos papéis mais relevantes no sentido de passar a reconhecer-se no cinema uma forma artística privilegiada para o exercício do trabalho de investigação interdisciplinar.⁹

⁹ Nunca é demais salientar, porém, o trabalho precursor de Sergei Eisenstein, que a semiótica moderna viria, em parte, a adoptar. Sensível à relação entre o cinema e as artes que o antecederam, Eisenstein compara os filmes à literatura, que é também para ele uma «art of viewing – not only the eye, but *viewing* – both meanings embraced in this term» (Eisenstein, 1957: 242-3).

Um dos pontos mais controversos no confronto entre a literatura e o cinema é o que diz respeito aos contributos que aquela recebeu e continua a receber deste. A definição de um espaço comum entre as duas linguagens, caracterizado pela partilha de códigos, estruturas e dispositivos narrativos comuns, permite constituir um ponto de partida teórico e metodológico adequado a uma reflexão que evite as analogias impressionistas e os discursos metafóricos, presentes ainda hoje em grande parte dos estudos sobre esta matéria. Os problemas que se põem são, no essencial, de natureza histórica, estética e semiótica. De uma forma geral, dizem respeito a questões como as que definem as condições em que podem estabelecer-se trocas entre sistemas semióticos diferentes; os critérios que permitem determinar o que há de idêntico entre um texto literário e um filme; a importância da prioridade histórica da literatura sobre o cinema; e a capacidade demonstrada pela literatura para encontrar, dentro da sua própria tradição, até mesmo aqueles efeitos que se consideram específicos do cinema ou, pelo menos, profundamente ligados ao funcionamento da linguagem cinematográfica.

É frequente encontrar, em análises de textos literários, sobretudo nas que se ocupam da ficção narrativa, termos e expressões reconhecidamente provenientes do vocabulário dos estudos fílmicos. A maior parte desses termos designam aquilo que Christian Metz denomina de *figuras*, isto é, unidades significativas mínimas dos códigos cinematográficos, tais como grande plano, panorâmica, montagem paralela, *flashback*, câmara lenta ou encadeado (Metz, 1971: 99-100). É certo que uma simples aplicação mecânica destes termos à análise dos textos narrativos literários pode resultar no tipo de discurso superficial, eminentemente metafórico que acima se referiu e, por conseguinte, num empobrecimento do estudo dos fenómenos de transcodificação, uma vez que os processos pelos quais se verifica a transposição de elementos de um sistema semiótico para outro não resultam da aplicação de meros procedimentos técnicos. Mas se, como o próprio Metz reconhece, a narrativa literária moderna foi aprendendo a recorrer, com frequência cada vez maior e com consequências cada vez mais profundas, a

categorias operativas da linguagem fílmica que no novo contexto continuam a evidenciar as marcas do seu uso original, há que, com a consciência de algumas limitações terminológicas, aprofundar o estudo dos possíveis paralelismos, procurando, sobretudo, descrever os sentidos que uma categoria oriunda do discurso fílmico pode gerar quando utilizada num texto literário.

Ao estudar as interações que se verificam entre os sistemas semióticos, Metz destaca os códigos de manifestações múltiplas (entre os quais se conta, por exemplo, o ritmo) como categorias que possuem a capacidade de serem partilhadas por linguagens diferentes, quando nestas exista um conjunto de marcas comuns e pertinentes em relação ao código em causa (*Id.*: 163). Por exemplo, a sequência das imagens no discurso fílmico e a cadeia da linguagem verbal no discurso literário apresentam um conjunto de marcas comuns, entre as quais se contam a temporalidade e a sequencialidade, que são pertinentes, justamente, para a manifestação dos códigos rítmicos. Também a sucessão dos planos no filme obedece a uma ordem do discurso, estabelecida segundo regras idênticas às regras linguísticas, as quais, como assinala Odile Baechler, permitem ler o filme como um discurso organizado da esquerda para a direita (Baechler, s/d). A análise comparativa da disposição sequencial dos significantes na dimensão temporal do discurso literário e na dimensão espacial e temporal do discurso fílmico permite descobrir e explicar quer as convergências quer as diferenças nos modos como os sentidos são produzidos na literatura e no cinema.

A competência linguística do leitor é condição necessária para se obter informação e até para ter acesso ao significado literal do texto, mas não é suficiente para aceder ao sentido, dado que este não é produzido (nem no texto literário nem em qualquer outro texto artístico) pela simples soma dos signos que constituem o discurso, mas sim pelo funcionamento textual dos referidos signos. A interpretação do texto requer por isso uma competência de leitura que se não esgota na língua, mas passa pelo conhecimento dos códigos que estruturam as mensagens (Eco, 1979: 102-110). Por tal motivo, na análise dos fenómenos de interação entre a literatura e o cinema, im-

porta determinar não só os elementos comuns e os limites da própria interação, mas definir também os elementos específicos que distinguem um sistema do outro. O que se torna relevante é, utilizando palavras de Antonio Prete, encontrar métodos adequados a

ritrovare l'unità a partire da un analisi delle differenze tra immagine fílmica e immagine poetica, tra struttura dal racconto fílmico e struttura dal racconto letterario, a partire dal riconoscimento della valenza conoscitiva dell'immagine fílmica, dell'immagine poetica, della scrittura narrativa, cioè a partire dalla ricerca del senso, che è la sola realtà al di qua della specificazione dei singoli linguaggi, al di qua dei mezzi tecnici, dei procedimenti, dei processi di produzione (Prete, 1972: 38).

Isto é, numa reflexão sobre as diferenças e as semelhanças existentes entre os comportamentos narrativos e discursivos das duas práticas artísticas, será sobretudo a percepção das diferenças, das soluções específicas de cada linguagem (por exemplo no modo como cada uma procede à articulação do tempo, do espaço ou do ponto de vista) que nos permitirá uma compreensão mais profunda e mais completa de uma interação profundamente dialógica a que a literatura se tem mostrado particularmente receptiva.

Abílio Hernandez Cardoso é Professor Associado na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, onde lecciona as disciplinas de Literatura Inglesa e História e Estética do Cinema. É director da *Senso – Revista de Estudos Fílmicos*. É Pró-Reitor de Cultura da Universidade de Coimbra e Director do Teatro Académico Gil Vicente.

Referências bibliográficas

- BAECHLER, Odile (s/d) – «La sémiologie générative au cinéma», *CinemAction*, n. 58, p. 48.
- BAKHTINE, Mikhail (1970) – *La poétique de Dostoievsky*, Paris, Gallimard.
- BAKHTINE, Mikhail (1978) – *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.
- BAUGH, Edward (1978) – «Truth and Consequence», *The Sunday Gleaner Magazine* (Jamaica), 9.4.1978. *Apud* Liz Gerschel & Susheila Nasta – «English Teaching in an Anti-Racist and Multicultural Context», in Brooker & Humm, 1989: 132.
- BAZALGETTE, Cary (ed.) (1989) – *Primary Media Education – A Curriculum Statement*, London, BFI Publishing.
- BORDWELL, David (1985) – *Narration in the Fiction Film*, Madison, University of Wisconsin Press.
- BROOKER, Peter; HUMM, Peter (eds.) (1989) – *Dialogue and Difference: English into the Nineties*, London, Routledge.
- CHATMAN, Seymour (1978) – *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, Cornell University Press.
- CHATMAN, Seymour (1980) – «What Novels Can Do That Films Can't (And Vice Versa)», *Critical Inquiry* 7, pp. 121-140.
- DONALD, James (1989) – «Beyond Our Ken: English, Englishness, and the National Curriculum», in Brooker & Humm, 1989: 16.
- DOUBROVSKY, Serge (1971) – «Le point de vue du professeur», in Serge Doubrovsky e Tzvetan Todorov (dir. de) – *L'enseignement de la littérature*, Paris, Plon.

- ECO, Umberto (1970) – «Cine y literatura: la estructura de la trama», in *La definición del arte*, Barcelona, Martinez Roca.
- ECO, Umberto (1971) – «Sobre las articulaciones del código cinematográfico», in Manuel Pérez Estremera (ed.) – *Problemas del nuevo cine*, Madrid, Alianza Editorial.
- ECO, Umberto (1979) – *Lector in fabula*, Milano, Mondadori.
- EIKHENBAUM, Boris (1973) – «Literature and Cinema» [1926], in Stephen Bahn & John Bowlt (eds.) – *Russian Formalism*, New York, Harper and Row, pp. 122-127.
- EISENSTEIN, Sergei (1957) – *Film Form*, New York, Harcourt.
- EISENSTEIN, Sergei (1974) – «Dickens, Griffith and the Film Today» [1923], in Gerald Mast & Marshall Cohen (eds.) – *Film Theory and Criticism*, New York, Oxford University Press.
- GARDIES, André (1983) – *Le cinéma de Robbe-Grillet: essai sémiocritique*, Paris, Albatros.
- GAUDREULT, André (1988) – *Du littéraire au filmique*, Paris, Méridiens Klincksieck.
- HATZFELD, Helmut (1947) – «Literary Criticism Through Art and Art Criticism Through Literature», *Journal of Aesthetics*, 6, 1-21.
- JAKOBSON, Roman (1981) – «Is the Cinema in Decline?», in Herbert Eagle (ed.) – *Russian Formalist Film Theory*, University of Michigan Slavonic Publications, pp. 161-166.
- JOST, François (1978) – *L'oeil-caméra. Entre films et roman*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon.

- JOST, François (1980) – «Discours cinématographique, narration: deux façons d'envisager le problème de l'énonciation», in Jacques Aumont et J. L. Leutrat (eds.) – *Théorie du film*, Paris, Albatros.
- KRISTEVA, Julia (1967) – «Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman», *Critique* 239, pp. 438-465.
- LOTMAN, Yuri (1977) – *Esthétique et sémiotique du cinéma*, Paris, UGE.
- MACCABE, Colin (1985) – *Tracking the Signifier: Theoretical Essays. Film, Linguistics, Literature*, Minneapolis, Minnesota University Press.
- MACCABE, Colin (1993) – *On The Eloquence of the Vulgar: A Justification of the Study of Film and Television*, London, British Film Institute.
- MERCER, Colin; RADFORD, Jean (1977) – «An Interview with Pierre Macherey», *Red Letters*, n. 5 (Summer 1977), 9.
- METZ, Christian (1968) – *Éssais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck.
- METZ, Christian (1971) – *Langage et cinéma*, Paris, Albatros.
- METZ, Christian (1977) – *Le signifiant imaginaire*, Paris, U.G.E.
- MITCHELL, W. J. T. (ed.) (1985) – *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago, University of Chicago Press.
- MORRISSETTE, Bruce (1985) – *Novel and Film: Essays in Two Genres*, Chicago, University of Chicago Press.
- PRAZ, Mario (1971) – *Mnemosine. Parallelo tra la letteratura e le arti visive*, Milano, Mondadori.
- PRETE, Antonio (1972) – «Critica del racconto e critica del film», *IKON. Revue International de Filmologie*, n. 81 (Avril-Juin).

- RUSHDIE, Salman (1988) – «Minority Literatures in a Multicultural Society», in K. H. Peterman & A. Rutherford (eds.) – *Displaced Persons*, London, Dangaroo Press. *Apud* Brooker & Humm, 1989: 136.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e (1990) – *Teoria e metodologia literárias*, Lisboa, Universidade Aberta.
- SOURIAU, Étienne (1947) – *La correspondance des arts. Éléments d'esthétique comparée*, Paris, Flammarion.
- STEINER, Wendy (1988) – *Pictures of Romance: Form Against Context in Painting and Literature*, Chicago, The University of Chicago Press.

El cine filológico

La descripción siempre es posterior. El diagnóstico se basa en los síntomas que se manifestaron de la enfermedad. No debe, por ello, caerse en el error de opinar que un objeto no existe si no ha sido descrito o que no hay enfermos si carecemos de diagnóstico. Suele, de hecho, comentarse que, aunque Sigmund Freud sólo describiera el complejo de Edipo a partir de la carta a Fliess del 15 de octubre de 1897, los afectados habían existido siempre.

Así, es fácil entender que Pierre Francastel se preguntara, en 1955, por la posibilidad de que se hubiese dado un cine anterior al cine mismo. Aunque esto pudiera parecer un imposible, lo sería solamente físico (tecnológico), pero no tanto metafísico (conceptual) ya que, decía Francastel: «Se trata de saber si no ha habido en un pasado muy amplio cierta actitud que pudiera decirse pre-filmica. Entre gentes que utilizaban modos de expresión con materiales absolutamente distintos»¹. Posteriormente, el crítico explicaba: «No se puede en modo alguno pensar que la humanidad actual haya descubierto una nueva forma de actividad desconocida hasta ahora por todos sus predecesores. Numerosos ejemplos prueban que, en el pasado, sociedades enteras utilizaron la vista como principal medio de fijación de la experiencia». Naturalmente, sin embargo, Francastel sabe bien que «la creación de la obra de arte es la culminación, no de una especulación intelectual por parte del artista, sino de una conducta esencialmente técnica». Ello no implica, tampoco, negar que «la técnica sola no ha per-

¹ «Il s'agit de savoir s'il n'y a pas eu déjà dans un passé très large une certaine attitude pour ainsi dire pré-filmique. Chez des gens qui utilisaient des modes d'expression matériels tout à fait différents» (Pierre Francastel, en la *Revue Internationale de Filmologie*, n.º 20-24, 1955; citado en Leglise, 1958: 13).

mitido jamás a un artista, quienquiera que fuese, realizar una obra comunicable»² (Francastel, 1972: 12).

No fue, sin embargo, dicho especialista francés de estética, el primero en tener la idea de que pudiera considerarse un cine anterior al cine, aunque sí lo fue en expresarla de un modo coherente y pretendidamente científico. En las *Réflexions sur la littérature* (1936), de Albert Thibaudet, se anuncia ya esa preocupación y, dentro de la crítica ibérica, tendríamos que citar, entre otros, a Dámaso Alonso, Alonso Zamora Vicente, Fidelino de Figueiredo o Joaquín de Entrambasaguas.

Este último observaba en un libro de 1954, anterior por lo tanto al trabajo de Francastel, que la literatura encuentra en el cine «la posibilidad de hacer efectivos sus confusos deseos desde tiempos antes angustiosamente latentes en muchas de sus creaciones, aunque no se haya hecho un estudio sistemático de ello, que sería, sin duda muy revelador desde el punto de vista de las creaciones estéticas comparadas» (Entrambasaguas, 1954: 60). Y es que «muchas de las creaciones literarias anteriores al cinematógrafo presentan, sin duda, para una sensibilidad puramente crítica, aspectos en verdad casi filmables sin gran modificación, porque el espíritu que los animó presentía inconscientemente aquella expresión cinemática, como puede comprobarse en numerosos casos sumamente reveladores» (*Id.*: 62). Joaquín de Entrambasaguas cita como ejemplo el *Ramáyana*, el *Mahabárata*, los cantos épicos medievales, la *Divina Comedia* o el teatro del Siglo de Oro. De la literatura greco-latina escribe: «La *Iliada* y la *Odisea*, o la *Eneida* misma no las concebiremos transformadas en la limitación de una obra teatral o desleídas en la prosa narrativa, pero sí en la amplia y rápida expresión cinematográfica en que se valoran todos sus elementos aisladamente, sin romper ni aun forzar el milagroso ritmo que los une» (*Id.*: 62-3).

Siguiendo a Thibaudet, el estudioso también francés Étienne Fuzellier escribirá por su parte, en 1964, que desde Homero un gran número de escritores lo han sido ante todo *visuales*, guionistas, segmentadores o montadores, anticipándose con la letra a la imagen (Fuzellier, 1964: 23).

² Corrijo algo la traducción para obtener exactitud.

Existe, sin duda, una literatura que pretende *hacer ver*, que busca el entendimiento de una coherencia espacial teórica. Esto pudiera hacer pensar, más que en la intuición del cine, en que el poeta pretende promover en el lector (o en el oyente, en el caso de los poemas homéricos) la «imaginación de imágenes». También, claro es, se da una literatura que busca una suerte de espacialidad indescriptible – a la manera del filme de Carl Theodor Dreyer *La pasión de Juana de Arco* –, como la novela de Miguel de Unamuno *Abel Sánchez*. Pero Fuzellier, y otros críticos defensores de lo que se dio en llamar *le pré-cinéma* (el precinema), no se plantean estos problemas, sino que entiende que el cine y la literatura coinciden en la conformación de los géneros. El cine expresaría, con su propio lenguaje, las tendencias que los géneros literarios explicitan con el suyo: puede manifestar, según su propio género, todos los instintos que encontraron expresión literaria en la comedia, la novela, el lirismo, etc... Se trata de una postura contraria a la de ciertos teóricos de los años veinte, como el portugués Eduardo Scarlatti que, en su libro *Ideias dos Outros*, de 1927, distingue el cine del teatro porque el primero se basa en la sucesión de imágenes por un mecanismo eléctrico, frente a la sucesión de imágenes intelectual que condiciona el segundo (*Apud França*, 1992: 401).



Fuzellier lleva a cabo un estudio exclusivamente de contenidos y no tiene la cautela – como no la tienen ninguno de los teóricos del precinema – de advertir que la tecnología cinematográfica, por ser distinta de la tecnología literaria, debe matizar los géneros en sus manifestaciones fílmicas. Esto hubiera sido importante porque el conocimiento de los aspectos técnicos del arte – es decir: de todo aquello que se liga, depende y permite su materialidad – explica mucho de los enunciados y de los textos (cf. Urrutia, 1995), de modo tal vez más importante de lo que parecía opinar Pierre Francastel³. Una cosa es el arte (podamos o no definirlo) y otra distinta sus realizaciones.

³ No debe olvidarse, en cualquier caso, que Pierre Francastel es autor del libro *Art et technique* (Francastel, 1956).

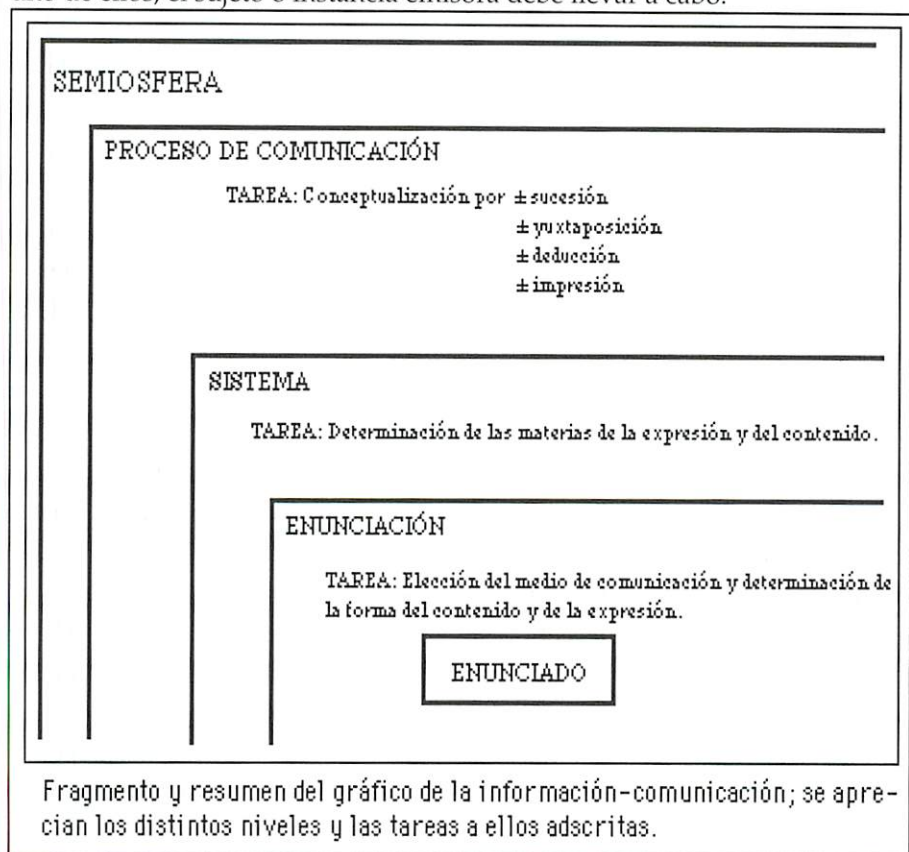
Parece evidente. No somos conscientes del arte sino en virtud de sus actualizaciones y éstas son ya materialidad, en el sentido más claro de objeto producido, fabricado. Problema distinto – que entiendo podría corresponder a la reflexión estética – es si cada obra es una actualización del arte o si el arte es la suma característica de las realizaciones de las obras (¿de la totalidad de las obras?). Probablemente, la primera posibilidad sea idealista, incluso platónica. Por eso, Pierre Francastel nos situaba en una perspectiva distinta de la expresada por los teóricos del precinema. No equiparaba el cine y la literatura, sino que se refería a un procedimiento peculiar de conformar el concepto o el mundo enunciados.

Para nosotros, un enunciado es producto de un acto de enunciación regido por un sistema semiótico (el sistema semiótico delimita no sólo el enunciado, sino también y primeramente el acto y las condiciones de enunciación). Previamente, el sujeto, la instancia emisora, ha tenido que conceptualizar. Es difícil separar el propio enunciado de la conceptualización, pero analítica y metodológicamente resulta lícito distinguir cuatro niveles: enunciado, enunciación, sistema y proceso de comunicación.

La frase que he citado, en la que Pierre Francastel distingue la especulación intelectual del artista («cierta actitud que pudiera decirse pre-fílmica») de su conducta técnica («entre gentes que utilizaban modos de expresión con materiales absolutamente distintos»), permite entender que, en el nivel del proceso, antes por tanto de la sistematización (y de decidir la materia de la expresión), puede conceptualizarse de modos distintos. La descripción, en cambio, es posterior, e implica la condición de que el objeto haya existido anteriormente.

Estimo que en el proceso de comunicación pueden conceptualizarse, al menos, de cuatro modos distintos: sucesión, yuxtaposición, deducción e impresión. En el modo de sucesión los elementos componentes del concepto se siguen los unos a los otros sin ruptura superficial alguna, en un *continuum* espacial y temporal. En el modo de yuxtaposición, en cambio, la continuidad sólo lo es a sacudidas, en virtud de un criterio de no sucesividad significativa. En el modo de deducción los elementos se siguen en

virtud de una lógica interna. Por último, en el modo de impresión la sucesión no existe, sino que tiende a la unidad y exige una expresión no desarrollada en el tiempo, instantánea, por la coexistencia de todos los elementos, a la vez, en el enunciado. Naturalmente, y dado que estamos en el proceso informativo/comunicativo, se trata siempre de una conceptualización elaborada en virtud de la expresión. El relato en imágenes suele corresponder a una conceptualización en sucesión, lo que no implica que no pueda conceptualizarse de otro modo para construir un relato. En el fragmento del gráfico general de la comunicación que se incluye pueden apreciarse los distintos niveles a los que me refiero con las tareas que, en cada uno de ellos, el sujeto o instancia emisora debe llevar a cabo.



Podemos ahora situar en su exacto punto lo que la crítica francesa denominó el *pre-cinema*, aunque sus protagonistas nunca llegaron a formalizarlo teóricamente. Contemporáneos del desarrollo de la crítica estilística de la postguerra, anteriores al estructuralismo, entendían que, en ocasiones, el escritor puede llegar a topar con las paredes de la lengua. Ésta sería como una ciudad amurallada (no en cuanto sistema, sino en cuanto medio)⁴. Cuando estamos en el centro no vemos sus límites, pero según nos acercamos al exterior observamos cómo la libertad está cohartada. El escritor puede encontrarse con las limitaciones de la lengua (de hecho, la lucha por la expresión es constante, incluso como tema, en la literatura). Aquellos autores literarios que hayan llegado al límite de las posibilidades que la lengua pueda ofrecerles, aquellos autores literarios en cuyas obras se nota un continuo rebotar estilístico contras las paredes del idioma, ésos serían los creadores del cine. Y ello, no porque lo realizaran o inventaran, sino porque, inconscientemente, lo intuyeron, sintieron su necesidad.

Es claro que los autores anteriores a la segunda mitad del siglo XIX no hubieran podido nunca usar una forma de lenguaje como el cinematográfico, pues hubiese sido incomprensible, no sólo para sus contemporáneos, sino para ellos mismos. La propia necesidad de expresión que mueve al artista, el deseo de comunicación que experimenta, le lleva a utilizar medios asequibles para su público. Lo que no da pie para negar una oscura intuición, aunque desconociesen precedentes del cinematógrafo en la producción de imágenes (sombras chinescas, linterna mágica, etc...), puesto que la relación debería establecerse a una altura distinta, en línea mucho más de descubrimiento intelectual y expresivo que de realización visual.

Según Etienne Fuzellier, el precinema no consiste en entender la literatura como un repertorio de obras traducibles a imágenes; constituye una experiencia milenaria que ha perfeccionado sin cesar los procedimientos para conmover e interesar a los hombres por medio de artificios y, especialmente, aquellos que permiten presentar a la imaginación datos ficticios que

⁴ Recompongo aquí dos párrafos de mi libro *Imago litterae. Cine. Literatura* (1984).

procuren un placer y un enriquecimiento peculiares (Fuzellier, 1964: 17). Los cineastas, por lo tanto, contarían con precursores ilustres a los que sólo les faltó una cámara para ser genios del cine. Estas observaciones, que pudieran resumir el pensamiento de los teóricos del precinema, difieren de las del realizador soviético Eisenstein que, si bien acude asiduamente a comparar el cine con la literatura, lo hace sólo para entender mejor y resolver problemas fílmicos.

Etienne Fuzellier considera el cine como un lenguaje tan rico como la literatura, con dos excepciones: no es apto para la filosofía ni cubre los dominios de la abstracción. Resulta evidente ya que en un filme puede hacerse filosofía y que diversos realizadores han conseguido alcanzar con el cine el ámbito del pensamiento abstracto. Marie-Claire Ropars-Wuilleumier (1968: 226-27) aboceta la descripción de un arte cinematográfico que impusiera a la realidad concreta una interpretación puramente abstracta, oponiéndose a ella en lugar de llevarla a cabo, y proporciona una serie de ejemplos en los que se sugiere la ausencia de lo que cada imagen proponía con su presencia; unos filmes que no pueden interpretarse por el contenido expreso de sus imágenes. En cambio, para André Bazin y la crítica idealista francesa, que tanto influyó en el concepto de precinema, el cine es redentor de la realidad y a ella se liga.

Debido a que Fuzellier no concibe el lenguaje fílmico más que como imágenes de una presencia, la adaptación de una obra literaria al cine le parece tan sólo un problema de cambio de lenguaje. Juzga imprescindible realizarla a través de un estudio de los géneros literarios y cinematográficos y su equivalencia, lo que es discutible, ya que ello significa considerar que existen de marcas de género previas al enunciado, probablemente integradas en la forma del contenido. Esto no tiene por qué ser rechazable, pero obligaría a definir el género de forma ahistórica y absoluta. Puede apreciarse aquí un problema teórico que al autor de *Littérature et cinéma* no le preocupa. Éste llega, finalmente, al estudio del precinema de modo práctico, dándole gran valor como método de estudio literario. Los teóricos del precinema, que hicieron más análisis que crítica, pretendían incluso renovar la ense-

ñanza de la literatura⁵, dividiendo en planos cinematográficos – y sin romper el esquema del escritor – los textos clásicos. Así lo había hecho, ya en 1947, Henri Agel (1947: 67-70). Lo hace Fuzellier y lo hará en 1958 Paul Leglise.

El nacimiento del cinematógrafo no es consecuencia de la aspiración de un cine pre-existente a contar con los medios técnicos que lo harían posible. Sí es producto del encuentro de una conceptualización en imágenes sucesivas con un momento de la evolución générica, técnica y económica del espectáculo, que sólo podía darse en la burguesía de la segunda mitad del siglo XIX y, a partir de entonces, del esfuerzo creador por extraer las posibilidades expresivas que dicho encuentro ofrecía, repercutiendo el nuevo medio sobre el proceso de comunicación. Y es que un lenguaje no existe con anterioridad a los medios que lo posibilitan.

Pero Henri Agel estimaba que la mayor parte de los procedimientos del cine se encuentran de algún modo latentes en la literatura más antigua. Creía que era conveniente estudiar la correspondencia entre un modo de expresión verbal y un modo de expresión visual que pretenden, ambos, producir idéntico efecto. El primer ejemplo que analiza lo constituyen cinco versos del final de la primera bucólica de Virgilio:

Hic tamen hans mecum poteris requiescere noctem
fronde super uiridi. Sunt nobis mitia poma,
castanex molles et pressi copia lactis:
et iam summa procul uillarum culmina fumant,
maioresque cadunt altis de montibus umbrae.⁶

Según Agel, si se quisiera adaptar a la pantalla estos versos, no habría más que seguir la segmentación técnica que estableciera Virgilio. Poco a poco se podría, por medio de un trévelin, alejar la cámara de los dos per-

⁵ Véase, por ejemplo: Agel, 1948; Fuzellier, 1953. Años más tarde se publicaría en los Estados Unidos el libro *The Motion Picture and the Teaching English* (Sheridan et al, 1965).

⁶ Aquí podrías reposar esta noche conmigo / en un lecho de hojas verdes. Hay frutas maduras, / / castañas tiernas y queso fresco: / a lo lejos humean los tejados de las aldeas / y de lo alto de los montes cae y se extiende la noche.

sonajes y nos haría ver, a su alrededor y por encima de sus cabezas, el humo de las chozas y los montes desde los que descienden las sombras.

Ni de éste ni de otros ejemplos obtiene el crítico conclusiones de gran interés, pero conviene llamar a atención en la suposición de que «el séptimo arte permite expresar de forma concreta de encarnar de algún modo, una realidad artística abstracta», que podríamos interpretar a través del concepto greimasiano de estructura profunda. Conviene, sin embargo, tentarse antes la ropa, porque se corre el peligro de ver en todas partes y en todas las épocas ejemplos de cine *avant la lettre*. Como advierte Hassan El Nouty, un procedimiento común a dos o más artes puede desprenderse de una necesidad psicológica y no necesariamente de cualquier anticipación de uno o de otro (Nouty, 1978: 97).

En cualquier caso, y aunque sean muy breves y referidos a aspectos concretos, Henri Agel no es cuidadoso con los textos que analiza. Un ejemplo que toma de Tito Livio comienza con una expresión absolutamente literaria e imposible de llevar a imágenes con similar concisión: «Postero ac deinceps aliquot diebus...» (Al otro día y en los siguientes...) Puesto que busca la equiparación de la serie de palabras con la de imágenes, no debería ofrecer casos que la imagen sólo puede transformar en repetición. En uno similar me detuve cuando analicé cierta secuencia del guión de *Pascual Duarte*, frente a la conocida novela de Camilo José Cela. El cine carece, decía yo entonces, de formas durativas (Urrutia, 1984: 83).

Por otra parte, las lecturas fílmicas que hace Agel no se deducen realmente del texto, sino de su propia visión. Otro crítico podría suponer segmentaciones y movimientos de cámaras totalmente distintos. No es extraño por eso que cuando, tan sólo nueve años más tarde, Paul Leglise publique su análisis fílmico del canto primero de la *Eneida*, de Virgilio, ni siquiera lo cite, aunque Agel hubiera comentado ya algunos versos del canto IV. Leglise entiende que un poeta antiguo, desconocedor del cine, puede muy bien cantar paisajes, hechos, gestas, anotándolos exactamente según sus ojos los perciben. Como cree que la cámara es un ojo artificial, nada de particular le parece que tales anotaciones pudieran corresponder a las de un guión

cinematográfico (Leglise, 1958). La referencia a Lucrecio y su descripción de las visiones del sueño en *De rerum natura* resulta por ello obligada.

El arte fílmico no aparece, pues, en esta concepción típica del precine-
ma, ligado a un aparataje técnico que lo hace posible, sino que lo constituye
un don peculiar del poeta que lo hace capaz de describir cuadros, animarlos
y destacarlos por todos los procedimientos propios de la visión, situarlos
según planos diferentes en virtud de su naturaleza plástica o afectiva, en-
cadenarlos unos a otros artísticamente para asegurar la continuidad de la
acción y presentar el todo a la imaginación visual del lector (*Id.*: 24). El
propósito concreto del libro de Paul Leglise es el de analizar el arte fílmico
de Virgilio en el canto I de *La Eneida*, y lo publicó en París en 1958, bajo el
título *Une oeuvre de pré-cinéma, L'Éneide. Essai d'analyse filmique du premier
chant*.

Distribuye los versos virgilianos en dos columnas, a la manera de un
guión técnico cinematográfico. La columna de la izquierda corresponderá a
la imagen, la de la derecha al diálogo o, mejor dicho, los monólogos. Al-
gunos versos que carecen de carácter fílmico, se incorporan a la columna de
la derecha, con objeto de que sean pronunciados por un recitador. Advierte
Paul Leglise que debe fundamentalmente juzgarse de su trabajo si lo que
podiera proyectarse sobre una pantalla, en virtud de que la segmentación
realizada, corresponde o no al pensamiento de Virgilio. Del guión técnico
que redacta Paul Leglise incluyo aquí una página en la que se ve cómo cuida
la planificación, distribuyendo el texto latino según corresponde. En otros
ejemplos podría apreciarse en qué casos debe introducir un narrador que
resuelva los problemas. Indudablemente, sin personificar algún sustentador
del discurso, sería muy difícil llevar a cabo lo que pretende⁷.

⁷ Utilizo para la columna de los diálogos la traducción de Aurelio Espinosa Pólit (Virgilio – *Eneida*, Madrid, Cátedra, 1989). Leglise utiliza la edición francesa de las obras de Virgilio hecha por André Bellesort (Paris, Les Belles Lettres, 1952).

Versos	Plano N.º Tipo	Imagen	Monólogos y Diários
36	5 PP	<i>Cum Juno</i> Juno <i>Aeternum servans sun pectore vulnus</i> Trávelin hacia delante. El rostro de Juno refleja un sufrimiento moral.	
37		<i>Haec saucum.</i> Continúa el trávelin hasta encuadrar el rostro de Juno em primerísimo plano.	
37-49			« <i>Mene incepto... imponete honorem</i> ». <i>Juno</i> : ¡Conque vencida yo! conque no puedo/lejos de Italia echar al rey troyano!/Me ha puesto veto el Hado... Pero Palas/pudo, ella sí, quemar la flota argiva/y hundirla, por la culpa de uno solo, por el loco desmán de Áyax de Oileo:/ella desde la nube lanza el rayo /navíos desbarata, olas agolpa;/a él, fulminado, el cuerpo echando llamas,/lo arrebatata en un vórtice y lo fija/ /sobre enhiesto peñón... ¡Y yo, que reina/de dioses me presento, yo la hermana/y la esposa de Jove, tantos años/estoy en guerra contra un pueblo solo! ¡Y quién habrá de hoy más que humilde adore/ los quehaceres de Juno, o que con súplicas/y con dones venere sus altares?
50-52		<i>Talia flammato... Aeoliam venit.</i> Durante el monólogo la cámara retrocede insensiblemente para centrar de nuevo a Juno em primer plano. Juno vuela luego por un cielo nublado, después muy tormentoso. <i>Hic vasto rex Aelus antro.</i> El rey Eolo en una amplia caverna. <i>Luctantes ventos tempestatesque sonoras</i> Llena por el tumulto de vientos y tormentas <i>Imperio premit</i> Panorámica desde Eolo en quien se centraba la imagen; permanece en plano hasta el general de las paredes de la caverna.	

«El ojo de Virgilio», como dice el crítico, organiza todo el discurso. Así, partir del verso 600 (cito por la edición española indicada) Eneas y Acates se acercan a Cartago.

Párase Eneas y suspenso admira
aquel grandioso emporio, antes tugurios

Eneas, explica Paul Leglise (Leglise, 1958: 77-9), contempla la ciudad y sus grandes monumentos. En sobreimpresión aparece un amontonamiento de chabolas. Luego la cámara avanza para encuadrar un plano más próximo. Virgilio encadena, en primer plano, sobre las puertas monumentales de la ciudadela, los adoquines de una calle animada y ruidosa. Naturalmente, en el poema leemos:

admira las entradas, el estrépito
y el rico pavimento de las calles.

Vista general de los Tirios trabajando arduamente, añade Leglise. Y leemos en la *Eneida*:

Ardorosos afánanse los Tirios:
unos alzan los muros y el alcázar
subiendo a mano poderosos bloques;
otros de su vivienda el sitio eligen
dejándolo acotado con un surco;
otros legislan, y votando nombran
magistrados y augustos senadores;
aquí se cava el puerto, allá se ensancha
para el teatro hondísimo cimiento,
y espléndida se labra en las canteras
la columnata que la escena adorne.

Leglise se detiene. Le llama la atención el verso 426 (613 y 614 de la traducción de Aurelio Espinosa Pólit): «Jura magistratusque legunt sanctumque senatum», en traducción literal: «Eligen jueces, magistrados y

un senado ilustre». Este verso – dice – no cabe en una traducción fílmica imagen a imagen, sería necesario precisar más las imágenes susceptibles de ser evocadas. Tampoco puede ser incorporado al texto del recitador, porque éste se refiere siempre a la imagen precedente – de hecho, Leglise observa que los versos que debe poner en boca del relator resultan ser siempre adaptación de algún autor anterior, generalmente Homero, hasta tal punto que el crítico no duda en afirmar que Virgilio es un espléndido adaptador fílmico de Homero.

Curiosamente, ese verso de discordia («Jura magistratusque legunt sanctumque senatum») se ha considerado en varias ocasiones ajeno a Virgilio. Interpolación de otra mano lo creen Heinsius, en su edición de Amsterdam (1676), Ribbeck (Leipzig, 1859-1868) o Güthling (Leipzig, 1886). El método fílmico, estima Leglise, refuerza esta hipótesis. Y he aquí convertido el análisis fílmico en un método filológico apto para determinar la fijación de los textos.

En otros casos, el método parece servir para localizar fragmentos pendientes de una redacción más detenida o denunciar episodios incompletos. Incluso permite apreciar cómo una descripción se repite casi de seguido, probablemente porque pudieran – según estima Leglise – estar los versos a la espera de la redacción definitiva.

El estudio precinematográfico queda reducido a la división en planos de la obra literaria, prescindiendo los críticos de extraer cualquier consecuencia, más allá de ciertas suposiciones sobre el valor docente del método de análisis. Por eso las observaciones filológicas de Paul Leglise resultan una excepción. No quiere ello decir que nadie, ni siquiera él mismo, pretenda sustituir ningún tipo de trabajo específico. Pero sí es verdad que permite comprobar el deseo que tantos escritores han tenido de ordenar el relato en virtud de la mirada y cómo, en ocasiones, ese deseo deocularizar atraviesa toda la narración.

Todavía hoy el esfuerzo analítico de Paul Leglise resulta, si no innovador, al menos sí sorprendente. Por eso, el autor de una reseña del libro, no sabiendo cómo concluir sus elogios mal razonados, terminaba su comentario

con una frase gloriosa: «¡Añadamos que si el Sr. Leglise es un excelente especialista en cine, no lo es menos en la obra de Virgilio!» (Chevallier, 1958: 25).

Jorge Urrutia é Professor Catedrático da Universidade Carlos III (Madrid), tendo anteriormente ensinado na Universidade de Sevilha. Os seus estudos mais salientes ocupam-se de temas literários, cinematográficos, teatrais e de semiótica geral. Dentre as suas obras mais recentes destacam-se *Imago litterae. Cine. Literatura* (1984), *Semió(p)tica* (1985) e *Literatura y comunicación* (1992).

Referências bibliográficas

- AGEL, Henri (1947) – «Équivalences cinématographiques de la composition et du langage littéraires», *Revue Internationale de Filmologie*, n.º 1.
- AGEL, Henri (1948) – «Sur l'utilisation de la syntaxe cinématographique dans l'explication des textes classiques», *Revue Internationale de Filmologie*, n.º 34.
- CHEVALLIER, J. (1958) – Reseña, *Image et son*, n.º 133.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín (1954) – *Filmoliteratura. Temas y ensayos*, Madrid, C. S. I. C.
- FRANÇA, Augusto (1992) – *Os anos vinte em Portugal*, Lisboa, Presença.
- FRANCASTEL, Pierre (1956) – *Art et technique*, Paris, Éditions de Minuit.
- FRANCASTEL, Pierre (1972) – *Sociología del arte*, Madrid, Alianza editorial.
- FUZELLIER, Etienne (1953) – «De l'emploi du cinéma dans l'enseignement littéraire», *Image et son*, n.º 66 (Antes en *Bulletin de la Société Française de Pédagogie*, n.º 102).
- FUZELLIER, Étienne (1964) – *Cinéma et littérature*, Paris, Éditions du Cerf.
- LEGLISE, Paul (1958) – *Une oeuvre de pré-cinéma, L'Eneide – Essay d'analyse filmique du premier chant*, Paris, Nouvelles Éditions Debresse.
- NOUTY, Hassan El (1978) – *Théâtre et pré-cinéma*, Paris, Nizet.
- ROPARS-WUILLEUMIER, M.-C. (1968) – «Pour un cinéma littéraire», *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, n.º 20.

SHERIDAN, M. C. *et al* (1965) – *The Motion Picture and the Teaching English*, New York, Appleton Century-Crofts.

URRUTIA, Jorge (1984) – *Imago litterae. Cine. Literatura*, Sevilla, Alfar.

URRUTIA, Jorge (1995) – «Tecnología de la literatura o lectura de una mañana de domingo», *Semiosfera*, nº 3/4, Madrid.

Literatura e cinema: discursos da descontinuidade

1. Este trabalho prende-se, antes de mais, com uma tentativa de reinterpretar as relações entre literatura e cinema, relações essas que passam, neste caso, por equacionar a crise do sujeito modernista como uma questão profundamente ligada à emergência dos *tempos modernos*.

Assim, privilegiar-se-á uma metodologia de teor dialógico, que orientará o diálogo entre o *discurso* literário e o *discurso* fílmico. Nesse sentido, filmes como *Tempos Modernos* e *O Grande Ditador* (de Chaplin), *O Couraçado Potemkine* (de Eisenstein), *Intolerância* (de Griffith) e *Zelig* (de Woddy Allen) constituem referências indispensáveis, no contexto do nosso estudo, tal como, por outro lado, reflexões programáticas e textos literários de alguns dos nossos modernistas, como António Ferro, Almada Negreiros e Fernando Pessoa, num tempo em que os valores de *totalidade*, *velocidade*, *movimento*, constituem uma espécie de *leit-motif* no cenário cultural europeu; num tempo em que o sujeito estético faz uma incursão pelo caminho plural da experiência artística, e em que a sociedade começa a experimentar de forma cada vez mais aguda os efeitos da alienação e massificação decorrentes de uma modernidade tecnológica que, tendo despoletado a vivência plural do sujeito, conduziu-o no entanto àquele estágio de desumanização que Chaplin tão bem soube explorar em *Tempos Modernos*.

De qualquer modo, se há evidentes conexões entre a *escrita* literária e programática modernista e as técnicas cinematográficas de então – que passam essencialmente pelo *discurso da descontinuidade* (*montagem* cinematográfica, Cubismo, Interseccionismo, heterónimos pessoanos, etc.) –, tam-

bém não é menos verdade que aquelas relações passam igualmente quer pela problemática da *narratividade*, quer pela da *representação*.

Por último, se a esses tópicos não se deve escusar qualquer reflexão sobre literatura e cinema, muito mais obrigatória deve ser a referência ao sujeito dos *tempos modernos* que, em última instância, adoptou a linguagem da máquina, o «r-r-r-r-r-r eterno» da «Ode Triunfal» de Álvaro de Campos, e postergou uma parte da sua *existência humana* e outra da sua *essência humanista*.

2. No final do filme *O Grande Ditador*, de Charles Chaplin, após a invasão de Austerlich pelas tropas do ditador Hynkel, Charlot, no papel de um barbeiro judeu, sócia do ditador, a partir da palavra «esperança» dita por Schultz (ele e Charlot tinham fugido de um campo de concentração), pronuncia para um microfone, numa tribuna, em frente das tropas de Hynkel, um famoso discurso, testemunho importante por nele se concentrarem de certo modo não só alguns desígnios programáticos fundamentais que regem quer o filme referido, quer a obra daquele realizador, mas também algumas reflexões de recorte sociológico, capazes por si só de nortear este trabalho:

[...] O mundo bom é rico e pode cuidar de todos. O modo de vida pode ser livre e belo, mas andamos perdidos: a cobiça envenenou a alma dos homens, barricou o mundo com ódio, levou-nos à miséria e ao derramamento de sangue; *desenvolvemo-nos, mas ficámos fechados; a maquinaria que dá a abundância deixou-nos na pobreza; o nosso conhecimento tornou-nos cínicos; pensamos de mais e sentimos de menos. Mais do que de maquinaria, precisamos é de humanidade* [...]... O avião e o rádio aproximou-nos mais: estas invenções apelam à bondade do Homem, assim como à irmandade universal, para que todos nos unamos. [...] Soldados, não se entreguem a estes brutos, homens que vos desprezam, vos escravizam e governam as vossas vidas, lhes dizem o que fazer, o que pensar e o que sentir, que os reprimem e os castigam, os tratam como gado e os usam como carne de canhão! Não se rendam a estes homens perversos, *homens-máquinas que pensam e sentem como elas! Vocês não*

são máquinas, não são gado! São homens! [...] Vamos todos unir-nos! [...] Lutemos por um mundo razoável, um mundo onde a ciência e o progresso nos dêem felicidade [it. nossos].

E pouco depois, já na parte final, dirige-se especialmente a Hannah, sua companheira:

Hannah, [...] onde quer que estejas, olha para cima! As nuvens dissipam-se, o sol está a irromper. Saímos da escuridão para a luz. Estamos a entrar num novo mundo, um mundo mais amável, onde os homens são superiores ao ódio, à cobiça e à brutalidade. Levanta o olhar, Hannah! A alma humana criou asas e, finalmente, o homem começa a voar; voa ao encontro do arco-íris, da luz da esperança, em direcção ao futuro, o futuro glorioso [...]. Levanta o olhar, Hannah, levanta o olhar!

Independentemente do abalizamento ideológico deste discurso no filme referido, o que fundamentalmente nos interessa reter são três aspectos: em primeiro lugar, o equacionamento de uma atitude inequivocamente **crítica da civilização tecnológica** – representada por alguns signos («maquinaria», «avião», «rádio») de uma modernidade já lóbrega, cujo substrato ideológico primordial, na perspectiva da personagem, sucumbiu, porque assim quis o homem, a interesses finalisticamente orientados por uma incidência anti-humanista («cobiça», «ódio», «cinismo», «escavidão»); conseqüentemente, da suspensão dos valores ecuménicos de «bondade» e «irmandade universal» decorre, então, em primeira instância, a consagração dos «homens-máquinas que pensam e sentem como elas» e, em última instância, o exaurimento do sentido eugénico de Humanidade, perfilhado pela coisificação do homem que tal falência envolve. Em segundo lugar, após o questionamento existencial que essa situação complexa acarreta, justamente porque não deseja subtrair-se a opções cujas coordenadas perseguem um determinado índice de eficácia ideológica, a personagem **apela** aos «soldados» de Hynkel, mas também, como é óbvio, ao espectador, con-



centrando nesse apelo toda a injuntividade do seu discurso; é, afinal, o que as expressões «não se entreguem», «Não se rendam», «Vamos», «Lutemos», evidenciam, uma vez vez que, pelo seu carácter imperativo, arrastam consigo componentes de ordem perlocutória evidente, deste modo tendendo essas palavras indelevelmente para um domínio linguístico-ideológico próximo do discurso manifestatário. Finalmente, a terceira consideração, marcada pela **projecção para o futuro**, e simbolizada no “olhar para cima”¹ (a lembrar o conhecido verso de Ovídio, *os homini sublime dedit*): trata-se, no fundo, no lastro do registo utópico futurante, de emprestar ao discurso uma configuração ideológica assente em pressupostos humanistas, em que a referência ao «arco-íris», à «luz» e à «esperança» remete imediatamente para a ideia de Liberdade².

Contudo, estas reflexões preliminares revestem-se de um relevo ainda maior quando por trás dos seus significados vislumbramos uma questão que com elas se relaciona: a **crise do sujeito**. Ainda que em princípio tenha que ver com um contexto social entre guerras (o filme *O Grande Ditador* é de 1940), remetendo por isso para um cenário que se seguiu a importantes descobertas tecnológicas, o acerto crítico destas palavras ganha uma operacionalidade específica se nelas rastreamos os *tempos modernos* (ou “pós-modernos”, na aceção de Toynbee) dos finais do século XIX e inícios do século XX.

¹ Este “olhar para cima” reenvia-nos de imediato para uma outra cena deste filme, pelas relações particularmente significativas que mantém com a religião judaico-cristã: estando Hannah e o barbeiro judeu sentados num telhado – e já apagado o incêndio da casa que habitavam (incêndio deflagrado pelas tropas de assalto de Hynkel, personagem que, depois, toca sozinho [não uma harpa, mas um] piano) –, diz Hannah ao seu amigo: «Veja aquela *estrela*. Não é linda? O Hynkel, com todo aquele poder, nunca a conseguirá alcançar»; e note-se ainda como mais importantes se tornam estas palavras, quando, na cena seguinte, iria ser escolhido à sorte o «*salvador*» da pátria, que acabaria com o ditador [it. nossos].

² A ideia de “Liberdade” (com o que ela implica de universalidade) tem, aliás, uma importância nuclear nos filmes de Chaplin. Lembre-se, por exemplo, uma das manifestações, em *Tempos Modernos* – filme que, note-se, encontra as suas raízes em *À nous la liberté*, de René Clair (1931) –, onde algumas pessoas levam cartazes que dizem “UNITÉ” (em 1.º plano), “Libertad”, “Unidad”, “Liberty or Death”, “La Libertad o la Muerte” e “LIBERTY” (o cartaz maior).

Nesse sentido, convém não esquecer o enraizamento do Modernismo no cenário de crise ideológica que marcou a Europa nos finais do século XIX e se arrastou durante os inícios do nosso século. Assim, à falência das certezas positivistas sucedeu, naturalmente, a desintegração do monolitismo ideológico, acompanhada da proliferação de estéticas e ideologias, situação que iria obrigar o indivíduo modernista, integrado num mundo fragmentado por uma plétora de *ismos*, a apreender, também de forma plural, essa(s) realidade(s), sendo por isso obrigado a desdobrar-se artisticamente. Daí as incontestáveis virtualidades estético-ideológicas que, no contexto literário português, assumem os *ismos* de Fernando Pessoa (Paulismo, Interseccionismo, Sensacionismo, Paganismo, Futurismo), assim como os seus heterónimos (Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos), fenómenos que ilustram, no plano literário, a despersonalização do sujeito poético e a homóloga perda da identidade do Eu.

3. A este propósito, vale a pena recordar um texto de **Fernando Pessoa**, onde escreve:

[...] a geração a que pertencemos [...] traz consigo uma riqueza de sensação, uma complexidade de emoção, uma tenuidade e intercruzamento de vibração intelectual, que nenhuma outra geração nasceu possuindo. Veja-se. [...] O aumento das facilidades de transporte, o exagero das possibilidades do conforto e da vantagem, o acréscimo vertiginoso dos meios de diversão e de passatempo – todas essas circunstâncias, combinadas, entrepenetradas, agindo quotidianamente, criaram, definiram, um tipo de civilização em que a emoção, a inteligência, a vontade, participam da rapidez, da instabilidade e da violência das manifestações propriamente, diariamente típicas do estágio civilizacional. Em cada homem moderno há um neurasténico que tem que trabalhar. A tensão nervosa tornou-se um estado normal na maioria dos incluídos na marcha das cousas públicas e sociais. A hiperexcitação passou a ser a regra.

O aumento das comunicações internacionalizou facilmente isto tudo, com o auxílio que trouxe o aumento da cultura e da capacidade de cultura [...] (Pessoa, 1966: 163-4).

E continua:

[...] chegámos a uma época singular, em que nos aparecem todos os característicos de uma decadência, conjugados com todos os característicos de uma vida intensa e progressiva.

[...] O mercantilismo político, a dissolução nacional chegou ao fundo. Mas, com isto tudo, progrediram as indústrias, multiplicava-se o comércio, a ciência continuava descobrindo, dia a dia os confortos aumentavam e as complexidades da vida se tornavam mais complexas.

[...] Assim, cada um de nós nasceu doente de toda esta complexidade. Em cada alma giram os volantes de todas as fábricas do mundo, em cada alma passam todos os comboios do globo, todas as grandes avenidas de todas as grandes cidades acabam em cada uma das nossas almas. Todas as questões sociais, todas as perturbações políticas [...] entram no nosso organismo psíquico, no ar que respiramos psiquicamente, passam para o nosso sangue espiritual, passam a ser, inquietamente, nossas como qualquer coisa que seja nossa (*idem*: 166-7).

De certa forma, estas palavras apontam para uma situação histórica particular da “geração a que pertence” Fernando Pessoa (o texto é, provavelmente, de 1916), num triplo sentido: por um lado, o **dinamismo** que então caracteriza o seu tempo – marcado pela multiplicidade de “sensações”, pela «complexidade» da emoção –, uma época que se exime à passividade, pela carga de triunfalismo de que é portadora; isso mesmo é atestado quando Pessoa se refere ao «aumento das facilidades de transporte», ao «exagero [...] do conforto», ao «aumento das comunicações» e à sua internacionalização, ao «aumento da cultura». No fundo, uma ambiência onde os valores de movimento e velocidade são absolutizados. Além disso, repare-se no sentido de **totalidade** que estas palavras alvejam, quando Pessoa matiza com um *élan* universal «cada alma [moderna]», por esta concentrar em si «os volantes de todas as fábricas do mundo», constituir a passagem de «todos os comboios do globo, todas as grandes avenidas de todas as grandes cidades», de «todas as questões sociais, todas as perturbações políticas», sendo, para

já, importante o facto de o sujeito modernista reunir em si signos representativos da civilização tecnológica, de uma modernidade que se expressa pelo diapasão da **velocidade** e da **máquina**. Porém, o sentido que mais imediatamente deflui desses *tempos modernos*, tempos citadinos, não é outro senão o de **crise**, que transparece visivelmente quando Pessoa sublinha os «característicos de uma decadência» que ilustram essa modernidade. Deste modo, se aceitarmos que a «época singular» em que vive Pessoa só se consolida numa confrontação dialéctica entre o triunfalismo e uma forma especial de decadentismo, mais facilmente compreenderemos a crise do sujeito modernista, apologista da velocidade, mas inquieto perante a fractura que a vida social moderna nele provocou³.

Parece-nos, portanto, que o conceito da dissolução do sujeito estético modernista não deve ser equacionado à margem de um panorama histórico concreto, enquadrado – no profundo agudizar da negação do nivelamento das bases contratuais entre o ser e o não-ser, impedindo a unidade do indivíduo – pela **emergência do plural**⁴.

³ A cidade como *topos* simbólico da artificialidade, pólo oposto da Idade de Ouro ou do campo, é, aliás, uma presença marcante na literatura ocidental, desde a Antiguidade clássica até ao nosso século (leia-se, por exemplo, Sequeira, 1993). Ainda acerca da problemática da cidade como elemento de desestruturação do indivíduo, constituem um contributo importante as reflexões de Simmel, para quem a modernidade está relacionada, entre outros aspectos, com a inquietação do indivíduo face às transformações e rupturas da vida [moderna] que a grande cidade acarretou: subversão, individualismo e descaracterização das relações sociais. Na sequência desta ideia, a [grande] cidade, nascida com a vida moderna, opõe-se à pequena cidade e à vida no campo, «dont le modèle de vie sensible et spirituel a un rythme plus lent, plus habituel et qui s'écoule d'une façon régulière» (Simmel, 1989: 235); por seu lado, o espírito da [grande] cidade é caracterizado pela "impessoalidade" e "minimização da afectividade" das relações humanas, pelo "espírito calculista", pela "insensibilidade", pela necessidade de "individualização", enfim, pela "hipertrofia da cultura objectiva" (*idem*: 235-52).

⁴ Note-se como, nos vários planos da cultura, a categoria da pluralidade desgastou o monologismo antropológico e instituiu a *descontinuidade* como categoria central: na Literatura, o *Manifesto do Futurismo* italiano, de Marinetti [1909]; o Manifesto dos Futuristas Russos [1912]; Pessoa escreve «Impressões do Crepúsculo» [1913] e «Chuva Oblíqua» [1914], publica «Ode Triunfal», «Chuva Oblíqua» e «Ode Marítima» [1915]; recorde-se ainda Unamuno, Pirandello, Svevo, Joyce, Eliot, Rilke, Yeats, Gide, Pound – com os seus "alter-egos" literários, e sobretudo Fernando Pessoa, com os seus heterónimos –, *A Metamorfose*, de Kafka [1915], a Revista *Orpheu* [1915], o *Manifesto Anti-Dantas*, de Almada Negreiros [1916]; na Pintura, realce para o Cubismo; na Física, Albert Einstein formula a teoria da relatividade restrita [1905]; por seu lado, Rutherford demonstra que o átomo é constituído por electrões gravitando em torno de um

Ora, é em certa medida em função das contrapartidas, em última análise negativas, hipostasiadas pelo *aggiornamento* do «homem-máquina» (referido por Charlot, patente na «Ode Triunfal» do heterónimo pessoano Álvaro de Campos, uma constante nos actuais filmes de ficção) que a problemática da **cultura de massas** tem aqui provisoriamente o seu lugar. Com efeito, se é verdade que as descobertas tecnológicas têm como finalidade a melhoria da existência do homem, se é verdade que a cultura de massas – pela convivência com a imagem do sistema social em que cada elemento é sujeito a princípios de homogeneidade comportamental – mais não é do que a procura dessa melhoria, também não é menos verdade que as implicações da massificação da obra artística, possível precisamente pela civilização tecnológica, aviltam o indivíduo, atomizando o seu reduto mais profundo: a sua liberdade individual. Novas relações com a sociedade impendem sobre o *homem moderno*, novos imaginários (tendendo, no entanto, para a homogeneização), uma constante coerção de estereótipos, intersecções frequentes entre a realidade e o sonho, uma repetida subversão, pela imagem massificada, dos limites entre real – que ‘representa’ – e ficção – que substitui a imagem real representada (cf. Clerc, 1989: 296-7).

Neste sentido, referindo-se aos efeitos da reprodução da obra de arte, Walter Benjamin afirma, num texto de 1936: «[...] na era das técnicas de reprodução, o que é atingido na obra de arte é a sua *aura*. Este processo tem valor de sintoma; o seu significado ultrapassa o domínio da arte. Poderia dizer-se, de uma maneira geral, que as técnicas de reprodução destacam o objecto reproduzido do domínio da tradição. Multiplicando os exemplares, substituem por um fenómeno de massa um acontecimento que só se produziu uma vez. Permitindo ao objecto reproduzido oferecer-se à visão ou à audição em qualquer circunstância, conferem-lhe uma actualidade» (Benjamin, 1985: 19). Falar tanto na «multiplicação» da obra artística que as

núcleo central [1911]; na Psicologia, sublinhe-se a *A Interpretação dos Sonhos*, de Freud [1900], formulando Wegener, mais tarde, no campo da Geografia, a teoria da deriva dos continentes [1915]; no domínio religioso, a *descontinuidade* situa-se sobretudo na separação da Igreja e do Estado; Stravinsky, no domínio musical, apresenta a sua *Sagração da Primavera* [1913], enquanto Schoenberg lança as bases do dodecafonismo [1913].

«técnicas de reprodução» permitem, como na correlata perda da sua «aura» é perfilhar um posicionamento redutível à ideia de que uma verdadeira obra de arte está em princípio colocada, *num* momento sincrónico, no eixo sintagmático-temporal, pois ela é, também em princípio, irrepetível; o seu *élan* histórico é reconhecido como *sutura*. Quando a reprodução dessa obra de arte intersecta, em linhas paradigmáticas, aquele eixo sintagmático-cultural, oscila entre, por um lado, um efeito positivo (a sua *presentificação*) e, por outro, um efeito negativo, pois entra em ruptura com a irrepetibilidade (o *hic et nunc* de que fala Benjamin) da verdadeira obra artística. A massificação no cinema, refractária à unicidade sincrónica que, nos termos benjaminianos, é característica da obra de arte, teria, por isso, implicações limitativas, na medida em que anula o «elemento tradicional na herança cultural» (*idem*: 20) – pois ajuda a reprodução da obra de arte – e, *hélas*, a sua aura. Mas, hoje, não será um filme, bom ou mau, aprioristicamente uma categoria desprovida dessa aura? Um filme, quando acabado, não será quase sempre, sobretudo nos tempos que correm, algo para ser reproduzido em série? Se assim pensarmos, então devemos, logo à partida, negar-lhe uma existência aurática, uma vez que, a partir do momento em que é apresentado a um público, ele poderá passar a ser orientado não por uma “função ritual”, antes por estratégias de mercado (cf. *idem*: 22-3). Não é, afinal, muito divergente o sentido das palavras de Almada Negreiros, que, em 1938, escrevia:

Tendo evolucionado falsamente, evolucionado dentro do que não lhe pertencia, o cinema esqueceu-se de si, adiantou-se a si próprio para o resultado imediato do espectáculo e chegou desta maneira aos primeiros lugares da indústria do mundo (Negreiros, 1992: 155).

4. Como quer que seja, se bem que a questão acima aflorada não esclareça imediatamente o problema da crise do sujeito dos *tempos modernos*, ela contribui mediatamente para a sua melhor compreensão, isto se também

aceitarmos os termos em que se resolve a relação entre alguns dos nossos modernistas e o cinema⁵.

Neste âmbito, é conhecido o papel importante de Stuart Carvalhais para os nossos modernistas, tendo sido ele quem terá conduzido alguns deles a interessarem-se pelo cinema (uma vez que o cinema lhes terá passado um pouco à margem, no tempo de *Orpheu*, à excepção de Almada Negreiros e de António Ferro [cf. França, 1995: 34-7]; este último, aliás, pronunciou, no Salão Olympia, no dia 1 de Junho de 1917, «a primeira conferência que, sobre este assunto [o animatógrafo], se realiza entre nós» (Ferro, 1922: 32), dedicada a Francesca Bertini, Pina Menichelli e Lyda Borelli, «as três primeiras grandes intérpretes do Silêncio» [p. 14], as «Grandes Trágicas do Silêncio» [p. 15], as «princesas do écran» [p. 32], «as grandes trágicas do cinematógrafo» [p. 34]). Para além disso, e após a crise do cinema português no período modernista, entre 1912 e 1917, existindo quase só documentários fílmicos (cf. Costa, 1991: 19-20), importa realçar o papel importante de Leitão de Barros (*Mal de Espanha* e *Malmequer* [1918]) e um acontecimento que se deu em 1919: modernistas projectam simultaneamente alguns filmes, no Coliseu dos Recreios, em vários *écrans*: *Fabiola* (de Enrico Guazzoni [1917]), *Carnavalesca* (de Amleto Palermi [1917]), *O anel fatal* (de George B. Seitz [1917]).

Da **relação dialógica estabelecida entre a escrita literária e programática modernista e as técnicas cinematográficas** importa preambularmente notar, naquela, a tentativa da tradução do ritmo dinâmico moderno, a tendência para a diversificação estética – simbolizada na afirmação de Álvaro de Campos, «ser tudo de todas as maneiras», verdadeira linha directriz deste heterónimo pessoano –, e, essencialmente no romance (em oposição ao romance realista)⁶, a [aparente] desordenação lógica do

⁵ Sobre o cinema no nosso primeiro Modernismo e as relações que com ele mantiveram algumas figuras cimeiras desse movimento, cf. Costa, 1991: 21-3 e França, 1995: 34-7. No que concerne às técnicas cinematográficas nas primeiras décadas do nosso século (assim como a relação que a escrita de Pound com elas mantém), cf. Karl, 1988: cap. 8.

⁶ Tal como a *escrita* literária modernista, também o cinema, produto da modernidade do séc. XX, espelhou [e transformou] as relações que o homem mantinha com a sociedade e o seu

tempo, a mistura de espaços, a subversão do mundo do real pelo mundo do imaginário e o esbatimento dos limites entre realidade e ficção; por seu lado, a *linguagem* cinematográfica privilegia o dinamismo e a “montagem”, implicando nestes primeiros tempos do cinema, pela igual subversão dos parâmetros perceptuais do tempo e do espaço, um redireccionamento da aprendizagem visual.

Nesta sua infância – mais concretamente nas décadas de 10 e de 20 –, o cinema encontra no mudo um dos grandes momentos da sua história. Perfeitamente sintonizado com o espírito de época, e antes da profunda gramaticalização do cinema (embora as primeiras reflexões críticas sobre cinema datem da segunda metade da década de 10), o elemento **cómico** representa uma espécie de superação do compromisso do homem com a moldura programática imposta pelas representações realista e naturalista⁷. E tanto mais importante se torna a experiência do cómico quanto mais ela é potencializada por figuras como Charlot, Buster Keaton, Harold Lloyd, Laurel e Hardy, etc., figuras cujas interpretações filmicas eram então extremamente significativas: em primeiro lugar, por concentrarem uma expressividade corporal pregnante (o corpo é elevado a categoria axial, indissociável do burlesco, onde atitudes e expressões fornecem a *ilusão* de perigo e, ao mesmo tempo, da sua ausência); além disso, obedecendo à necessidade de salvaguardar não só a continuidade do *gesto* cómico, como ainda de individualizar esse mesmo *gesto*, por recorrerem, por vezes, ao artifício da repetição, que se impõe com uma eficácia capaz de plasmar sentidos mais complexos. Depois, aquela actuação hipervaloriza o **movimento**; via-se, no fundo, o mundo em movimento, registando-se, a partir de um plano-

imaginário, passando a apresentar parâmetros perceptuais de tempo e de espaço diferentes dos do romance realista; sobre o romance modernista e as suas técnicas, cf. Cardoso, 1995: 19 ss.

⁷ Num artigo inserido no n.º 4 da *Presença*, de 8 de Maio de 1927, José Régio, uma das personalidades mais destacadas do nosso segundo Modernismo, refere-se do seguinte modo aos cómicos: «Aos cómicos do cinema deve o cinema grande parte da sua rápida e prodigiosa evolução. [...] São eles quem melhor nos ostentam o homem moderno: o homem completo e onnipotente: o homem com asas, com motores, com bexiga natatória, às vezes com quatro pés: o homem-Deus, o homem futurista. Numa palavra: o homem maravilhoso, o homem que nós concebemos – pobres homenzinhos! – sempre que largamos velas à imaginação» (Régio, 1977: 248).

-sequência fixo, o movimento (pouco depois, com os desenvolvimentos tecnológicos, vulgariza-se o uso do *travelling* – também a câmara em movimento, apesar de tudo), procurando-se com isso por vezes obter efeitos de «desestabilização da visão»:

[...] en instituant le déchaînement de la caméra par l'hypermobilité, la multiplication et la vitesse, le cinéma des années 20 vise à produire des effets, quasi cénesthésiques, de *déstabilisation de la vision*, de *dépassement du corps* et de *délinison identitaire du sujet*. Ce n'est plus le corps stabilisé et unitaire, souverain et pensant qui ordonne et arrime les déplacements du point de vue, c'est un "autre corps", éclaté, virevoltant, démultiplié, un *corps ravi*, emporté, aérien, traversé de forces. Ce n'est plus l'oeil individuel du Maître, rivé au sol et à la caméra, qui pense, installe et contrôle physiquement son cadre, c'est un oeil-machine, autonome, détaché, séparé du reste du corps et qui dépossède le corps de toute maîtrise spatiale [...] (Dubois *et al.*, 1988: 276).

Não só, porém, o elemento cómico enuncia com muita transparência o discurso cinematográfico destes anos. A **montagem** – «Justaposição sacudida e descontínua de sequências», assim a definiria Adorno (1993: 177) – adquire neste discurso o estatuto de verdadeira *persona grata*. Teorizada primeiro, de forma sistematizada, por Eisenstein (técnica que, como é sabido, tem as suas origens na sua carreira de encenador, mais concretamente, numa encenação teatral que fizera, *O Mexicano*, peça onde montara dois palcos, sobre os quais se desenrolava duas acções simultâneas)⁸, Kulechov, Tynianov e Eichenbaum, esta técnica cinematográfica, que expurga a perspectiva única em benefício do enquadramento polifónico, esta "colisão de elementos" (Eisenstein) – volumes, duração temporal/duração real, profundidade, planos, luz/escuridão – é materialmente realizada através de vários **procedimentos técnicos**: cortes, elipses, aceleração e retardamento temporal, subversão da linha temporal, *close-up*, *flashback*, referências cruzadas, *fade-in*

⁸ Sobre a técnica da montagem, de um modo geral, cf. Eisenstein, 1985 (estudo de 1929); Lotman, 1978: 85-109; Henderson, 1985 (estudo de 1971): *passim*. No que diz respeito especificamente aos vários tipos da montagem eisensteiniana – «montagem métrica», «montagem rítmica», «montagem tonal», «montagem harmónica», «montagem intelectual» –, cf. Eisenstein, 1985: 59 ss.

(clareamento da imagem), *fade-out* (escurecimento da imagem), cena da íris (obscurecimento do fundo, enquanto o objecto ou a pessoa aparecem iluminados), *crosscutting* (cortes rápidos), simultaneidade presente/passado, sequências, cena panorâmica (utilizada por D. W. Griffith [o primeiro a fazer 'mover' a câmara], Eisenstein e Fritz Lang), mudança gradual de uma cena para outra (sobreposição) e *progression d'effet*, entre outros. Como se vê, o recurso a tais processos técnicos evidencia aquilo que parece indiscutível: um **discurso da descontinuidade**.

Aliás, a questão da montagem e do *discurso* da descontinuidade é indissociável da enunciação fílmica ao longo das décadas de 10 e de 20, tal como, na primeira década, o fora da **arte pictórica**: no Cubismo da primeira fase (Picasso, Braque), o pintor dá do objecto, no mesmo instante, diferentes perspectivas, interpenetradas e simultâneas; o pintor bloqueia a *continuidade espacial* da perspectiva única, de tradição renascentista, desajustando as leis da perspectiva única e dessacralizando a absolutização do espaço (por influência da então emergente teoria da Relatividade, de Einstein), procurando o registo da simultaneidade espacial. O resultado era uma *montagem* de pontos de vista (note-se que a *colagem* também é desenvolvida por Picasso), uma polifonização das perspectivas⁹.

Ainda uma variação similar do *discurso* da descontinuidade no nosso Modernismo, e nos campos literário e programático, encontra-se de forma flagrante num dos *ismos* criados por Fernando Pessoa: o **Interseccionismo** (modelo linguístico-literário do Cubismo), cuja técnica de representação, nos termos pessoanos, concede a prerrogativa à representação simultânea, à intersecção de vários planos da realidade, através de uma intercalação desses planos, sem que, contudo, nenhum deles perca a sua

⁹ No que diz respeito à problemática do *ponto de vista* no domínio das artes plástica e cinematográfica, cf. Chatman, 1990: 170-3 e, sobretudo, Aumont, 1985 – que reflecte sobre os vários significados do *ponto de vista* («ponto a partir do qual se olha: portanto, o lugar da câmara relativamente ao objecto olhado», «a própria vista», «representação de um olhar, o do autor ou o da personagem», «atitude mental (intelectual, moral, política, etc.) que traduz o juízo do narrador sobre o acontecimento») e a evolução na sua aplicação ao longo da história do cinema e da pintura (essencialmente), estudando as relações entre narração e representação.

especificidade. Tenha-se, assim, em consideração parte do primeiro poema da série poemática que é «Chuva Oblíqua» (cujo título reenvia desde o início para um contexto de *montagem*):

I

Atravessa esta paisagem o meu sonho dum porto infinito
E a cor das flores é transparente de as velas de grandes navios
Que largam do cais arrastando nas águas por sombra
Os vultos ao sol daquelas árvores antigas...

O porto que sonho é sombrio e pálido
E esta paisagem é cheia de sol deste lado...
Mas no meu espírito o sol deste dia é porto sombrio
E os navios que saem do porto são estas árvores ao sol...

Liberto em duplo, abandonei-me da paisagem abaixo...
O vulto do cais é a estrada nítida e calma
Que se levanta e se ergue como um muro,
E os navios passam por dentro dos troncos das árvores
Com uma horizontalidade vertical,
E deixam cair amarras na água pelas folhas uma a uma dentro...

(Pessoa, 1986a: 173)

Como se vê, é justamente sobre a intersecção de planos que se constrói este extracto textual (e todo o poema programático – publicado em *Orpheu* 2, em 1915, mas cuja escrita, note-se, data, segundo Fernando Pessoa, de 8 de Março de 1914, coincidindo com o ‘aparecimento’ dos heterónimos). Neste caso, três planos de intersecção desde logo se cruzam: o terrestre x aquático («paisagem», «flores», «estrada nítida e calma», «troncos das árvores» x «porto infinito», «velas de grandes navios», «cais», «navios», «vulto do cais», «navios», «amarras», «água»), luz x sombra («vultos ao sol», «paisagem [...] cheia de sol», «sol deste dia», «árvores ao sol», «folhas»,

«dentro» x «porto [...] sombrio e pálido», «porto sombrio») e verticalidade x horizontalidade («velas», «árvores», «muro» x «navios», «estrada»)¹⁰.

De que utilidade se revestem estas reflexões para o âmbito do nosso trabalho? Ela consiste no facto de permitirem, por um lado, remeter imediatamente para a crise ideológica do sujeito modernista Fernando Pessoa; a série poemática «Chuva Oblíqua» constitui, neste contexto, um exemplo literário paradigmático da crise de um sujeito, que se desdobra para conseguir apreender o espaço e o tempo de uma forma total. Mas, por outro lado, a questão do Interseccionismo pessoano interessa-nos, aqui, igualmente pela possibilidade de, não postergando o que há de peculiar a esta “sub-corrente” modernista, permitir que compreendamos melhor o *discurso* da descontinuidade modernista ao nível também das outras artes, não apenas da literatura, como ainda do cinema.

O *discurso* da descontinuidade é, aliás, uma questão curial na história do cinema, não tanto pelo que daquele discurso é possível retirar (referimo-nos ao manancial dos recursos técnicos usados), mas sobretudo pelas potencialidades significativas que, ao nível ideológico-cultural e literário, são inerentes a tal discurso. De resto, um recurso como, por exemplo, a elipse, tangivelmente favorecida em alguns filmes do final da década de 10 e da década de 20, é identificável como um dos procedimentos técnicos que, pelo que comporta de desvanecimento da regularidade do tempo da história, ocupa uma posição estratégica no *discurso* da descontinuidade. A isto alude de forma significativa Teixeira Coelho, quando diz que o cinema é a «arte da descontinuidade» (Coelho, 1986: 29), ou Abílio Hernandez Cardoso, quando afirma:

É [...] no princípio da fragmentação e da descontinuidade que se baseia a montagem cinematográfica. Os acontecimentos são divididos em planos que representam parcelas da totalidade da acção; esses planos são depois organi-

¹⁰ Outros planos se intersectam ao longo desta série poemática: realidade exterior x realidade interior, passado x presente, som x silêncio, masculino x feminino, infância x vida adulta, etc. Para a leitura desta série poemática, remetemos especialmente para Centeno, 1978.

zados e ordenados de modo a que a totalidade da cena e o seu significado se detectem a partir das relações que se estabelecem entre os diversos segmentos (Cardoso, 1995: 28).

Mais do que explicitar os critérios seguidos pela «**montagem cinematográfica**», entendemos como eixo desta reflexão a possibilidade de ela remeter para um *discurso* filmico prenunciadamente estigmatizado pela categoria da «fragmentação» – ou da “morte do presente”, nas palavras de Pasolini¹¹ –, como que solicitando opções técnicas que impliquem, em termos eisensteinianos, uma concatenação de elementos, estabelecida sob a égide de uma funcionalidade dialéctica que de tal opção emana; de facto, é para este sentido que aponta a montagem de “fragmentos [planos]¹² em conflito, em colisão”, a “confrontação” de elementos iguais – segundo perspectivas diferentes –, assim como de elementos diferentes – segundo perspectivas idênticas –, a “justaposição de elementos heterogêneos”, etc.

Nesta ordem de ideias, se nos recordarmos do célebre filme de Sergei Eisenstein, *O Couraçado Potemkine* (1925) e da pertinência que esta técnica aí alcança nas cinco partes que compõem o filme, facilmente compreenderemos a dimensão do *discurso* da descontinuidade, sobretudo quando nesse filme encontramos vários procedimentos técnicos que para esse *discurso* apontam: multiplicidade de planos, grande plano, conflito de movimentos, de planos, de luminosidade e de cor, “focalização interna”, aceleração e abrandamento do ritmo narrativo, etc. Senão vejamos:

¹¹ Embora numa outra esfera teórica, Pasolini, num texto de 1967, refere-se à montagem (passagem «do cinema ao filme») como uma forma de “morte do momento presente”, do real, enquadrando, por isso, esse recurso com moldes de des-realização, posição que, como veremos, não destoa muito da de André Bazin. Diz Pasolini que o cinema «é substancialmente um plano-sequência infinito, como exactamente o é a realidade perante os nossos olhos e ouvidos [...]: e este plano-sequência, em seguida, não é mais do que a reprodução [...] da linguagem da realidade; por outras palavras, é a reprodução do presente»; e continua, dizendo: «Mas a partir do momento em que intervém a montagem, ou seja: quando se passa do cinema ao filme [...], sucede que o presente se torna passado [...]: um passado que, por razões iminentes ao meio cinematográfico, e não por escolha estética, tem sempre o modo do presente (*e é por isso um presente histórico*)» (Pasolini, 1985: 74-5).

¹² Sobre a problemática do ‘plano’, veja-se Lotman, 1978: 45-57.

1.ª parte: “Os homens e os vermes”

- multiplicidade de planos
 - diferentes planos de pessoas e objectos diferentes:
 - marinheiros a dormir e movimentos rítmicos dos beliches dos marinheiros (como que captando e transmitindo a passagem lenta do tempo e uma atmosfera serena, que, em *progression d’effet*, irá ‘colidir’ com a revolta dos marinheiros, por causa da comida podre que são obrigados a comer)
 - diferentes planos de uma mesma pessoa e/ou um mesmo objecto:
 - um oficial superior sai de uma cabina do navio
- grande plano
 - os óculos do médico de bordo, Smirnov, sobre a comida podre (meio técnico utilizado para realçar os vermes que estão na comida e para impressionar o espectador, que encontra nesse grande plano uma justificação primordial para o motim levado a cabo pelos marinheiros)
- conflito de movimentos
 - os movimentos das madeiras, que suportam as sopas, a balançar em movimento contrário (significando os sentimentos de revolta que os marinheiros fermentam interiormente)

2.ª parte: “O drama no tendra”

- “focalização interna”
 - após o comandante dizer que os marinheiros que não comessem a sopa seriam enforcados, um deles ‘vê’ [‘imagina’] (com um olhar triste e desolador) alguns enforcados no mastro do navio (a câmara está ‘dentro’ da personagem, como que traduzindo os seus receios e as suas seguranças)
- progressiva aceleração dos acontecimentos
- conflito de movimentos e de planos
 - movimento dos marinheiros na escotilha, que andam de um lado para o outro, como se estivessem perdidos (note-se que todo o movimento do motim é sustentado musicalmente por uma música com um ritmo muito rápido)

- o padre bate com a cruz na mão, enquanto um dos oficiais acaricia a espada (registre-se o conflito de significações inerentes à cruz [virtualidades redentoras] e à espada [virtualidades militaristas], embora, no filme, se aproximem pelo tipo de relação que cada uma das personagens com esses objectos mantém)
- grandes planos
 - o olho do oficial superior Guiliaróvski [quando aponta a espingarda a Vakulintchúk] (simbolizando, no nosso entender, a própria ideia de opressão)
- multiplicidade de planos
 - diferentes planos de pessoas e objectos diferentes:
 - dos revoltosos
 - do barco que leva Vakulintchúk
 - de Vakulintchúk, morto
 - diferentes planos de uma mesma pessoa e/ou um mesmo objecto:
 - lançamento dos oficiais ao mar (como que realçando a atitude revoltosa)
- durante a revolta, o ritmo é rápido, ilustrado pelo movimento descoordenado dos revoltosos
- *fade-in* (quando Vakulintchúk morre)
- contrastes de cor, luminosidade e movimentos
 - fumo negro do barco que leva o corpo de Vakulintchúk *vs.* espuma branca do mar (forma explícita de representar a dualidade vida *vs.* morte)
 - divisão horizontal do *ecran* ao meio, quando o corpo de Vakulintchúk é filmado em terra, deitado: a parte superior é clara (ocupada pelo mar) *vs.* a parte inferior é escura (ocupada pela terra) (oposição que envolve significados ligados ao espectro de morte que persegue o homem, e ainda a transitoriedade da vida terrena [se tivermos em conta a passagem fugaz de um cão, à frente do corpo de Vakulintchúk])
 - um barco sai do porto de Odessa *vs.* um outro entra (tapando a luz do mar com os reflexos do sol, prenunciando algo de trágico)

3.^a parte: “O morto conclama”

- abrandamento do ritmo narrativo
 - os habitantes de Odessa choram Vakulintchúk
- multiplicidade de planos
 - habitantes de Odessa a descer a escadaria
- grande plano de uma mão
 - primeiro, um punho fechado, com agressividade; depois, a mão parece uma garra, denunciando já o desejo de matar
- conflito de movimentos
 - depois de estalada a revolta em Odessa, um grupo dos habitantes de Odessa passa debaixo de uma ponte *vs.* outro passa por cima da mesma ponte, em sentido contrário

4.^a parte: “A escadaria de Odessa”

- polifonia de planos
 - barcos de Odessa que vão em direção ao couraçado
 - pessoas que levam comida aos marinheiros do couraçado
- *montagem*
 - estátua do leão (três fotogramas diferentes, mostrados em sequência), quando o couraçado ajuda os habitantes de Odessa e ataca o teatro de Odessa
- *travelling* [creio que por duas vezes]: a câmara acompanha os que fogem da polícia (técnica aqui utilizada para, inserindo-nos dentro dos acontecimentos [mortes em cadeia], nos obrigar a senti-los com intensidade)
- conflito de movimentos
 - movimento ordenado dos soldados *vs.* movimento desordenado das pessoas que fogem
 - a mãe que sobe a escadaria com o filho ao colo *vs.* pessoas que descem a escadaria, fugindo (a sequência deste filme onde o efeito psicológico decorrente do uso indiscriminado da força e do poder em pessoas que apenas querem liberdade atinge o seu ápice)
- contrastes vários de luminosidade e de movimento

5.^a parte: “Encontro com a esquadra”

- contrastes de movimentos e de luminosidade

- ondas do mar que chegam ao porto em vagas *vs.* mar parado junto do couraçado (a esquadra avança na noite contra o couraçado Potemkine)
- marinheiros filmados a contra-luz, ao amanhecer (a prenunciar a presença da morte)
- movimentos contrários das máquinas do couraçado que se prepara para combater

Indissociável do *discurso* da descontinuidade é igualmente o filme *Intolerância*, de David Griffith (1916): quatro histórias cruzadas, cujas acções se desenrolam em tempos históricos muito distanciados entre si, e em que o realizador *salta* constantemente de uma para outra, muitas vezes por meio de um elo de ligação: uma mulher a embalar o berço. Também aqui são utilizados vários procedimentos técnicos que se revestem de especial destaque, como podemos confirmar em algumas passagens do filme:

- frequentes jogos de contraste luz/sombra;
- *fade-in* (1.ª história: clareamento da imagem sobre a “Casa da Intolerância”: uma enorme prisão)
- cena da íris (1.ª história: guarda da prisão [tem de forma visível uma estrela ao peito e, imóvel, segura uma arma])
- *fade-out* sobre Jenkins (1.ª história: depois de silenciada a manifestação)
- sobreposição de imagens (por exemplo, na 1.ª e 4.ª histórias)
- cena panorâmica (por exemplo, na 2.ª e na 4.ª histórias)
- *travelling* (o movimento da câmara, no mercado de Jerusalém [segunda história])
- ‘colisão’ de elementos (1.ª história: o movimento dos trabalhadores no baile: embora ordenadamente, dançam em movimentos contrários; manifestação dos trabalhadores que começa pouco a pouco a formar-se *vs.* famílias dos trabalhadores, quietas, que esperam o andar dos acontecimentos / 4.ª história: os escravos que abrem o portão de Imgur Bel: um grupo que está num dos lados da porta abre no sentido do ponteiro dos relógios *vs.* outro grupo, no outro lado da porta abre no sentido contrário)
- cortes rápidos (1.ª história: a manifestação de greve dos trabalhadores: passagens rápidas de uns grupos para os outros [trabalhadores, polícia, família

dos trabalhadores] / 4.^a história: os escravos que abrem o portão de Imgur Bel [um plano dos escravos de um dos lados da porta que abrem no sentido do ponteiro dos relógios] imediatamente seguido de um outro plano [em que os escravos do outro lado do portão abrem no sentido contrário]; o efeito é também o de contraste de movimentos)

- retardamento temporal (1.^a história: o pai de um dos trabalhadores morre; a acção parece ser mais lenta, pois é um momento trágico)
- aceleração do ritmo narrativo, à medida que o filme/as histórias vai/vão avançando para o seu desenlace; a passagem de uma história para as outras (com tempos históricos diferentes) é cada vez mais avassaladora (o ritmo da música acompanha o ritmo narrativo), chegando por vezes a existir uma *quase* simultaneidade presente/passado (como por exemplo, a contiguidade entre o comboio da 1.^a história e os cavalos do exército de Cyrus da 4.^a história), sem a passagem pela imagem da mulher a embalar o berço; a passagem de uma cena para outra, mesmo dentro do mesmo tempo torna-se muito rápida

5. São conhecidas as críticas movidas à montagem teorizada por Eisenstein, que apontam, de um modo geral, a excessiva valorização da associatividade discursiva das imagens e, particularmente, a manipulação que decorre desse procedimento, pois, desse modo, o realizador imporia a sua interpretação, a sua verdade ao espectador, controlando as suas emoções¹³.

Porém, não menos sugestivo do que o teor dessas críticas não será o próprio facto de a câmara, ao registar *fragmentos* da realidade, implicar sempre uma *descontinuidade* em relação à continuidade dessa mesma realidade? Por outro lado, mas seguindo o mesmo raciocínio, não pode causar estranheza o relevo de que desfruta a *ausência elíptica*, confirmada pelo desaparecimento da descontinuidade aquando da projecção, chegando a mon-

¹³ A teorização de André Bazin é, a este propósito, paradigmática, quando, criticando a montagem eisensteiniana, se coloca do lado da fidelidade ao real, concedendo o estatuto de arte ao plano cinematográfico, valorizando a sua existência prévia em relação à montagem; um subsídio importante acerca das diferenças entre as teorias de Eisenstein e as de Bazin, assim como das suas implicações teóricas, encontra-se em Henderson, 1985.

tagem de diferentes enquadramentos mesmo a revelar, desde o início, a sequencialidade. De certo modo, é a isso que Jeanne-Marie Clerc se refere, quando sublinha: «La contrainte essentielle imposée par la technique à la narration en image est la discontinuité. L'effort du cinéma tend à rétablir l'illusion d'un espace homogène là où il ne peut nous présenter qu'une juxtaposition de fragments découpés dans le réel» (Clerc, 1993: 166).

Do mesmo modo, se os **heterónimos** pessoanos Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos são *descontínuos*, quando, no Texto de Fernando Pessoa, são tomados monologicamente, individualmente, eles formam uma continuidade marcada pelo discurso polifónico, quando tomados dialogicamente, isto é, quando, ficcionalmente, 'dialogam' (na esfera estética-ficcional) quer entre si, quer com o sujeito poético. Não constituirão, por isso, uma *montagem* de vozes? Não poderão, então, ser interpretados como *planos* diferentes de um mesmo sujeito poético, quando, nessas interações dialógicas, e sem nunca perderem a sua individualidade, contribuem para um maior conhecimento do todo que é o sujeito poético? Numa linguagem eisensteiniana, poderão, nesse sentido, ser interpretados como "células de montagem" de um filme que é o Texto pessoano. Todos têm um nome, estilos diferentes, personalidades diferentes, ideologias diferentes – facto que confere à heteronímia um espaço discursivo com sentido; todavia, é a sua diferença que os aproxima dialecticamente; por serem *planos* diferentes do mesmo sujeito poético, estão próximos entre si. Assim se tende para a concepção dos heterónimos como instâncias discursivas esteticamente dinamizadas por um certo movimento autárcico. Repare-se nas palavras de Pessoa:

A cada personalidade mais demorada, que o autor destes livros conseguiu viver dentro de si, ele deu uma índole expressiva, e fez dessa personalidade um autor, com um livro, ou livros, com as ideias, as emoções, e a arte dos quais, ele, o autor real [...], nada tem [...].

Nem esta obra, nem as que se lhe seguirão têm nada que ver com quem as escreve. Ele nem concorda com o que nelas vai escrito, nem discorda (Pessoa, 1986b: 1020).

Trata-se de uma reflexão em que Pessoa se debruça sobre o grau de autonomia dos *eus* poéticos que, em desdobramento estético, criou; *eus* de quem Pessoa faz questão de se separar estética e ideologicamente e a quem atribui uma competência discursiva de teor dialógico, pelo que são instâncias discursivas configuradoras de um espaço polifônico. E quando se diz que se encontram em situação dialógica, o mesmo é dizer que esse *encontro* estético é redutível ao âmbito da narratividade e ao de um aumento de sentido, pois a sua existência estética situa-se ao nível da relação *sin-tagmática*, relação que implica a existência de dois elementos, a sua inter-relação e a sua sucessividade, o que acarreta inevitavelmente uma transformação da qualidade informativa desses elementos. Tal como uma colagem de elementos – que poderão ter pouca ou nenhuma ligação entre si, mas que, juntos, conferem sentido global ao produto textual.

A reflexão sobre os registos estéticos comentados permite, assim, sugerir uma estreita relação entre o discurso literário e o discurso fílmico. E essa sugestão passa pela possibilidade de encontrarmos nos dois discursos uma dinâmica sequencial, em termos funcionais.

À pergunta que faz, «O que é que um filme nos oferece?», Roman Ingarden responde:

Uma multiplicidade variada de “imagens”, multiplicidade descontínua mas ocultando essa sua descontinuidade [...]. Na medida em que estas “imagens” se seguem umas às outras provocam o aparecimento de determinadas objectividades quase como se constituíssem um quadro, embora de uma maneira essencialmente mais ampla e modificada uma vez que na sua sequência e confluência elas fazem aparecer *acontecimentos* desenvolvidos temporalmente *em toda a sua marcha concreta* (Ingarden, 1979: 354).

O que aqui, em nosso entender, nos parece mais significativo é o **estatuto narrativo** conferido ao filme. Funcionando como uma sequência de «acontecimentos»¹⁴, o filme, na conceituação ingardiana, é encarado como

¹⁴ No que concerne à conceituação do filme numa dimensão sintagmática, realce para o artigo que Christian Metz publica no n.º 8 da revista *Communications* sobre a «grande syntagmatique

uma sequencialidade de imagens (o que o distingue da espacialidade pictórica), isto é, uma montagem de *quadros* (que poderá ser uma montagem do mesmo objecto em diferentes modalidades [em diferentes perspectivas, nas suas diferentes partes], ou de objectos diferentes [na mesma modalidade, em modalidades diferentes]). Deste modo, se, por um lado, a narrativa literária está próxima da fotografia e da pintura – sobretudo pela capacidade de criar nos espaços da imaginação do leitor uma realidade *outra*, imaginada, uma *realidade alteronímica*, o que empresta um determinado grau de temporalidade ao filme –, por outro, afasta-se delas – pois quer a fotografia, quer a pintura inscrevem o *continuum* temporal e sequencial num *descontinuum* espacial e fixo –, em benefício do filme, já que este – podendo manter com o mundo do real histórico, uma relação de contiguidade espaço-temporal – inscreve o *continuum* temporal e sequencial num *continuum* espaço-temporal (a «via metonímica» barthesiana [Barthes, 1982: 22]), embora tecnicamente descontínuo, quando intervém a montagem¹⁵. O filme é, por isso, uma narrativa verbal e figurativa: «O cinema», afirma Lotman, «é por natureza [...] narração» [Lotman, 1978: 67]); ou, como alega André Gaudreault:

Il est évident [...] que le film est, en quelque sorte, un véhicule narratif: d'abord et avant tout *machine à enregistrer*, le cinématographe peut produire, en raison même de ce trait qui lui est constitutif, *toute sorte* de récit. Il n'est, par exemple, qu'à enregistrer sur le film la présentation d'un conteur oral pour que les catégories narratologiques spécifiques à cette forme narrative puissent s'appliquer, au moins en partie, à sa prestation sur film. En ce sens, le cinéma peut être comparé, *mutatis mutandis*, au langage (à la langue) dont

du film narratif». Para Metz, um filme de ficção divide-se num certo número de «*segments autonomes*», que «se distribuent autor de *six grands types* [...], [les] types syntagmatiques»: a «*scène*», a «*séquence*», o «*syntagme alternant*», o «*syntagme fréquentatif*», o «*syntagme descriptif*» e o «*plan autonome*» (Metz, 1981: 126-8).

¹⁵ Isto sem afectar, naturalmente, o estatuto do discurso fílmico; como sublinha Italo Calvino, referindo-se ao grande plano cinematográfico, «[...] ce que le cinéma a de spécifiquement cinématographique échappe à toute comparaison avec les procédés littéraires [...]» (Calvino, 1993: 59).

on dit qu'il est le Métalanguage Suprême: en effet, si l'on peut (presque) tout dire, on peut aussi (presque) tout filmer [...] (Gaudreault, 1985: 34).

Note-se como este ponto de vista se aproxima, em parte, da posição de Umberto Eco, quando este fala na «homologia estrutural» (Eco, 1981: 191) entre aqueles dois tipos de representação, o que mediatamente nos reenvia para a multiplicidade, e variedade, das relações entre a narrativa literária e o filme [narrativo], tornando-se desde já evidente que, quando se fala em **relações entre a literatura** (essencialmente o modo narrativo, e não só¹⁶) e o **filme narrativo**, há questões que não podem deixar de ser pelo menos afloradas, e que remetem tanto para as afinidades, como para as dissimilaridades entre si:

- as influências entre romance e cinema (defendendo, por exemplo, Jeanne-Marie Clerc a ideia de que foi o romance que foi influenciado pelo cinema e não o contrário)¹⁷;
- as relações entre os escritores e o cinema (a colaboração, a desconfiança...);
- as adaptações (as regras, as motivações...);
- as «conexões homológicas» funcionais – o autor, o narrador e o leitor da narrativa literária correspondem funcionalmente ao realizador, ao argumentista e ao espectador (cf. Reis; Lopes: 1994: 60);

¹⁶ Repare-se, por exemplo, no conhecido *poema* VIII d'«O Guardador de Rebanhos», do heterónimo Alberto Caeiro, onde este *conta* um «sonho» que tivera, *relatando* a 'história' da descida do [seu] Menino Jesus à terra. Para além de, temática e ideologicamente, o poema apontar para uma reconfiguração da imagem do divino veiculada pela tradição judaico-cristã, interessa, neste contexto, reter dois aspectos: em primeiro lugar, o facto de, embora o início do poema nos poder *a priori* reenviar a 'história' contada para o domínio do universo onírico, irreal («Tive um sonho»), essa possibilidade ser imediatamente anulada pela nitidez e adequação dessa 'história' ao real, «como uma fotografia» – facto que empresta ao Menino Jesus de Caeiro uma ambiguidade, ainda que essa ambiguidade desapareça, pois o tipo de existência que prevalece é a poética (Caeiro dirá, já no final do poema: «Esta é a história do meu Menino Jesus» [Pessoa/Caeiro, 1986a: 753]); em segundo lugar, a narrativa característica do poema: a instância discursiva Alberto Caeiro imprime ao que 'conta' uma dinâmica narrativa, próxima da figuração fílmica: o seu «sonho» foi «como uma fotografia», simulacro estático do real, mas foi também “como um filme”, com uma sequencialidade artística, feita de pequenos “quadros”.

¹⁷ É «[...] plus justifié [...] de parler d'une influence subie par la littérature, du moins dans un premier temps, le cinéma apparaissant comme l'art neuf par excellence capable d'accomplir cette “révolution” attendue par une grande partie du monde intellectuel du début du siècle» (Clerc, 1989: 269).

- as correspondências sintáticas (sucessividade, sequencialidade, carácter fragmentário) e de construção¹⁸;
- os códigos utilizados (distinguindo-se o filme narrativo da narrativa literária pela polifonia codificativa, ou o que Vanoye chama de «multicodisme cinématographique» [Vanoye: 1979: 44])¹⁹;
- as relações semióticas;
- a representação;
- o processo comunicativo (a narrativa literária exprime-se pelo signo linguístico e *concretiza-se* na leitura; o cinema, também pelo signo linguístico, mas igualmente pelo signo icónico e pela música, apelando, correlatamente, através das legendas, da música, dos efeitos especiais, dos elementos supra-segmentais, à totalidade dos sentidos);
- o canal utilizado;
- o tipo de recepção (à partida, na narrativa literária, leitor individual que recebe o signo de uma forma mais 'intelectualizada', pela possibilidade de construir uma imagem imaginada, enquanto o filme, à partida, é visto em

¹⁸ Segundo Lotman, no cinema, como em qualquer modelo de narração, há sempre quatro níveis: o «nível da montagem dos planos», o nível da «frase sintagmática», o nível da «reunião de unidades frásicas em microcadeias de frases», o «nível do tema», construído sobre o segundo nível (cf. Lotman, 1978: 126 e ss).

¹⁹ Um texto implica sempre a existência de, pelo menos, um código. A narrativa cinemática, pelas suas características, é um *macro-texto* que integra múltiplos códigos; Lotman escreve que um filme (embora sendo sobretudo um fenómeno icónico) é composto por várias «camadas semióticas» (Lotman, 1978: 163), posição que poderá ser completada com a contribuição de Vanoye, que distingue os códigos cinematográficos “não-específicos” – texto escrito, música, gestos, imagem, indumentária... – dos “específicos” – movimentos de câmara, planos, montagem de imagens... – (Vanoye, 1979: 41-3). Somos assim imediatamente conduzidos ao problema da dimensão sintética do filme – pelo que ele implica de simultaneidade, em termos não só de linguagens utilizadas (verbal, icónica, musical...), mas também de apresentação (dá uma imagem completa, captada numa totalidade simultânea) – e, mediadamente, ao “carácter analógico” do *espaço* filmico (ao contrário da mesma categoria na esfera da narrativa literária), pelo que a imagem filmica comporta uma grande dose de *proporção*: afirma Chatman que «el espacio de la historia verbal es abstracto. No es que no exista, sino que es una construcción mental y no una analogía» (Chatman, 1990: 109). É certo que o *ecran* onde é projectado o filme impõe limites espaciais ao espectador, mas o espaço visual ausente existe enquanto espaço ‘criado’ por técnicas (sobre a problemática do espaço no filme, cf. Lotman, 1978: 141-6 e Chatman, 1990: 104-8). Mas note-se: os códigos que orientam o cinema também evoluem (como adverte Nichols: «The codes governing a text change as the codes governing society change» [Nichols, 1981: 68]); nos tempos actuais, não se poderá falar já na emergência de uma outra linguagem e de um outro código, quando se tem em conta, por exemplo, o cinema virtual?

grupo, cujos espectadores recebem aquele de modo mais 'imediato', pela instantaneidade das reacções físicas experimentadas)²⁰;

6. Tendo em conta a importância de todos os parâmetros aduzidos – que além de enformarem uma moldura de relações dialogais atinentes à narrativa literária e ao filme [narrativo], alvejam outras pistas de leitura –, dois há sobre os quais, pelas potencialidades áprióricas a eles atinentes e pelos investimentos estéticos que propiciam, nos devemos debruçar um pouco mais: o da representação e o das relações semióticas.

É sabido como o *filme narrativo artístico* (não estamos obviamente a falar do filme de desenhos animados)²¹, na sua forma final, representa a realidade, **representação** essa investida por um determinado poder cultural instaurado no domínio do *discurso* fílmico: «The cinema is a strongly representational art», afirma Nichols (1981: 10)²². No entanto, também é pacífico que essa *realtomia* é sempre conivente com a instância subjectiva que potencializa artisticamente o real. De facto, o filme narrativo artístico é determinado por uma lógica evidente: a irredutibilidade de a representação fílmica ser cúmplice da ideia de a figuração que leva a cabo ser uma forma específica de 'imitação' fiel e imediata do real; pelo contrário, essa figuração

²⁰ Sendo esta ideia consensual, Chatman não deixa de chamar a atenção para a possibilidade de o texto literário narrativo poder produzir uma "imagem mental", através da utilização de qualificativos, referências a objectos existentes amplamente conhecidos, comparações, verbos de percepção, imagens visuais, etc. (cf. Chatman, 1990: 110).

²¹ 'Cinema' ("a mais internacional das artes", disse-o Eisenstein) é aqui entendido como uma instituição, com tudo o que isso implica de normas, códigos, relações, actores e atrizes, bastidores, acto social, críticos, prémios, etc.; 'cinematógrafo', o instrumento que projecta o filme; 'filme', o resultado imediato da projecção e, mediatamente, o produto da instituição que é o cinema. Assim, sempre que utilizarmos no nosso discurso o termo 'cinema' como substituto de 'filme', fá-lo-emos apenas por razões metodológicas.

²² Desta problemática não se pode dissociar a necessidade que, já desde Platão e a sua alegoria da caverna, o homem sempre teve de compreender a realidade; melhor do que quaisquer outras palavras são as de Jeanne-Marie Clerc, quando confirma esta ideia: «Étrange obsession que cette quête éperdue qui saisit les hommes devant les images qu'ils fabriquent: depuis l'Antiquité, elles les poussent à tenter d'approcher cet au-delà – ou cet en-deçà – des reflets et des ombres où, déjà, Platon avait voulu situer l'univers dédoublé en simulacre des idées. Comme si l'image servait spontanément de cristallisation privilégiée à cette interrogation fondamentale de l'individu sur la réalité et les moyens de la dépasser» (Clerc, 1993: 131).

é sempre mediata, pois passa pelo crivo dos que se encontram na esfera da realização, da filmagem, da montagem, etc. (como escreve Almada Negreiros, «A arte é sempre uma transposição da realidade [...]» [Negreiros, 1992: 158]). Mas esse filme não deixa, por isso, de ser ‘representativo’ (o referente é passível de ser encontrado, em maior ou menor grau, na realidade exterior) – embora possa igualmente ser ‘auto-representativo’ (representa-se a si mesmo, independentemente do mundo exterior)²³.

Daqui se deduz ainda, no nosso entender, uma outra reflexão intimamente relacionada com a anterior: a questão da *alteridade mágica*, entendida como a sugestão de uma realidade *outra* que o filme cria no espectador; o filme artístico narrativo, embora *represente* a realidade, faz com que o espectador *crie* um *outro* mundo, uma *alteridade* espacial, temporal e, eideticamente ou não, psicológica²⁴. É certo que a *projecção* do filme numa tela ou num *ecran* é, já por si, uma forma de alteridade, mas o que queremos realçar é o facto de, sobretudo nos inícios do cinema, o espectador menos preparado (e não o seriam quase todos?) ter a sensação de real, sendo o filme marcado pelo *signo da realidade*. Quando Jeanne-Marie Clerc sublinha que a «tendance réaliste en art serait [...] l’expression de la sécurité intellectuelle d’une société. Dès lors, on peut se demander s’il faut voir dans le cinéma le point d’aboutissement de cette aspiration à la fidélité intégrale de la reproduction qui se manifestait déjà dans le roman» (Clerc, 1989: 268), ou que a «illusion mimétique propre au cinéma est telle que l’image n’a plus besoin du discours authentifiant d’un narrateur pour être vécue comme une

²³ Atente-se, no que à problemática da representação diz respeito, na distinção que Platão, n’*A República*, estabelece entre *mimese* e *diegese* (constituindo o primeiro, segundo ele, um procedimento característico da tragédia e da comédia, e o segundo, da epopeia) e com a alusão que Aristóteles faz, na sua *Poética*, à *mimese* como imitação (cf. Platão, 1993: 118 e Aristóteles, 1994: 1449b, 1450a e b: pp.109 ss); sobre a problemática da *mimesis* e da *diegesis* no cinema, leia-se o excelente artigo de Gaudreault (1985), onde o autor também discute o uso [incorreto, segundo ele] daqueles dois termos, quando utilizados como um par de noções opostas.

²⁴ Note-se que esta *alteridade mágica* nada tem a ver com o conceito de «realismo mágico» de Fredric Jameson (cf. Jameson, 1986), nem tão pouco com a “alteridade perceptiva” (que se verifica quando o actor *se vê* no *ecran*) ou com a alteridade que decorre da identificação espectador–personagem (aquele, ao identificar-se com a personagem, perde o seu monologismo enunciativo).

réalité directe» (Clerc, 1993: 187) não quererá dizer [ou perguntar], por outras palavras, que o “cinema” (sobretudo nos seus inícios, dizemos nós), era uma forma de alteridade mágica, no sentido em que a imagem fílmica – sendo, *em si mesma*, mágica, verificando-se, no acto do visionamento, uma forte desestruturação da figuração do real –, embora ‘realista’, transportava facilmente o espectador para um *outro* espaço e um *outro* tempo (isto porque o “horizonte de expectativas” do espectador não estava naturalmente sincronizado com essas primeiras imagens cinematográficas)? A acrescentar a grande aceitação do “cinema” nas décadas de 10 e de 20, também pelo modo de apreensão do mundo do real e dos seus enquadramentos espaço-temporais, assim como pelo ambiente de visionamento quase hipnótico, para isso contribuindo muito a sala escura... Como não seria assim, se, mesmo nos tempos actuais, essa alteridade mágica – hoje muito devendo aos amplos recursos tecnológicos e já à imagem virtual – tem lugar? «No cinema, “passa-se qualquer coisa”», confessa Barthes (1982: 23). Ou, como disse Almada Negreiros, num artigo de 1935: «O cinema com a sua novidade dinâmica excita de tal maneira a imaginação das gentes que dir-se-ia a chega a animar» (Negreiros, 1992: 122); e acrescenta, pouco depois:

[...] a missão do cinema não é outra coisa senão a de preparar indivíduos para a imaginação.

[...] enquanto o cinema não atingir o seu verdadeiro programa inextinguível de ilusão, de conhecimento, de fantasia, de veracidade e de realismo, enquanto a imaginação não estiver bem assente nos seus legítimos alicerces individuais, a Arte não poderá começar ainda a sua grande obra para todos» (*idem*: 124)²⁵.

²⁵ Curiosamente, num texto posterior, de 1938, Almada Negreiros encontrará no «excesso de realidade» cinematográfico a incompatibilidade da linguagem do cinema com a linguagem da Arte: «[...] passada aquela novidade do teatro transplantado para a cinematografia, ficava um tal excesso de realidade que o incapacitava para toda a iniciativa de linguagem de arte. Efectivamente, o cinema estava eivado de realidade, de realidade textual, de realidade copiada, trazida crua da própria realidade, sem apreciável distância entre o filmado do natural e o da cena preparada, e o próprio cinema surpreendia-se ao ver os desenhos animados transportá-lo digamos, involuntariamente, às portas da poesia» (Negreiros, 1992: 155).

Por seu lado, António Ferro, em *Hollywood, capital das imagens*, não se esquecendo de advertir que o «cinema» não passa de ilusão – «[...] o que é um filme senão uma aparência [...]?...» (Ferro, s/d: 14-5), «O cinema é tão artificial como o teatro. [...] O cinema, que faz tudo pela calada, ludibria-nos completamente» (*idem*: 97-8), «O cinema é uma rua independente com porta para uma sala, para a sala das projecções» (*idem*: 190), «O cinema – tu bem sabes – é o mundo do claro-escuro...» (*idem*: 234) [dirige-se, em carta, a uma “pequenina luz [portuguesa] que sonha com as estrelas [de Hollywood]”, referindo-se às dificuldades que lá se passam, à confusão entre o mundo do real e o da ilusão cinematográfica] –, advertindo António Ferro, dizíamos, para os limites que separam a realidade da ficção, adopta, embora noutros termos, uma posição semelhante à de Almada Negreiros, quando, referindo-se ao grande sucesso dos salões de projecções cinematográficas, afirma que o cinema «é o álcool da nossa época, a morfina da própria crise... Há quem se lance na treva dum cinema como quem se lança na morte... O ecran com o seu claro-escuro, com as suas sombras, com as suas vozes irreais, dá a esses desesperados, a sensação próxima dum mundo melhor, do outro mundo...» (*idem*: 190-1)²⁶; ou, de igual modo, na sua conferência *As Grandes Trágicas do Silêncio*, explica:

O que me fez [...] distinguir a trindade que constitui o assunto da minha conferência [Francesca Bertini, Pina Menichelli e Lyda Borelli], não foi simplesmente a sua Arte, mas também a sua beleza, ou mais propriamente, a completa coerência que há entre a sua Arte e a sua Beleza. O corpo delas é a melhor revelação das suas almas. Quando as olhamos, a sua beleza abre-se toda em confidências. São diferentes de todas as mulheres. *Dir-se-ia mesmo que foram criadas pelo próprio animatógrafo e que só nele existem*. As outras não... [it. nosso] (Ferro, 1922: 35)

O que com a sugestão destas premissas se pretende evidenciar é a necessidade de um investimento teórico contínuo na relação filme-realidade, relação que, como sabemos, foi acentuada, por exemplo, por André Bazin e

²⁶ António Ferro aponta, ainda no seguimento desta problemática, as desvantagens do animatógrafo (cf. Ferro, 1922: 24-6), assim como as vantagens (cf. *idem*: 27-32).

Siegfried Kracauer. Nesse sentido, compreende-se também que o estudo das relações que o filme mantém com a realidade (o fotograma é um signo analógico) passa pelo estudo da “modelização” cinematográfica. O filme representa o real, tornando presente o modelo deste, mas fá-lo através de determinados códigos; o «artista» que representa o real tem que obedecer ao “sistema” cinematográfico²⁷. Além disso, reflectir sobre a correspondência “cinema”-realidade é, neste estudo, encaminhar a questão para os pressupostos formulados pela teoria da informação (sobre esta questão, cf. Lotman, 1978: 87-90 e 119 ss). Com efeito, segundo os seus postulados, a redundância informativa decorre da maior carga de previsibilidade (logo, da menor carga de informatividade) veiculada pelo enunciado (pelo que, de um modo geral, a informação de um texto diminuirá do seu princípio para o seu fim, a partir do momento em que a informação seja predizível); por isso, os enunciados triviais implicam uma menor informação; nesse sentido, uma simples fotografia (que não implique uma escolha artística) terá menos informação do que um desenho ou uma pintura. Pelo contrário, quanto maior for a irregularidade, o inesperado, a imprevisibilidade do enunciado, maior será a informatividade; ou seja, quanto mais alternativas o texto apresentar, mais informação igualmente terá, desde logo se criando uma situação paradoxal, pois o texto artístico, embora marcado pela sua imprevisibilidade, deve ser compreensível, deve respeitar regras (gramaticais, etc.). Todavia, sobre este paradoxo está a «necessidade cultural» que defende Lotman, 1978: 90), sendo esta contradição ultrapassada quando o texto artístico integra linguagens diferentes.

²⁷ É Lotman quem, aliás, disso apresenta uma noção muito nítida, ao defender: «O cinema apresenta um modelo do mundo real. O espaço e o tempo estão entre as características mais importantes da realidade. A relação que a característica espaço-temporal do objecto (o mundo real) mantém com a natureza espaço-temporal do modelo (o cinema) determina em grande parte a essência deste e o seu valor cognitivo». E, pouco depois, acrescenta: «[...] É natural por isso que o artista procure não reflectir mecanicamente no cinema os parâmetros espaço-temporais da realidade. Mas, mesmo antes que se inicie qualquer acto criador, o cinema impõe ao artista o seu próprio sistema, extremamente constrangedor, de equivalências do tempo e do espaço objectivos» (Lotman, 1978: 135).

7. A partir daqui, e seguindo na esteira lotmaniana, estamos em condições de compreender que, no que diz respeito ao caso específico da relação “cinema”-realidade, tanto menor será a informação e a significação quanto maior for a reprodução do real; o mesmo é dizer: quando considerado como uma estrutura polifónica narrativa, o *texto* fílmico artístico envolve factores que devem concretizar a configuração de um universo isento de “automatização”²⁸. Por outras palavras ainda, a verdadeira condição estética da Arte deve ser equacionada enquanto superação do real exterior, sem contudo o postergar, só existindo assim maior informação.

Conhecida que é a posição de Fernando Pessoa sobre as artes que não sejam a literatura²⁹, não deixa, no entanto, de ser sintomática uma reflexão que, contextualizada todavia (Pessoa fala do Sensacionismo, um dos *ismos* que cria), nos reenvia para o dimensionamento desta problemática conceituada nestes últimos termos:

A arte é uma *tentativa de criar uma realidade* inteiramente diferente daquela que as sensações aparentemente do exterior e as sensações aparentemente do interior nos sugerem.

Mas a arte deve obedecer a condições de Realidade (isto é, deve produzir cousas que tenham, quanto possível, um ar concreto, visto que, sendo a arte criação,

²⁸ É para este sentido que concorrem as palavras de Lotman, ao referir-se quer à construção do texto artístico – onde algumas «estruturas opostas [...] perturbam a inércia da expectativa e asseguram ao sistema uma não predicabilidade elevada» –, quer à «sintagmática de um texto artístico», como uma «sequência de elementos heterogénos» (Lotman, 1978: 121).

²⁹ Pessoa não aceita que «fora da literatura haja realmente arte [...]. Para a plebe da sensibilidade existem as artes vitais – a dança, o canto, e a representação teatral. Para a burguesia da sensibilidade existem as artes como a pintura, a escultura, a arquitectura, e, um pouco menos e intermédia, a música. Para a aristocracia da sensibilidade, existe apenas uma arte: a literatura, resumo de todas, transcendentalizando-as através da ideia» (Pessoa, 1966: 123-4); por isso, ele não considera artes «a pintura, a escultura e a arquitectura, que pretendem concretizar a emoção no concreto. Há só três artes: a metafísica (que é uma arte), a literatura e a música. E talvez a música...» (*idem*: 192). Mais: considera que o fim das artes para a «plebe da sensibilidade» é «*entreter*», o das artes para a «burguesia da sensibilidade», «*agradar*» (excepto a música), o das artes para a «aristocracia da sensibilidade» (a «música», a «literatura» e a «filosofia»), «*influenciar*» (isto é, aquelas cujo fim é «transmitir civilização») (Pessoa, 1986c: 21, 23). Acrescente-se que Pessoa perspectiva as «artes da visão» como «gesto de um indivíduo – forte, nítida e insuficientemente representativos do que sente ou pensa», ao contrário da «palavra», que «revela tudo», que é «a alma do indivíduo» (Lopes, 1990: 73).

deve tentar produzir quanto possível uma impressão análoga à que as cousas exteriores produzem) [it. nossos] (Pessoa, 1966: 191).

Como se vê, nas palavras pessoanas não se trata de contemplar a «Arte» apenas como essência representativa *fingida*, mas também como capaz de incidir sobre essa representação a presença da «Realidade». Do mesmo modo que o texto fílmico artístico pode ser determinado quer pela impressão da realidade (representar o real), quer pela realidade da impressão (não representar o real), o que inevitavelmente nos conduz para a relação “cinema”-mentira.

O desenvolvimento desta questão encontra-se, primeiramente, na concepção de ‘mentira artística’: espécie de sinceridade estética, situa-se no pólo oposto ao da sinceridade humana, transcendendo-a e reprimindo-a, quando trabalhada no foro da obra artística. Pessoa, num texto de, provavelmente, 1914, resolve sinteticamente esta questão, afirmando:

A sinceridade é o grande obstáculo que o artista tem a vencer. Só uma longa disciplina, uma aprendizagem de não sentir senão literariamente as cousas, podem levar o espírito a esta culminância (Pessoa, 1986c: 30).

O que nestas palavras desde logo se torna evidente é o facto de elas apontarem para o processo de produção artística, espécie de labor que deve transcender a «sinceridade» humana, do mundo real, e onde só vale por inteiro a sinceridade da inteligência, através da qual se atinge a veracidade artística. Num outro fragmento textual, também de, presumivelmente, 1914, Pessoa sublinha: «1. A arte é a notação nítida de uma impressão errada (falsa). (A notação nítida duma impressão exacta chama-se ciência)»; e continua: «2. O processo artístico é relatar essa impressão falsa, de modo que pareça absolutamente natural e verdadeira» (Pessoa, 1986c: 29); compare-se ainda esta reflexão com uma outra provavelmente posterior, em que defende que o artista não se deve preocupar «com a veracidade do que escreve», devendo, pelo contrário, «escrever um poema onde se violem todas as probabilidades» (*idem*: 76). Assim, neste contexto, falar em mentira artística é falar em emoções falsas que o poeta oferece ao leitor, e falsas por

causa do seu pendore intelectual. «Toda a emoção verdadeira é mentira na inteligência, pois se não dá nela», afirma o heterónimo Álvaro de Campos (num artigo publicado no n.º 5 da *Presença*, em Junho de 1927); e conclui: «Toda a emoção verdadeira tem portanto uma expressão falsa. Expressar-se é dizer o que se não sente» (Pessoa/Campos, 1986b: 1081).

Na mesma óptica, se a palavra estético-literária pode [e deve] mentir («A Arte é a mentira da vida. A Vida é a mentira da Arte. A mentira é a Arte da Vida», escreveu António Ferro na sua *Teoria da Indiferença* [Ferro, 1987: 25]), também o pode [e deve] fazer o filme artístico narrativo, pois há sempre uma instância comunicativa, um sujeito, em qualquer fase da sua concepção; e se à realidade subjaz uma verdade e uma mentira ontológicas, reais, ao filme está então inerente uma verdade e uma mentira estéticas, fingidas. O que aqui interessa vincar é que o filme artístico é sempre uma teatralização da realidade; se na produção artístico-literária deve haver um tratamento dos sentimentos, também a feitura do filme exige um trabalho mental, que se concretiza na re-presentação do real; se para o sujeito poético é o vivencial que constitui a plataforma para a feitura do poema, também grande parte da beleza do filme artístico se encontra na transformação artística das vivências vividas, ou imaginadas. Deste modo, se o poeta, no processo de criação estética, se desdobra, numa **experiência de alteridade**, também as várias instâncias que contribuem para a construção do filme se desdobram em dois *eus*: o *eu* pessoal – que recebe a realidade imediata – e o *eu* artístico – que trabalha de forma racional e lhe dá o cunho estético e artístico.

Quando aqui falamos em alteridade, pensamos nas palavras de Mikhaïl Bakhtine, quando diz que «ce n'est jamais notre âme, seule et unique, qui se trouve exprimée dans l'événement-contemplation: il s'y introduit toujours un second participant – l'autre fictif, l'auteur non fondé et non autorisé; je ne suis pas seul quand je me regarde dans le miroir, je suis sous l'emprise de l'âme autre» (Bakhtine, 1984: 53). A alteridade, assim conceituada, deve ser entendida como o processo pelo qual o acontecimento estético é irreduzível ao um, ou seja, como o enunciado no qual o *eu* se expressa na categoria do

outro. E não é outro o sentido que aqui atribuímos não só ao processo estético-fílmico na sua totalidade, mas também ao *texto* fílmico em si, quando defendemos que ambos contemplam a experiência da alteridade.

No Texto pessoano, os heterónimos Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos ocupam esse espaço alteronímico: são projecções do *eu* poético; são uma mentira estético-literária, embora fundamentados pelo seu 'criador', em constituição eidética, sobre a ilusão da verdade, uma vez que são encarados pelo sujeito poético Pessoa como personagens reais (a quem atribuiu até uma biografia), logo, como signos de uma sincera realidade [artística]³⁰; são [re-]produções estético-literárias do sujeito poético Pessoa; cada um deles é uma personagem e um actor (o realizador, esse, é o sujeito poético Pessoa); constituem uma descontinuidade no discurso pessoano, que apontam para um discurso polifónico contíguo (eles estão, por vezes, no mesmo plano discursivo em que se encontra o sujeito poético Pessoa, que chega a esteticamente manter *diálogos* com eles), mas também disjuntivo (heterónimos e sujeito poético Pessoa não deixam nunca de se situar em planos diferentes); além disso, e sobretudo, a sua existência poética reflecte a crise transindividual do sujeito modernista.

Por sua vez, o processo estético-fílmico e o amplo Texto fílmico estão igualmente orientados pela experiência da alteridade: as imagens projectadas no *ecran* possuem uma feição alteronímica quer em relação à máquina de projectar, quer em relação aos elementos (personagens, objectos, animais...) da realidade; as imagens são, correlatamente, uma mentira estético-fílmica, ainda que funcionando sobre o princípio da ilusão da verdade, quando constituem representações do real; o filme, como atrás se viu, caracteriza-se por uma componente de descontinuidade, inerente à montagem, e outra de conti[n/g]uidade, envolvida na projecção; em última

³⁰ Escreve Pessoa a propósito dos seus heterónimos: «Isso é toda uma literatura que eu criei e vivi, que é sincera, porque é sentida [...]. [...] é sério tudo o que escrevi sob os nomes de Caeiro, Reis, Álvaro de Campos. Em qualquer destes pus um profundo conceito da vida, diverso em todos três, mas em todos gravemente atento à importância misteriosa de existir» (Pessoa, 1986b: 178); num outro passo, refere-se-lhes em termos de «realidades exactamente humanas para mim [...]. Eram gente» (*idem*: 1024).

análise, não reflectirá a técnica da montagem, nos inícios do nosso século, a crise do sujeito ocidental modernista? A *fragmentação* das imagens, as *colagens*...

O que é que o diálogo entre os heterónimos pessoais e a entidade demiúrgica que os criou e *projectou* não deixa perceber senão a interacção íntima entre o espectador e as imagens projectadas no *ecran*, forma de alteridade que encontra dois dos seus momentos altos em *Sherlock Junior*, de Buster Keaton (1924) e *A Rosa Púrpura do Cairo*, de Woody Allen (1985)? Não será sem dúvida em sintonia com a *crise do sujeito dos tempos modernos* – tipificada de forma magistral, no registo cinematográfico, pela figura camaleónica de Leonard Zelig³¹ – que a identificação do sujeito com a máquina, resultado da alienação provocada pelo trabalho em série imposto pela modernidade tecnológica se torna um signo irrefreável de uma época moderna?

8. *Tempos Modernos* (1936), verdadeiro filme-manifesto, no sentido que lhe empresta Maurice Mourier, para quem o “filme-manifesto” implica sempre um legado, uma posteridade,³² é apresentado como «Uma história da indústria, da empresa privada – Uma cruzada humana em busca da felicidade»; uma crítica aos tempos modernos e à alienação por eles imposta, e, por isso, um documento histórico. As primeiras sequências de imagens são a todos os títulos significativas: plano onde se regista um *rebanho de ovelhas* > *sobreposição desta imagem pela de um grupo de homens que sai do metro* > panorâmica geral, onde assumem protagonismo os *signos de uma modernidade tecnológica* (construções com uma arquitectura industrial, fábricas, car-

³¹ No filme *Zelig*, de Woody Allen (1983), a personagem Leonard Zelig, «o homem camaleão» – segundo a voz-off, uma «existência [...] não-existência», alguém «privado de personalidade», uma «não-pessoa» –, consegue transformar-se em *vários eus*, de acordo com o seu interlocutor, transformação que passa quer pela utilização do mesmo registo discursivo desse interlocutor (médico, psiquiatra), quer pela adopção das suas características biológicas (negro, chinês, obeso, índio), linguísticas (francês), culturais (irlandês, escocês, judeu, grego, soldado de Hitler), profissionais (pugilista, aviador), etc.

³² «On ne saurait [...] concevoir de film-manifeste sans postérité, proche ou lointaine» (Mourier. 1980: 105).

ros, eléctricos, postes de electricidade e um grupo de trabalhadores – que passam, quase em fila indiana, em sentido contrário ao dos carros) > interiores de uma fábrica e o movimento dos operários (captado pela câmara situada num plano superior) > uma *máquina gigantesca* > apito para o início dos trabalhos > no seu escritório, o presidente da fábrica tenta fazer um puzzle e desiste, começa a ler o jornal e pára, toma um comprimido e liga o monitor por onde *vigia o movimento interno* dos trabalhadores e contacta com o operário chefe das máquinas.

Qualquer breve análise destas sequências valorizaria certamente três aspectos – processo de coisificação e animalização, crítica à modernidade tecnológica, a opressão dos *tempos modernos* – e relacioná-los-ia, em cumplidade projectiva, com outras cenas posteriores do filme:

A) Por um lado, a sobreposição da imagem do grupo de homens sobre a do rebanho de ovelhas: não se duvida da simbologia de insinuação *antiantropogénica* inerente a este processo subtil de identificação entre o homem [operário] moderno e o animal. Também simbólicas são outras cenas a sugerir o processo de **coisificação e animalização**:

- a cena da máquina alimentadora Billows («alimenta *automaticamente* os funcionários enquanto trabalham», «elimina a hora de almoço, aumenta a produção e diminui as despesas», «linhas *aerodinâmicas*», «suavidade de acção», «compressor *automático*», «impulso *automático* de alimentos», «contraveio com articulação dupla para milho», «*alavanca* para a boca *hidropneumática* [...] [com um alto] coeficiente de *controlo*»); estando a máquina descontrolada, o técnico Billows coloca sem querer duas *porcas* no prato de Charlot que a máquina coloca na boca deste, como que Chaplin pretendendo significar a retracção da identidade da personagem humana Charlot e substituição paulatina pela ‘personagem’ máquina [it. nossos];
- Charlot, já com um esgotamento nervoso, provocado pela mecanicidade e esvaziamento do trabalho em série em que se integra, vê a secretária do presidente da fábrica e imita, com as duas chaves inglesas que tem na mão, duas orelhas de um animal;
- aumentando o movimento das máquinas, Charlot lança-se, como louco (no cartão da legenda, as palavras do operário do lado: “Ele é louco”)

para dentro da máquina para continuar a apertar as porcas: é a identificação do sujeito com a máquina e, ao mesmo tempo, a subtracção que esta, algoz automático e hipnótico, faz daquele à realidade (estando Charlot dentro da máquina, muda o andamento e a tonalidade musical, sugerindo uma atmosfera de sonho, de irrealidade);

- quando sai, Charlot vem transtornado e goza com os operários; persegue uma senhora na rua para apertar os botões que ela tem na blusa, como que obedecendo a um impulso maquinal, automático, para apertar aquelas duas 'porcas'; descontrola o centro nervoso da fábrica (controlado pelo chefe das máquinas que é contactado pelo presidente pelo *ecran* gigante) e deita óleo no chefe das máquinas; Charlot é finalmente apanhado num gancho gigante (a sugerir os ganchos onde, nos talhos, as carnes dos animais são penduradas);
- tendo conseguido um emprego numa fábrica, como ajudante de mecânico, Charlot, a certa altura, depois de uma série de peripécias cheias de humor, dá de beber por um funil (utilizado para o óleo) ao mecânico que, tendo caído no interior das máquinas, não se pode mexer; note-se o paralelismo explícito entre esta cena e as cenas em que é a máquina alimentadora Billow que dá, de forma automática, de comer a Charlot, tal como aquela em que também Charlot (embora de uma forma voluntária [!]) salta para dentro das máquinas.

B) Em segunda instância, importa sublinhar os **signos de uma modernidade tecnológica** já referidos que, em termos semióticos, reenviam [satiricamente] para um contexto histórico-social específico:

- os *Tempos Modernos* que [des]-consolidam a sociedade pós-industrial (uma sociedade onde sempre coexistem duas esferas de existência: a realidade – o desemprego, a miséria, a revolução, a prisão, a fábrica, a alienação do indivíduo, sujeito ao matraquear contínuo de um processo que lhe retira a sua identidade, que o coisifica, desumaniza e *maquiniza* [Charlot é o prolongamento da máquina] – e o sonho – depois de Charlot, desempregado, fugir à polícia, a 'convite' da companhia, imagina, num espaço campesino, uma vida feliz e livre de preocupações com ela, sendo, no entanto, mais forte a realidade, pois o seu sonho é interrompido pela presença de um polícia, signo directo da autoridade e indirecto de um tempo histórico moderno de

exploração humana; e justamente porque, **semioticamente**, o signo se articula numa relação de equivalência com o que representa («[...] os signos são sempre o equivalente de qualquer coisa, signo subentende uma relação constante com o objecto que substitui» [Lotman, 1978: 12]), as fábricas, os carros, os eléctricos, os postes de electricidade, a máquina gigantesca e a máquina alimentadora Billows são signos de uma época, com significação (obviamente se os considerarmos no todo que é o filme); deste modo, se cada um desses objectos com existência fílmica mantém, numa primeira instância, uma perfeita correspondência com os objectos da vida real e, em segunda instância, uma relação com os objectos de uma realidade particular, em tonalidade *modernista*, substituindo-os em registo fílmico, então têm significação, porque simbolizam, traduzindo, assim, o mundo moderno.

C) O terceiro aspecto, e na sequência do anteriormente referido, tem que ver com o problema da **opressão**, imposta, segundo Chaplin, pelos *tempos modernos* ao indivíduo. Essa opressão é afirmada de forma recorrente no filme:

- através de alguns sons que o travejam episodicamente (como sabemos, Chaplin criticava o cinema sonoro: na cena do restaurante, Charlot canta uma canção com palavras num dialecto judaico, em inglês, italiano, francês, alemão, talvez como forma de criticar precisamente o sonoro) – o apito da fábrica a indicar o início dos trabalhos, as ordens do presidente, os sons das máquinas, a máquina que marca o ponto, a sirene da ambulância, [porque não também a música quase atonal que suporta as imagens sobrepostas, quando Charlot sai do hospital psiquiátrico?], as sirenes dos carros da polícia, a sineta, o apito do guarda da prisão para chamar os presos;
- pela sirene da ambulância – que interna, no hospital psiquiátrico, Charlot e todos aqueles que fogem aos critérios [i]lógicos do sistema;
- através dos agentes policiais (presentes de forma repetida ao longo do filme, nas situações em que Charlot é preso);
- por intermédio dos *ecrans* gigantes – espalhados na fábrica, e através dos quais o presidente da fábrica controla os seus operários. Pela im-

portância que, em nosso entender, adquirem no filme as cenas em que o presidente estabelece o contacto, através do *ecran*, com o chefe das máquinas e com Charlot, vale a pena analisar brevemente estas cenas, segundo três dos cinco «parâmetros espaciais» apontados por Seymour Chatman (1990: 104 ss):

- quanto à «escala»: a figura do presidente, aparecendo num *ecran* gigante – em grande plano: ele é o cérebro da máquina que é a fábrica (num dos contactos, vêmo-lo com uma caneta) e representa tipicamente uma explícita classe económica –, é opressivamente engrandecida, enquanto as figuras do chefe das máquinas e de Charlot, de corpo inteiro (ambos representam a mão-de-obra, antes, o ‘corpo-de-obra’), se tornam pequenas diante dessa imagem aumentada;
- no que diz respeito ao «contorno, textura, densidade»: o presidente adopta uma postura rígida (recriminando Charlot por estar a fumar nos lavabos e, zangado, dando-lhe ordens para ir trabalhar), apresentando-se bem vestido, ao contrário do chefe das máquinas (tronco nu, mas em postura de subserviência, exceptuando um dos contactos em que ouve as ordens do presidente de uma forma mais descontraída, com uma revista nas mãos) e de Charlot (com roupas de trabalho, assustado)³³;
- no atinente à «posição»: a posição alta em que se encontram os *ecrans* empresta correlativamente ao presidente (que, quase sem-

³³ Recorde-se, aliás, a marca de alteridade que marca a figura Charlot (cf. Lotman, 1978: 91-4): na indumentária: personagem previsível, mas marcada pela diferença: o chapéu elegante, o peitilho e o laço contrastam com as calças largas e os sapatos de palhaço; no comportamento: comporta-se como um vagabundo mas também como um *gentleman*; escreve ainda sobre ele José Régio, num artigo inserido no n.º 2 da *Presença*, de 28 de Março de 1927: «[...] um Artista livre, sem *elegância* alguma, e um homem *comme il faut*» (Régio, 1977: 246); na interpretação polifónica de várias personagens, Charlot é referido por António Ferro como «o Outro Eu de nós todos» (Ferro, s/d: 194); a ele se refere também Almada nos seguintes termos: «Charlot marinheiro, aprendiz, dentista, bombeiro, milionário, músico, casado, ministro; Charlot num dia de sol, nas trincheiras, à uma hora da manhã, Charlot não se rala, Charlot polícia, etc., etc., etc., todas as nossas manias e atribuições, todas as nossas ambições e desesperos, todos os nossos instantes de humanos estão assinados por Charlot em cinematografia com a mesma mímica pública e íntima por onde passam infalivelmente os que ganham e os que perdem» (Negreiros, 1988: 26-7).

pre imóvel, e só ordenando, olha de lado o chefe das máquinas e Charlot) uma posição de superioridade hierárquica, pelo que se torna inevitável a posição de inferioridade do chefe das máquinas e de Charlot. Ora, se atentarmos na profunda diferença de «posição», e se a ela associarmos a enorme separação intensificada por essa diferença, então não podemos deixar de apontar o seu rico significado semiótico: a distância provocada pelo *ecran* aumenta ainda mais o efeito psicológico decorrente do conflito “superioridade” / “inferioridade”, pelo que esse *ecran*, intensificando a separação entre operários e patrão, é-nos apresentado como forma de vincar as diferenças sócio-económicas entre eles, funcionando, assim, como um instrumento de poder, que aponta semioticamente para uma situação histórica específica.

Como se vê, devemos, de um modo geral, sublinhar a importância da crise do sujeito que ressoa ao longo deste filme, mas descrito de forma exemplar nas primeiras sequências filme.

9. Similar referência à demissão da totalidade psicológica do indivíduo moderno face à modernidade tecnológica é o registo sensacionista de Álvaro de Campos.

«**Ode Triunfal**» é um dos poemas deste heterónimo pessoano onde de forma mais evidente, e mais paradoxal, afirma e nega os efeitos da civilização moderna sobre o indivíduo. O que nesse longo poema aparece de forma pregnante é a presença de **signos de uma modernidade tecnológica** – máquinas, motores, cartazes, fábricas, anúncios luminosos, êmbolos, correias de transmissão, guindastes, armamento – e das consequências advindas com o desenvolvimento da civilização mecânica e industrial – a desumanidade, a mentira, os escândalos, a falta de higiene, a pilhagem, a corrupção, a pobreza, a imoralidade, os falhanços da técnica, a prostituição infantil. E se juntarmos a isto algumas características técnico-estilísticas deste longo poema (que, por razões de espaço que impendem sobre este trabalho, não pode ser todo ele estudado) – como a irregularidade da mé-

trica, a irregularidade do número de versos que compõem as estrofes, as repetições e as enumerações gradativas, as frases exclamativas (que traduzem o ritmo interior do sujeito em contacto com uma realidade moderna excessiva) –, facilmente se nota que a exultação, a propensão eufórica, entusiasta – que desde logo marca o próprio título – mais não é do que a uma aparência.

À dolorosa luz das grandes lâmpadas eléctricas da fábrica
Tenho febre e escrevo.
Escrevo rangendo os dentes, fera para a beleza disto,
Para a beleza disto totalmente desconhecida dos antigos.

Ó rodas, ó engrenagem, *r-r-r-r-r-r-r* eterno!
Forte espasmo retido dos maquinismos em fúria!
[...]
[...] arde-me a cabeça de vos querer cantar com um excesso
De expressão de todas as minhas sensações,
Com um excesso contemporâneo de vós, ó máquinas!

Em febre e olhando os motores como a uma Natureza tropical –
Grandes trópicos humanos de ferro e fogo e força –
Canto, e canto o presente, e também o passado e o futuro,
Porque o presente é todo o passado e todo o futuro
E há Platão e Virgílio dentro das máquinas e das luzes eléctricas
[...]

Ah, poder exprimir-me todo como um motor se exprime!
Ser completo como uma máquina!
[...]

Olá anúncios eléctricos que vêm e estão e desaparecem!
Olá tudo com que hoje se constrói, com que hoje se é diferente de ontem!
Eh, cimento armado, beton de cimento, novos processos!
Progressos dos armamentos gloriosamente mortíferos!
Couroças, canhões, metralhadoras, submarinos, aeroplanos!

Amo-vos a todos, a tudo, como uma fera.
Amo-vos carnivoramente,
[...]
Ó ferro, ó aço, ó alumínio, ó chapas de ferro ondulado!
Ó cais, ó portos, ó comboios, ó guindastes, ó rebocadores!
[...]
Eia electricidade, nervos doentes da Matéria!
Eia telegrafia-sem-fios, simpatia metálica do Inconsciente!
[...]
Eia! sou o calor mecânico e a electricidade!
[...]
Hup lá, hup lá, hup-lá-hô, hup-lá!
Hé-há! Hé-hô! Ho-o-o-o!
Z-z-z-z-z-z-z-z-z-z-z!
Ah não ser eu toda a gente e toda a parte!

(Pessoa/Campos, 1986a: 878-885)

Logo desde o princípio, o sujeito poético Álvaro de Campos aparece-nos como um cantor da civilização moderna, da civilização comercial e industrial: a «fábrica» é o motivo que o inspira, embora já prenunciando sofrimento («dolorosa luz das grandes lâmpadas eléctricas»). Pouco a pouco, o movimento acelera-se – parecendo sugerir a homologia entre o tempo psicológico do sujeito e a apologia futurista da velocidade e do movimento –, sentindo-se o sujeito poético transportado para o meio do ruído de uma fábrica em actividade, e constituindo o verso «Ah, poder exprimir-me todo como um motor se exprime!» o desejo de uma totalidade homogénea eu-máquina. Essa totalidade motivada é essencialmente pela necessidade de o sujeito poético querer experimentar toda a miríade de sensações múltiplas: o sujeito “ama” «de todas as maneiras» «todos [...] todos [...] todos» os signos da civilização moderna. As repetições, apóstrofes, aliterações, construções nominais, metáforas, interjeições, comparações, frases soltas (aparentemente ‘instantâneos’, *cortes* rápidos do real), a confusão de planos, tornam-se, então, cada vez mais uma presença constante,

como que pretendendo o sujeito poético, nesta espécie de *poesia narrativa filmica*, vincar a excessividade que um cenário moderno impõe aos sentidos do indivíduo. Note-se, no extracto citado, a dissolução do sujeito, que aqui aparece matizada quer pela personificação das máquinas – «Ó rodas, ó engrenagem», «ó máquinas», «Forte espasmo retido dos maquinismos em fúria», «Grandes trópicos humanos de ferro e fogo e força», «E há Platão e Virgílio dentro das máquinas», «Eia electricidade, nervos doentes da Matéria», «Eia telegrafia-sem-fios, simpatia metálica do Inconsciente!» –, quer pela **coisificação e desumanização do sujeito**, cuja linguagem se aproxima já da 'linguagem' das máquinas – «Ó rodas, ó engrenagem, r-r-r-r-r-r-r-r eterno!»; aliás, essa dissolução é totalmente corroborada com o já referido desejo de identificação eu-máquina e resultante alienação.

Assim, na «Ode Triunfal», de Álvaro de Campos, uma dupla projecção dos *tempos modernos* sobre o indivíduo que vive o tempo da modernidade tecnológica: por um lado, encontramos um sujeito eufórico, optimista que canta as máquinas, a técnica e as sensações experimentadas; por outro, a dissolução do sujeito poético, que se dissolve nas máquinas que elogia, chegando mesmo, num ritmo cada vez mais rápido (que nos faz lembrar um pouco o ritmo final de *Intolerância*), a coisificar-se, faceta negativa da modernidade tecnológica que aparece confirmada no último verso, cuja matriz significativa é emoldurada por um certo sentimento de desilusão resultado da tentativa frustrada em atingir a totalidade.

10. Em função do que até agora foi exposto, não nos podemos, assim, surpreender quando se procura aproximar o registo literário do registo cinematográfico. Falar nas relações entre cinema e literatura é, antes de mais, partir do pressuposto de que se trata de linguagens pré-determinadas por artifícios lógicos e sintácticos que, numa primeira instância, se encontram em campos estéticos diferentes. Mas é sobretudo compreender que literatura e cinema são *actos de vitalização*, que contribuem para que tanto o filme como o texto literário se integrem na memória histórica do homem. «Ao ver o filme», lembra Christian Metz, «eu ajudo-o a nascer, a viver, visto que é

em mim que viverá e porque é feito para isso: para ser visto, isto é, para não existir senão perante o olhar» (Metz, 1985: 119). Do mesmo modo, o texto literário só é passível de integrar-se na memória histórica se for *lido*, se o espaço significativo que veicula for “preenchido” pelo leitor.

Como quer que seja, ver-se um filme artístico (e ler-se o texto literário) é ver uma forma especial de *representação* sempre com a divergência alteronímica envolvida em qualquer acto de *leitura*: um *eu* que «cole» ao filme, que se deixe envolver pela representação, e um outro *eu* que «descole» (Barthes, 1987: 293-4), só assim “despertando” o espectador da “hipnose cinematográfica”, libertando-se daquele sujeito vazio em que, numa fase primária, o espectador se tende a transformar. Por isso, quer o acto de leitura do texto literário, quer o de visualização do filme artístico são sempre um jogo a cujas regras o espectador deve procurar obedecer: se, por um lado, há a faceta lúdica, de puro divertimento, por outro, o distanciamento e observações críticas. De qualquer modo (quer o leitor e o espectador queiram ou não), a apreensão do texto literário ou a apreensão do filme artístico estão quase sempre muito próximas de uma certa forma de masoquismo, quando esse espectador e esse leitor, ao aderirem ao jogo, gostam desde logo de serem ludibriados e ‘magoados’ – “enganados”, disse Metz –, pela magia do filme e do texto literário – o que não implica que sejam esquecidos os limites da dualidade verdade/ficção.

11. Finalmente, a estas considerações não pode ser indiferente uma outra, de essência humanista, e à qual a literatura e o cinema não foram alheios: a crise do sujeito, que, nos *tempos modernos*, essas formas de expressão espelharam e sobre a qual em parte se construíram. No nosso entender, é nesses termos que essencialmente deve ser visto o resgate que o cinema e a literatura modernistas pediram ao *discurso* do pensamento monológico; um resgate que se pautou pela atomização do sujeito cartesiano, considerado como entidade una, e pela subsequente pluralização dialógica do mesmo sujeito. Mas quer o cinema, quer a literatura, não devendo esquecer a sua função de re-presentação do homem, devem solicitar-

-lhe o ponto de partida, a matéria, para a sua corporização estética, mas igualmente exigir-lhe uma *expressão humanista*; uma exigência a um homem que desde os *tempos modernos* se tem vindo a desumanizar em benefício de um processo de coisificação provocada pela vassalagem à máquina e por interesses puramente materialistas, interesses que, em nome de certas ideologias, têm conduzido *utopicamente* o sujeito ao seu aviltamento. Escreve Boaventura de Sousa Santos, embora num outro contexto: «Os nomes das utopias são sempre semicegos porque só vêem por onde se caminha e não para onde se caminha» (Santos, 1994: 42). Cumpre ao cinema – como à literatura – assegurar o compromisso tanto quanto possível perfeito entre o caminho que a sociedade trilha, quem e como o deve percorrer e a meta que alveja. Sabemos perfeitamente que, nos tempos que correm, nem sempre assim acontece: o que quase sempre importa são os custos do filme e os lucros previstos, o culto do indivíduo-estrela em detrimento do indivíduo-artístico...

Tendo como base uma reflexão de Vergílio Ferreira sobre a velhice, a morte só é nossa amiga enquanto a paciência do tempo, variável para cada um, não se esgotar, ou, por descuido ou de propósito, não olhar para o relógio. Também o cinema e a literatura, ainda que concretizando-se em linguagens específicas, são tanto menos interessantes quanto mais forem as nossas despreocupações para com as *expressões humanistas*, desprezo esse denunciado por essas duas formas de representação do homem – de forma brilhante por Chaplin e registado de forma indelével pela literatura modernista; se não, corremos o risco de matarmos um pouco da nossa essência, ao continuarmos dependentes da paciência da máquina total, que nos impõe o seu próprio tempo.

A «grande guerra entre os homens de carne e osso e a humanidade astral dos projectores», prevista por António Ferro (Ferro, 1922: 225) já chegou. Pouco falta para o «homem [...] lutar *corp-à-corp*s com a sua própria imagem» (*ibidem*)...

Justificar-se-á então continuarmos a *rever* cinema, a *reler* literatura, a procurar continuamente as relações entre cinema e literatura, tudo no sen-

tido de atingirmos cada vez mais uma melhor compreensão do homem?
Respondo através das palavras de Alberto Caeiro:

Toda a coisa que vemos, devemos vê-la sempre pela primeira vez,
porque realmente é a primeira vez que a vemos. E então cada flor
amarela é uma nova flor amarela, ainda que seja o que se chama a
mesma de ontem (Pessoa/Caeiro, 1986a: 737).

Dionísio Vila Maior é Assistente de Literaturas Africanas na Universidade Aberta. É autor de uma tese de mestrado que foi publicada sob o título de *Fernando Pessoa: Heteronímia e Dialogismo* e de *Introdução ao Modernismo*. Encontra-se a preparar uma tese de doutoramento sobre o Modernismo Português.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. (1993) – *Teoria Estética*, Lisboa, Ed. 70.
- ARISTÓTELES (1994) – *Poética*, 4.^a ed., Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda [Tradução, Prefácio, Introdução, Comentário e Apêndices de Eudoro de Sousa].
- AUMONT, Jacques (1985) – «O Ponto de Vista», in *Estéticas do Cinema*, Lisboa, Dom Quixote [Seleção, Apresentação e Notas de Eduardo Geda], pp. 125-156.
- BAKHTINE, Mikhaïl (1984) – *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard.
- BARTHES, Roland (1982) – *O grão da voz*, Lisboa, Edições 70.
- BARTHES, Roland (1987) – *O Rumor da Língua*, Lisboa, Edições 70.
- BENJAMIN, Walter (1985) – «A Obra de Arte na Era da sua Reprodução Técnica», in *Estéticas do Cinema*, Lisboa, Dom Quixote [Seleção, Apresentação e Notas de Eduardo Geda], pp.15-49.
- CALVINO, Italo (1993) – «Film et roman: problèmes du récit», in *La machine littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, pp. 57-61.
- CARDOSO, Abílio Hernandez (1995) – «Narrativas: Da Letra no Filme à Imagem no Texto», *Senso. Revista de Estudos Fílmicos*, 1, Coimbra, Outubro, pp. 15-33.
- CENTENO, Yvette (1978) – «Fragmentação e totalidade em “Chuva Oblíqua”», in Yvette Centeno e Stefan Reckert, *Fernando Pessoa – Tempo, Solidão, Hermetismo*, Lisboa, Livraria Moraes, pp. 103-124.
- CHATMAN, Seymour (1990) – *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus.
- CLERC, Jeanne-Marie (1989) – «La littérature comparée devant les images modernes: cinéma, photographie, télévision», in Pierre Brunel, Yves Chevrel (dirs.), *Précis de Littérature Comparée*, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 263-298.

- CLERC, Jeanne-Marie (1993) – *Littérature et Cinéma*, Paris, Nathan.
- COELHO, Teixeira (1986) – *Moderno Pós-moderno*, Porto Alegre /São Paulo, Editores L & PM.
- COSTA, João Bénard da (1991) – *Histórias do cinema*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- DUBOIS, Philippe; MÉLON, Marc-Emmanuel e DUBOIS, Colette (1988) – «Cinéma et vidéo: interpénétrations», *Communications*, 48, pp. 267-326.
- ECO, Umberto (1981) – *A definição da arte*, Lisboa, Edições 70.
- EISENSTEIN, Sergei (1985) – «Métodos de Montagem», in *Estéticas do Cinema*, Lisboa, Dom Quixote [Seleção, Apresentação e Notas de Eduardo Geadá], pp. 59-70.
- FERRO, António (1922) – *As Grandes Trágicas do Silêncio*, 2.^a ed., Lisboa / Rio de Janeiro, H. Antunes Editor.
- FERRO, António (s/d) – *Hollywood, capital das imagens*, Lisboa, Portugal / Brasil Sociedade Editora / Arthur Brandão & C^a.
- FERRO, António (1987) – *Obras de António Ferro – Intervenção Modernista*, Lisboa, Verbo.
- FRANÇA, José-Augusto (1995) – «A Cultura Cinematográfica Portuguesa em Anos Passados (1917-1960)», *Senso. Revista de Estudos Fílmicos*, 1, Coimbra, Outubro, pp. 33-47.
- GAUDREAU, André (1985) – «Mimésis, Diégésis et cinéma», *Recherches Sémiotiques / Semiotic Inquiry*, 5, 1, pp. 32-45.
- HENDERSON, Brian (1985) – «Dois Tipos de Teoria do Filme», in *Estéticas do Cinema*, Lisboa, Dom Quixote [Seleção, Apresentação e Notas de Eduardo Geadá], pp. 77-95.

- INGARDEN, Roman (1979) – *A obra de arte literária*, 2.^a ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- JAMESON, Fredric (1986) – «On Magic Realism in Film», *Critical Inquiry*, 12, 2, Winter, pp. 301-325.
- KARL, Frederick R. (1988) – *Modern and Modernism. The Sovereignty of the Artist 1885-1925*, New York, Atheneum.
- LOPES, Teresa Rita (ed.) (1990) – *Pessoa por conhecer – Textos para um novo mapa*, Lisboa, Editorial Estampa, vol. II.
- LOTMAN, Yuri (1978) – *Estética e semiótica do cinema*, Lisboa, Editorial Estampa.
- METZ, Christian (1981) – «La grande syntagmatique du film narratif [1966]», *Communications*, 8, Paris, Seuil (Reprodução de *Communications*, 8, 1966 [tit. genérico: «L'analyse structurale du récit»]), pp. 126-130.
- METZ, Christian (1985) – «História-Discurso», in *Estéticas do Cinema*, Lisboa, Dom Quixote [Seleção, Apresentação e Notas de Eduardo Gada], pp. 117-124.
- MOURIER, Maurice (1980) – «Le manifeste cinématographique: dont acte», *Littérature*, 39, Octobre, pp. 103-110.
- NEGREIROS, José de Almada (1988) – *Obras Completas – Artigos no Diário de Lisboa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, vol. III.
- NEGREIROS, José de Almada (1992) – *Obras Completas – Ensaios*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, vol. V.
- NICHOLS, B. (1981) – *Ideology and the Image. Social Representation in the Cinema and Other Media*, Bloomington, Indiana University Press.
- PASOLINI, Pier Paolo (1985) – «Observações sobre o Plano-Sequência», in *Estéticas do Cinema*, Lisboa, Dom Quixote [Seleção, Apresentação e Notas de Eduardo Gada], pp. 71-76.

- PESSOA, Fernando (1966) – *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação* [textos estabelecidos e prefaciados por G. Rudolf Lind e J. do Prado Coelho], Lisboa, Ed. Ática.
- PESSOA, Fernando (1986) – *Obra Poética e em Prosa* [organização de António Quadros], Porto, Lello & Irmão Editores, Vols. I (a), II (b), III (c).
- PLATÃO (1993) – *A República*, 7.^a ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian [Introdução, Tradução e Notas de Maria Helena da Rocha Pereira].
- RÉGIO, José (1977) – *Páginas de doutrina e crítica da “Presença”*, Porto, Brasília Editora.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana C. M. (1994) – *Dicionário de Narratologia*, 4.^a ed., Coimbra, Livraria Almedina.
- SANTOS, Boaventura de Sousa (1994) – *Pela Mão de Alice. O Social e o Político na Pós-modernidade*, 2.^a ed., Porto, Edições Afrontamento.
- SEQUEIRA, Rosa Maria (1993) – «A Origem da Cidade na Poesia: A Projecção de Cesário Verde em Fernando Pessoa», in *A Cidade – Jornadas inter e pluridisciplinares. Actas I*, Lisboa, Universidade Aberta, pp. 409-423.
- SIMMEL, Georg (1989) – *Philosophie de la modernité. La femme, la ville, l’individualisme*, Paris, Payot.
- VANOYE, F. (1979) – *Récit écrit, récit filmique*, Paris, CEDIC.

Quarto com vista sobre a cidade: ponto de vista sobre um filme “literário”

The challenge in adaptation, as well as in the critical response to it, is to find analogous techniques that will draw from the medium's own potential and render something of the mood, temper, and theme of the original that inspired filmmakers to turn to it in the first place.

(Stromgren; Norden, 1984: 38)

Nos últimos anos do nosso século a comparação entre o cinema e a literatura tem atraído muitos estudiosos, tanto os que provêm do campo dos estudos literários, particularmente da narratologia, como aqueles cuja 'origem' é cinematográfica. Para a maioria a intimidade que as duas artes revelam tem constituído a principal motivação para o aprofundamento do seu estudo comparativo, o qual traz consigo a possibilidade de uma melhor compreensão da própria natureza dos dois objectos em causa. Outros, porém, têm preferido sublinhar aquilo que as distingue, chegando alguns a afirmar, radicalmente, como Ingmar Bergman, que «o cinema não tem nada que ver com a literatura»¹.

Independentemente das diversas conclusões teóricas que resultam da aproximação entre estas duas formas de arte, existe um dado que não é possível ignorar: o cinema desde sempre se serviu e continua a servir da

¹ Veja-se a obra de Richard Dyer MacCann, *Film: a Montage of Theories*, New York, Dutton, 1966, que inclui o estudo de Bergman intitulado «Film has nothing to do with Literature».

literatura como fonte de inspiração e frequentemente mesmo como suporte estrutural. O grande mestre dos inícios da sétima arte, Griffith, afirmava com clareza a sua filiação em Charles Dickens, a cujas obras ia buscar modelos narrativos, técnicas, uma determinada concepção de ritmo e de “suspense”², etc, sem que esse facto, é bom de notar, nada retirasse à originalidade e genialidade patentes nas obras que realizou. Eisenstein, por seu lado, referia-se ao cinema como um «indirecto herdeiro» da literatura: «literature can be treated not only directly, as by literary heirs, but in the interests of its indirect heirs; for example, the cinema» (Eisenstein, 1968: 77) Assim como a poesia nasceu inseparável da música e como a ópera estabeleceu com a pintura profundas e mutuamente benéficas relações, também o cinema deu os seus primeiros passos dentro da íntima ligação à literatura, ligação essa que tem sofrido alterações sem nunca se ter chegado a romper.

Não pretendemos, com esta breve introdução, apresentar como exclusiva a relação do cinema com a literatura, ignorando por completo as relações que aquele estabelece com as outras artes. Pelo contrário, temos consciência de que é essa multiplicidade de relações que leva muitos, entre os quais Bazin, a afirmar que o cinema é uma arte impura, porque assimila em si um capital que vai buscar às outras artes (literatura, música, arquitectura, fotografia, etc),³ e que está igualmente na origem de muitas outras afirmações idênticas, como a de Harry A. Hargrave – «film is not an art; it is many arts» (Hargrave, 1975: 233). No entanto, não só nos interessa particularmente este âmbito de relações, devido à própria formação e a uma questão de gosto pessoal, como estamos, inclusivamente, convencidos de que, como este mesmo autor afirma, «[...] whatever film is [...], it shares more parallels

² A técnica cinematográfica da montagem paralela foi largamente usada por Griffith, o qual se baseou nas narrativas de Dickens, onde eram frequentemente contadas duas acções que decorriam simultânea e paralelamente, com o objectivo de favorecer o adensamento da tensão dramática.

³ Veja-se o capítulo «Pour un Cinéma Impur», do volume II da obra *Qu'est-ce que le Cinéma?*, onde Bazin afirma: «le cinéma assimile le formidable capital de sujets élaborés, amassés autour de lui par les arts riviérains au cours des siècles. Il se l'approprie parce qu'il en a besoin, et que nous éprouvons le désir de les retrouver à travers lui» (Bazin, 1958: 32).

in form and function with literature than with any of the other disciplines» (*ibidem*).

Assim, temos vindo a desenvolver um trabalho de pesquisa e de análise na área mais restrita da estrutura narrativa, ou seja, da comparação entre o texto narrativo literário e o texto narrativo fílmico, razão pela qual apresentamos agora um primeiro esboço da aplicação desse estudo a um caso



particular: o da obra *A Room With a View/Quarto com Vista sobre a Cidade*, adaptada ao écran em 1985 pelo realizador James Ivory a partir do romance homónimo de E. M. Forster, publicado em 1908.

Porquê esta escolha? Primeiro que tudo, por uma razão que é do foro subjectivo e, poderemos mesmo dizer, meramente intuitivo. De facto, aquando do primeiro visionamento da obra, em 1986, guardámos a nítida impressão de ter assistido a um filme que, na altura, ainda longe do presente interesse por estes assuntos, inconscientemente definimos, com agrado, como autêntica «literatura filmada». Mais tarde, tomámos conhecimento de que o filme conhecera o êxito, tanto junto do público como na opinião de muitos críticos, tendo mesmo ganho o Oscar da melhor adaptação de um argumento literário, feita pela escritora Ruth Prawer Jhabvala. Tal facto confere particular interesse a este caso, até porque não é frequente deparar com um filme de sucesso que se tenha baseado numa obra de reconhecida qualidade literária⁴. Assim, quando demos início a uma investigação mais aprofundada sobre os aspectos ligados à questão da adaptação literária,

⁴ Aquilo que curiosamente se verifica é que é mais frequente acontecer o contrário. R. L. Stromgren e Martin F. Norden, no capítulo 7 do seu livro *Movies: A Language in Light*, apresentam uma interessante e significativa lista de filmes feitos a partir de obras literárias, e afirmam: «Any attempt to establish a direct correlation between the quality of literary works and the quality of films based on them is both dangerous and finally misleading. Even a cursory examination of some notable works within the two forms will show that a negative correlation often exists. Great books like *Don Quixote*, *Madame Bovary*, *Moby Dick*, *War and Peace* and *Ulysses* have not made great films, while such pulpy potboilers as *Psycho*, *The Clansman*, and *Badge of Evil* have formed the basis for some cinematic masterpieces (*Birth of a Nation* and *Touch of Evil*, in the case of the latter two works)» (Stromgren; Norden, 1984: 168).

particularmente no caso de textos narrativos, e, mais tecnicamente, aos problemas levantados pelos processos de transcodificação intersemiótica (neste caso, do cinema para a literatura), pareceu-nos que esta obra merecia um lugar de particular atenção.

Surge agora a ocasião de a tratar de forma mais cuidada. Uma vez que esta análise se enquadra num âmbito de trabalho mais geral, o qual vai, necessariamente, sofrendo uma evolução, mas ainda não atingiu o momento conclusivo da síntese ou, pelo menos, da perfeita clareza das ilações, este artigo não pode pretender mais do que levantar algumas questões, por nós consideradas pertinentes e interessantes, mas sem a pretensão de lhes conferir o estatuto de tese ou, muito menos, de forma acabada. Propomo-nos, de qualquer maneira, analisar, numa perspectiva narratológica, a estrutura de ambas as obras, sublinhando as alterações que o texto fílmico evidencia em relação ao texto literário, no que diz respeito às respectivas características diegéticas e discursivas – e às suas mútuas relações –, particularmente quanto ao estatuto do **narrador**, à **focalização** e sobretudo ao **tempo narrativo**. Assim, depois de uma breve apresentação das obras e dos seus respectivos autores, entraremos directamente nestas questões.

1. Edward Morgan Forster nasceu em Londres em 1879 e morreu em 1970, tendo publicado a maioria dos seus romances durante a primeira década do nosso século, como foi o caso de *A Room with a View* (1908) e de uma das suas duas obras-primas, *Howards End* (1910). A outra obra de grande sucesso, *A Passage to India*, começada em 1914, só foi, contudo, publicada dez anos mais tarde, depois de o autor ter vivido por duas vezes, durante vários anos, nesse mesmo país. Contemporâneo de autores como D. H. Lawrence, Virginia Woolf e James Joyce, Forster identifica-se com os ideais e gostos do modernismo, mas a sua obra não manifesta ainda as características típicas do romance moderno, pelo menos em termos estritamente formais. A representação do tempo, por exemplo, obedece à noção de sequência cronológica linear e contínua, sendo apenas de notar algumas elipses que em nada perturbam o fluir “natural” da acção.

A Room with a View (um romance de amor passado em Itália e em Inglaterra e centrado na descoberta da identidade por parte da jovem Lucy Honeychurch, que, depois de um breve noivado com Cecil Vyse, vem a casar com George Emerson), é, no entanto, uma obra com uma complexidade e uma densidade maiores do que aparentemente possa parecer ao leitor menos atento. Como afirma na Introdução Oliver Stallybrass, estudioso de Forster e editor do livro, «Light in touch it may be, but it is very far from lightweight; indeed, it is as cunningly organized and complex a novel as any he wrote» (Forster, 1978: 18). A atestar esta organização esmerada e complexa está o facto de o escritor ter levado vários anos a fazer e refazer a sua obra, sempre à procura da forma mais viva e verdadeira na construção das suas personagens e do enredo. Por detrás de um estilo simultaneamente coloquial e reflexivo, é constantemente visível a filiação de Forster numa tradição humanista e liberal, que constantemente o provoca a levantar problemas de tipo moral e a interessar-se por determinadas questões sociais e de relacionamento humano. O seu gosto pelas civilizações clássicas está igualmente presente em muita da simbologia que utiliza, por vezes de forma ligeiramente excessiva, denotando uma sensibilidade estética que quase trai a sua modernidade.

James Ivory é um realizador conhecido pelo seu gosto em adaptar obras literárias de qualidade, dentro de um estilo que muitos caracterizam como “clássico” e que outros fazem questão de designar “académico”, num sentido que não se pode considerar elogioso. Não foi certamente por acaso que Ivory se deixou fascinar por E. M. Forster, tendo já realizado três filmes a partir de obras deste escritor: *A Room with a View*, *Maurice* (1987) e *Howards End* (1992). De facto, tanto a nível de gosto e sensibilidade, como até em termos ideológicos, há diversos pontos de contacto entre o escritor e o realizador, manifestando as obras de ambos essa aparente simplicidade superficial que esconde preocupações de ordem ética e social. Allan Hunter, editor de *Chambers Film and Television Handbook*, não hesita em afirmar, a propósito dos filmes de Ivory adaptados de romances de Forster, Henry James e Evan S. Connell: «Their hallmarks of a literate, precise script, ironic

humour, scrupulous attention to period detail and design, and impeccable performances have led their critics to accuse them of shallowness and suffocating in good taste but beneath the veneer of beautiful compositions and languorous pacing lurks a good deal of passion over issues of class conflict and personal liberty» (Hunter, 1991: 167-8).

É interessante notar dois pontos: por um lado, que Ivory é de origem norte-americana, apesar de serem britânicos os três filmes que adaptou de Forster, bem como, evidentemente, os respectivos actores; por outro, que o realizador manteve ligações com a Índia, à semelhança do escritor, tendo recebido uma comissão da Asia Society of New York para fazer um documentário sobre Deli. Foi assim que conheceu Ismail Merchant, seu futuro sócio nas Produções Merchant-Ivory, vindo a estabelecer relações profissionais com a romancista e argumentista Ruth Praver Jhabvala, que passou a trabalhar regularmente com a referida associação (cf. Hunter, 1991: 167).

2. Se procurarmos estabelecer a comparação entre as duas obras a partir da terminologia proposta por Genette para a análise textual e adoptada, ou pelo menos seriamente considerada, pela maioria dos narratologistas, isto é, partindo da distinção entre diegese e discurso, podemos começar por identificar, no **plano diegético**, a introdução de alterações significativas na passagem do livro para o filme. No que diz respeito à **acção**, estas alterações são essencialmente de três tipos:

- a) **Alteração da ordem dos acontecimentos.** Por vezes, determinados episódios são antecipados, de modo a fornecer mais rapidamente ao espectador uma informação que seja importante para lhe prender a atenção ou para o fazer compreender qualquer coisa que, de outro modo, dificilmente perceberia. São exemplos: a referência, por parte de Mr Emerson, pai de George, ao estômago de Miss Alan (uma senhora de idade, solteira, que se encontra hospedada na pensão Bertolini, em Florença, onde tem início a acção), facto que todos consideram

indelicado e grosseiro (no livro, só acontece no terceiro capítulo e aqui surge logo numa das cenas iniciais, durante o primeiro jantar de Lucy na pensão, destinando-se a dar indicações sobre o carácter, nível social e educação de Mr Emerson, ao mesmo tempo que descreve o ambiente social em que a história decorre); a frase profética, pronunciada pelo reverendo Beebe a propósito de Lucy, quando a ouve tocar piano («If Miss Honeychurch ever takes to live as she plays, it will be very exciting»), que no filme surge logo após o referido jantar, enquanto no livro só acontece depois de outros episódios, entre os quais um primeiro passeio de Lucy por Florença, visitando a Igreja de Santa Croce (Forster, 1978: 52), facto igualmente apresentado no filme, mas posterior ao comentário de Mr Beebe.

- b) **Introdução de novos acontecimentos.** Com a mesma finalidade do caso acima referido, são introduzidas pequenas cenas significativas. Um exemplo muito claro dá-se também logo no início do filme, durante o dito jantar, quando George desenha um ponto de interrogação no seu prato, com a salada, virando-o de seguida para Lucy. Muitas linhas do livro acerca do carácter problemático e inquieto de George e da sua atitude perante a vida, sempre em busca de um sentido, ficam condensadas neste pequeno episódio, sendo posteriormente confirmadas ou desenvolvidas através de outros acontecimentos que surgem igualmente no romance.
- c) **Alteração de alguns dados.** No início do segundo capítulo do livro, Lucy passeia por Florença, acompanhada de Miss Lavish, uma escritora algo excêntrica que também se encontra albergada na pensão Bertolini. Como Miss Lavish não a deixa consultar o guia Baedeker, Lucy segue-a no seu trajecto ao acaso, mas acaba por perdê-la de vista, quando estão a chegar à Igreja de Santa Croce, tendo de continuar a visita sozinha. O

filme salta esta primeira parte do passeio de Lucy com Miss Lavish, mostrando-a logo sozinha a visitar a igreja. No entanto, depois da visita é introduzida uma cena que não existe no romance: é Miss Charlotte Bartlett (prima e *chaperon* de Lucy) quem passeia por Florença na companhia de Miss Lavish. No momento em que a escritora revela a Charlotte Bartlett que tem andado a observar Lucy, dando a entender que pretende “usá-la” como personagem do romance que está a escrever, percebe-se a finalidade desta troca de cenas – a necessidade de fornecer ao espectador uma pequena pista sobre um facto que mais tarde virá a ter muita importância no desenvolvimento da acção.

- d) **Alteração do valor de alguns episódios.** Determinados episódios ganham lugar de destaque na obra fílmica, embora não o tivessem na obra literária. Isto deve-se ao seu conteúdo altamente significativo e sintético, facto que o cinema normalmente valoriza, como adiante explicitaremos. Um exemplo claro é a simbólica cena do banho no lago, central no filme e só de relativa importância no romance.

Embora, como adiante analisaremos, o filme condense boa parte da acção do romance, não se verificam alterações significativas em relação ao **espaço**, ou espaços, onde a acção principal decorre. Em termos gerais, a sequência do romance é mantida: os primeiros capítulos decorrem em Florença, ora na pensão Bertolini, ora nas ruas ou monumentos da cidade, depois passa-se para Inglaterra – primeiro para Summer Street, onde mora a família de Lucy, depois para Londres, para o apartamento da mãe de Cecil, e novamente para Summer Street – e finalmente de novo para Florença, fechando-se o círculo do enredo onde tudo começou, na pensão Bertolini. Dentro destes espaços existe, no livro, uma maior multiplicidade de episódios que não aparecem no filme, mas que não correspondem ao fio da

narrativa principal. Um exemplo é o capítulo quinto, «Possibilities of a pleasant outing», em que Lucy passeia por Florença com Charlotte, Miss Lavish e Mr Eager. Em termos de acção, este capítulo é secundário, e por isso é eliminado do filme. No entanto, fornece vários elementos sobre a reacção de Lucy a um trágico acidente que havia presenciado na véspera e que a tinha feito perder os sentidos, sendo transportada por George Emerson. À medida que o narrador nos transmite, e comenta, os pensamentos e emoções de Lucy perante as conversas de Charlotte, Miss Lavish e Mr Eager, apercebemo-nos do processo interior que nela se desenvolve, em direcção à maturidade e à descoberta da sua própria identidade, facto que coincidirá com a descoberta do amor.

No filme, este tema da identidade pessoal apresenta uma importância secundária em relação à evolução da história amorosa propriamente dita, e não é mais do que levemente assinalado, aqui e ali, através de certas reacções e expressões de Lucy, mas sobretudo através do próprio desenvolvimento da acção, que revela a sua insegurança e a sua incapacidade em aceitar-se a si mesma e à realidade tal como são. Em termos comparativos, pode dizer-se que é esperada do espectador uma maior atenção, a fim de que possa perceber esta questão, do que do leitor, a quem tudo – ou quase tudo... – é dito. A diferença está em que o peso destas questões subjacentes à história propriamente dita não é, com frequência, tão fundamental na fruição da obra cinematográfica como na fruição da literatura. Segundo Linda Seger, escritora de guiões e especialista em adaptações de obras literárias ao écran, no romance a história está em função do tema, enquanto que no filme o tema está em função da história (Seger, 1993: 42). Embora nos pareça que esta afirmação é discutível (no mínimo, não pode ser estendida a todo o cinema, mas apenas ao cinema propriamente narrativo e, dentro deste, sobretudo àquele que pretende ser mais “comercial”), a verdade é que aponta para uma característica essencial dos filmes narrativos: a sua enorme dependência do fluxo e do ritmo da acção, que normalmente devem cingir-se a uma linha essencial, ou, no caso de existirem duas, devem manifestar em ambas uma enorme clareza em termos de lógica e sequência, a fim de

que o filme possa “resultar”. Note-se que foi precisamente esta uma das limitações do cinema contra a qual os filmes experimentais da “Nouvelle Vague” se rebelaram, procurando provar, entre outras coisas, a capacidade do cinema de saltar as barreiras da cronologia e da delimitação espacial.

No que diz respeito às **personagens**, verifica-se que praticamente não houve alterações na passagem do livro para o filme. Como personagens principais, mantêm-se Lucy, a protagonista, George e Cecil. Como personagens secundárias, mas com peso na acção, Helen Bartlett, Mr Emerson e Mr Beebe, seguidas de um conjunto de outras personagens de menor importância: Miss Lavish, Mr Eager, as Miss Alans, Mrs Honeychurch e Freddy, Mrs Vyse, etc.

Por outro lado, pode constatar-se que houve uma preocupação de fidelidade, na transposição do livro para o filme, quanto à caracterização das personagens, quer em termos do seu retrato psicológico, quer em relação às características físicas. A única excepção que é de assinalar é o facto de George Emerson ser descrito no romance como tendo cabelo preto («Leaving him to be annoyed, she gazed at the black head again» (Forster, 1978: 177), enquanto no filme surge como loiro.

As questões mais pertinentes surgem, porém, ao atentarmos nas características **discursivas** das duas obras. Vejamos, por exemplo, o que se passa quanto ao estatuto do **narrador**.

O narrador do romance é claramente **heterodiegético**. Se usarmos a terminologia proposta por Stanzel (1988: 13 e 17), diremos que estamos perante um **narrador autoral**, uma vez que este se encontra fora do mundo das personagens, sendo a transmissão narrativa originada por uma perspectiva exterior ao universo diegético – o que não significa que o narrador não possa adoptar por vezes o ponto de vista de uma determinada personagem, como adiante veremos. O narrador literário mantém-se inalteravelmente como instância originária do nível narrativo extradiegético; nenhuma personagem assume, uma vez que seja, o papel de narrador.

No filme, porém, a situação não é exactamente a mesma. Embora o narrador seja igualmente heterodiegético, coincidindo quase sempre com o

olhar da câmara que acompanha os gestos, falas e acções das personagens, há um momento em que subitamente saltamos para o nível hipodiegético, instaurado por uma personagem do nível intradieético, Cecil, que conta a Lucy o encontro que teve na National Gallery de Londres com os Emersons, pai e filho. Enquanto que no livro não chega a ser instaurado este novo nível narrativo, já que Cecil se limita a referir o encontro, sem reproduzir a conversa,⁵ no filme o realizador constrói uma analepse – o chamado *flashback* – com base na narração de Cecil, e o espectador é transportado ao local dessa acção – a National Gallery – e ao diálogo entre as três personagens (ou melhor, apenas entre Cecil e Mr Emerson, já que George se mantém silencioso).⁶

Uma vez mais podemos concluir que a importância dada a este episódio na economia da narrativa fílmica, claramente superior à que tem na narrativa literária, responde, indirectamente, à necessidade de caracterizar personagens e situações que, no romance, podem ser descritas com mais pormenor e através de um muito maior número de informações. Enquanto o leitor da obra literária tem consciência de que nem todos os dados fornecidos pelo narrador são vitais ao desenvolvimento da acção – o narrador pode deter-se mais tempo na caracterização de uma personagem, pode deleitar-se com a descrição demorada de uma paisagem, pode abrir parêntesis para exprimir pensamentos e reflexões próprias, etc. – o espectador da obra fílmica sabe, mais ou menos conscientemente, que cada episódio, cada diálogo, quase se pode dizer, cada imagem, tem uma função precisa na compreensão geral da história. Assiste-se a um filme deste tipo colocando

⁵ Note-se que Cecil faz, precisamente, um resumo, afirmando apenas: «In the course of conversation they said that they wanted a country cottage» (Forster, 1978: 136)

⁶ Além desta, há outros dois tipos de situação em que se pode colocar a questão sobre se é ou não instaurado um segundo nível narrativo: o caso da escrita e da leitura das cartas trocadas entre Lucy e as irmãs Alan, e o caso da leitura, em voz alta, do excerto de um romance. Em cada uma dessas situações está claramente presente o narrador heterodieético: no filme, porque as cenas mostram Lucy a escrever ou as irmãs Alan a ler as cartas, no livro porque o narrador do primeiro nível constantemente marca a sua presença (usando frases como «he read» ou «he turned over the leaves»), sem deixar que a situação ganhe auto-suficiência, mas sobretudo sem que alguma destas personagens chegue a ganhar o estatuto de narrador, pelo que não chega a instaurar-se novo nível narrativo.

quase constantemente a pergunta, ainda que a um nível subconsciente, sobre o significado de cada cena, sobre a razão da sua existência. Neste caso, a cena no Museu intensifica a empatia do público em relação aos Emersons, ao mesmo tempo que torna mais clara a natureza presunçosa e manipuladora de Cecil, o que provoca um distanciamento em relação a essa personagem, facto que é vital para que o espectador aceite os acontecimentos que se vão seguir.

Um aspecto importante da função do narrador literário que é eliminado desta obra fílmica é aquilo a que se costuma chamar a **intrusão do narrador**, isto é, a presença explícita da sua voz enquanto juízo sobre os acontecimentos, comentário, ou quando se dirige directamente ao leitor. E. M. Forster fá-lo com relativa frequência ao longo da sua obra, sendo esse o processo através do qual confere determinados significados simbólicos ao enredo, transmite a sua posição estética e ideológica de humanista liberal, integra a obra dentro de um estilo com sabor a neo-classicismo, desenvolve o tema essencial e introduz diversos motivos, dirige-se ao leitor procurando influenciá-lo, esclarecê-lo, aguçá-lo a curiosidade, ou mesmo arrastá-lo para dentro da acção, etc. Na página 161 encontramos um esplêndido exemplo desta última situação: «It is obvious enough for the reader to conclude, 'She loves young Emerson'. A reader in Lucy's place would not find it obvious. [...] She loved Cecil; George made her nervous; will the reader explain to her that the phrases should have been reversed?»

A posição do narrador na obra está intimamente ligada à questão do **ponto de vista**, ou seja, à **focalização** – para usar um termo mais rigoroso, no âmbito da teoria da narrativa, que diz respeito ao modo como a perspectiva narrativa se concretiza no plano da enunciação. Parece-nos pertinente começar por sublinhar a seguinte constatação: o cinema instaura, por definição, uma situação representativa do tipo *showing*, através do uso de signos icónicos, motivados, ao contrário da narrativa literária, que actualiza um processo de *telling*, usando signos arbitrários, portanto não icónicos. É neste pressuposto que se baseia, por exemplo, Seymour Chatman, o que o leva a caracterizar a narrativa fílmica como “mimética” e a narrativa literária

como “diegética” (1990: 111). Devido à sua natureza icónica, o cinema tem particular aptência para adoptar a chamada **focalização externa**, que é característica de qualquer representação pictórica, uma vez que «é constituída pela estrita representação das características superficiais e materialmente observáveis de uma personagem, de um espaço ou de certas acções» (Reis, 1991: 162).

Feita esta observação, atentemos no que se passa com a obra de que nos ocupamos. No caso da narrativa literária, é de notar que a focalização adoptada é claramente de tipo **omnisciente**, já que o narrador possui um conhecimento total daquilo que acontece, incluindo os pensamentos e emoções das personagens, e “domina” passado, presente e futuro. Logo no início, na página 25 (que corresponde à terceira página do 1.º Capítulo), o leitor toma conhecimento de um pensamento de Lucy, o qual serve simultaneamente como uma espécie de previsão dos acontecimentos – «[...] she had an odd feeling that whenever these ill-bred tourists spoke the contest widened till it dealt, not with rooms and views, but with – well, with something quite different, whose existence she had not realized before». Poucas linhas depois, tomamos igualmente conhecimento de uma característica da personalidade de Miss Bartlett que nos é dada por um narrador que a conhece muito bem, melhor que ela própria, como ao longo da história poderemos vir a perceber.⁷

Embora esteja claro desde o princípio qual o estatuto do narrador literário, vale a pena acrescentar que, se quisermos aprofundar a questão da perspectiva, não podemos deixar de notar que este narrador omnisciente tem em relação às diferentes personagens diferentes atitudes, parecendo, por vezes, adoptar as suas diversas perspectivas, “entrando” na cabeça de uns para nos dar conta dos seus pensamentos ou tomando o partido de outros. Seymour Chatman, que recusa o termo “focalização”, por achar que este introduz uma confusão entre o universo do discurso e o da história (se o narrador é do plano do discurso, então não se pode dizer que ele “vê” ou

⁷ Cf. último parágrafo da página 194.

“foca” qualquer coisa do plano da história, mas antes que narra qualquer coisa de memória – porque viu anteriormente ou porque lhe contaram – ou inventa pura e simplesmente), propõe outros termos para dar conta destas *nuances* de perspectiva, defendendo que a principal distinção é a que separa o ponto de vista do narrador do ponto de vista da personagem.

Assim, no caso da presente narrativa literária, poderíamos considerar três diferentes perspectivas (dentro das quatro que são propostas por Chatman, *slant*, *filter*, *center* e *interest*): sempre que estamos perante as atitudes do **narrador** (comentários, reflexões, opiniões, etc), como constantemente acontece em *A Room with a View*, é de *slant* que se trata; em relação às **personagens**, quando o narrador nos transmite os pensamentos, as emoções, as memórias, etc., de uma personagem, estamos perante aquilo a que Chatman chama *filter*. Na obra de que nos ocupamos, esta perspectiva é constantemente adoptada em relação à protagonista, Lucy, e por vezes em relação a outras personagens. Sempre que somos levados a identificar-nos com uma determinada personagem – George Emerson ou o seu pai, dos quais, porém, não conhecemos os pensamentos e emoções – estamos perante o chamado *interest-focus*, que consiste, no fundo, no ponto de vista de uma determinada personagem com a qual o leitor se identifica, desejando-lhe sorte, facto que pode acontecer mesmo em relação a personagens menores, pelo que o termo não se confunde com o conceito de *center* (o qual diz respeito ao ponto de vista que se centra numa personagem fundamental, sem que isso signifique, necessariamente, que se tenha acesso à sua consciência).

Deste terceiro tipo de ponto de vista diz Chatman o seguinte: «'Interest' point of view is of particular importance in narrative media like film. Quite often we do not see things from some character's optical point of view or know what she is thinking, but we identify with her, interpret events as they affect her, wish her good luck or good comeuppance» (Chatman, 1990: 148). É, de facto, o que constantemente se passa em relação à personagem de George Emerson, não só no livro, mas também no filme. Aliás, o que verificamos, ao analisar a transposição do texto literário para o fílmico, é que

a focalização tipicamente omnisciente que domina a obra literária e é particularmente evidente em relação à personagem principal, Lucy, se transforma numa **focalização externa** – precisamente do tipo *interest-focus*, para manter o termo de Chatman, se pensarmos na protagonista – no caso do filme. De facto, o olhar da câmara capta apenas o exterior das coisas e das pessoas, ainda que da observação dessa superfície se possam tirar conclusões sobre o seu mundo interior.

No entanto, é sabido que tanto a obra literária como a obra fílmica raramente mantêm, consistentemente, um único ponto de vista do princípio ao fim. Na realidade, o que se verifica no filme é que esta focalização externa cede lugar, aqui e ali, a uma focalização de tipo omnisciente. O caso mais óbvio, mas não o único, é o do momento em que nos é dado penetrar, ainda que muito rapidamente, na cabeça de Lucy, quando ela se lembra do primeiro beijo de George, através do salto da cena presente para uma rápida imagem do local onde aconteceu a acção de que ela se lembra, tal e qual como uma imagem que, por um segundo, assalta o pensamento, ainda antes de ser “admitida” pelo consciente.

Mas é possível verificar a presença de uma focalização omnisciente através de processos mais indirectos e subtis. Um exemplo claro é o da cena em que é filmado, demoradamente, um livro de capa encarnada que se encontra caído no chão, no jardim da casa de Lucy, em Inglaterra. O arrastamento desta cena provoca no espectador uma estranheza, acompanhada da intuição, mais ou menos consciente, de que esse objecto virá certamente a ter a sua importância na história. Através deste processo – que, aliás, segue fielmente a descrição literária – é transmitida ao espectador a percepção de que “alguém” conhece já o desenvolvimento da acção e esse alguém é aquele que é responsável pela narrativa, o qual revela, assim, possuir um conhecimento total do que aconteceu e do que virá a acontecer. De facto, se se tratasse sempre de focalização externa pura e simples, nada deveria dar a entender que esse livrinho continha uma importante informação, cuja revelação viria mais tarde a ser determinante na relação entre Lucy e George.

As soluções adoptadas neste caso, na adaptação do livro ao écran, tornam evidente a dificuldade do cinema em dar conta daquilo que é subjectivo e invisível, evidenciando as diferentes potencialidades de dois sistemas semióticos assentes em diversos tipos de códigos: o da palavra e o da imagem. De facto, como transmitir o pensamento de uma personagem em termos visuais, sem o recurso à pura expressão verbal, através do uso da voz *off*? Como chamar a atenção para um determinado aspecto da acção sem a presença explícita de um narrador? Ruth Prawer Jhabvala optou por um tratamento muito clássico e discreto do guião, cingindo-se à focalização mais natural no cinema e introduzindo, aqui e ali, uma alteração de focalização ou de processo narrativo, a fim de produzir uma informação que lhe parecesse fundamental. Por outro lado, o realizador usou os planos correspondentes à narrativa fílmica, nas suas diferentes fases: planos americanos, na sua maioria, já que são os mais adequados à atitude narrativa; alguns planos de conjunto para cenas mais descritivas (por exemplo, os campos de cevada salpicados de papoilas na tarde do passeio durante o qual George beijou Lucy, o ambiente da festa de noivado de Lucy com Cecil, etc.) e, com menos frequência, planos médios – por vezes quase grandes planos – em momentos em que é importante que o espectador possa perceber determinadas informações fundamentais, mas de carácter mais subjectivo ou implícito, quase sempre centrados em Lucy. São exemplos: a cena com que o filme começa, quando Lucy vê que, afinal, o quarto não tem vista; durante a festa de noivado, a cena em que Cecil é pedante a conversar, sendo filmada a expressão de Lucy, por forma a que possamos deduzir o que poderá estar a pensar ou sentir; ou, quase no final do filme, antes da grande decisão, quando Lucy e a mãe estão dentro da carruagem e a mãe lhe diz que ela se está a parecer terrivelmente com a sua prima Charlotte.

Finalmente, resta-nos fazer algumas observações em relação ao terceiro ponto que quisemos sublinhar, nesta breve análise: a questão do **tempo** narrativo. A íntima e indissociável relação entre temporalidade e narrativa tem levado diversos estudiosos (entre os quais, no âmbito francófilo, J. Pouillon, G. Genette, P. Ricoeur e, no âmbito anglo-saxónico e

germânico, R. Scholes, R. Kellog, D. Bordwell, E. Branigan, S. Chatman, F. K. Stanzel, para citar só alguns dos nomes principais) a debruçarem-se sobre as implicações teóricas, em geral, e narratológicas, em particular, do tempo como categoria narrativa primordial. Como tão bem sintetiza Chatman, «[...] what makes Narrative unique among the text-types is its 'chronologic', its double temporal logic. [...] The first operates in that dimension of narrative called Discourse (or *récit* or *syuzhet*), the second in that called Story (*histoire* or *fabula*)» (Chatman, 1990: 9). Ora o estudo comparativo das relações entre o tempo do discurso e o tempo da história na narrativa literária e na narrativa fílmica permite chegar a algumas conclusões muito interessantes e elucidativas quanto à natureza de um e outro tipo de texto.

Não é novidade para ninguém afirmar que o cinema é, geralmente, em relação à literatura, mais sintético, mais condensado. Em termos narratológicos, tal característica coincide com aquilo a que Genette chamou “velocidade”, ao dividir em três as características do tempo do discurso (ordem, velocidade e frequência). Embora Genette aplique o conceito de velocidade apenas à narrativa literária – aquilo que «[...] mesure le rapport entre la durée d'histoire et la longueur du récit: tant de pages *pour* une heure» (Genette, 1983: 23) –, julgamos ser de toda a utilidade e razoabilidade aplicar o mesmo conceito ao estudo da narrativa fílmica, substituindo a medição em número de páginas pelo número de horas e minutos que o filme demora a ser projectado.

Comparando, assim, a velocidade da narrativa literária de *A Room with a View* com a sua homónima narrativa fílmica, é possível concluir acerca da maior velocidade desta última. Mas tal constatação não se baseia no facto de o filme se desenrolar ao longo de meros 118 minutos, enquanto o romance, se descontados introdução, apêndice e notas, se estende por 207 páginas – o que implicará, em princípio, um tempo de leitura superior ao tempo de projecção do filme. Como Genette deixa bem claro, a velocidade propriamente narrativa é independente da velocidade da *performance* (Genette, 1983: 23). Aliás, esta noção de velocidade de *performance* nem

sequer é, em princípio, aplicável à recepção da obra fílmica, uma vez que ela demora a ser vista exactamente o mesmo tempo para cada um dos espectadores que esteja na sala. O filme – falamos aqui de cinema e não de vídeo – pressupõe este facto, o qual só poderá ser alterado se for tomada alguma atitude absolutamente excepcional e certamente abusadora (imaginemos uma sala de cinema onde se fizesse repetir uma mesma cena de que o público particularmente gostasse, ou pensemos no fenómeno da censura, que levaria ao corte de vários pedaços de fita, etc).

Aquilo que permite determinar a “velocidade” de uma obra é a proporção existente entre o tempo do discurso e o tempo da história: tanta mais velocidade quanto mais curto for o tempo do discurso em relação à duração do tempo da história, e vice-versa. Ora o que precisamente se verifica no caso presente é que essa proporção revela uma maior aproximação dos dois planos temporais no caso da obra fílmica, isto é, o filme manifesta uma maior tendência para a isocronia (coincidência entre o tempo de duração da diegese e do discurso) do que o livro.

Em primeiro lugar, tal facto decorre da natureza de representação do cinema, que, ao instaurar situações de tipo *showing*, como anteriormente referimos, faz coincidir a duração de um determinado momento da história com a duração do respectivo discurso, ou seja, do modo como esse acontecimento é dado a conhecer ao espectador. No romance esta situação só se verifica nos diálogos em que o narrador não intervém directamente e, mesmo, assim, não acontece de modo perfeito. Como refere Aguiar e Silva, «[...] é nos segmentos do discurso constituídos exclusiva ou predominantemente por diálogos [...] que se verifica uma isocronia relativa – ou uma tendência para ela – entre o tempo diegético e o tempo narrativo. Pondo de lado estes casos, o que o romance apresenta são anisocronias, diferenças de duração, entre estes dois tempos» (Silva, 1990: 288).

A análise da obra fílmica permite verificar também a omissão de grandes pedaços de discurso literário, ou melhor, a sua não transcodificação, por terem sido considerados dispensáveis na feitura do filme. Tais omissões correspondem, sobretudo, à intervenção do narrador na narrativa

literária: comentários, descrições de personagens, situações ou ambientes, narração de pensamentos, descrição de estados de alma, etc. Mas não só. O texto fílmico abdica, igualmente, de alguns dados da história, isto é, revela também uma certa sintetização a nível diegético. No entanto – e é este o ponto fundamental – os cortes na informação diegética correspondem precisamente a momentos de velocidade lenta: sobretudo diálogos ou capítulos diegeticamente pobres, isto é, mais determinados por descrições ou intervenções do narrador, etc., do que propriamente por acontecimentos ou factos importantes em termos da acção narrativa, por transformações, passagens de um estado a outro (quer sejam a nível interior, quer a nível exterior). Note-se, por exemplo, que os capítulos 3 e 5, onde nada de especial “acontece”, são totalmente eliminados do filme, sendo apenas retirada deles uma ou outra informação mais pertinente.

Assim, embora o realizador tenha querido manter, aparentemente, uma estrutura que se assemelhasse à literária, aproveitando muitos dos títulos dos capítulos e usando-os como uma espécie de separadores linguísticos das diversas fases da história, o que se verifica no final é que o seu número total corresponde a pouco mais de metade dos capítulos do livro: 12 inter-títulos no filme contra 20 capítulos no livro. Em termos diegéticos, pouco foi retirado à obra. A nível do discurso, pelo contrário, o filme sofreu uma óbvia aglutinação, em termos durativos.

Isto não significa que grande parte do discurso literário não tenha sido, apesar de tudo, transposta para o filme, mas sim que a modalidade do discurso fílmico, assente na imagem, é de natureza diferente, podendo coincidir discurso e história, em termos temporais. Demos alguns exemplos: como é que se descreve a personalidade de uma personagem? Fazendo-nos olhar para ela, observando as suas expressões, vendo-a falar e agir. Como é que se descreve um ambiente? Reproduzindo-o no écran, fazendo dele o pano de fundo da acção, escolhendo um determinado ângulo e um determinado plano. Como é que se transmite um diálogo? Colocando-nos diante dele. Ao contrário da literatura, o cinema não precisa de fazer pausas na diegese para fornecer dados puramente discursivos, (pode, eventualmente,

fazê-lo, mas dificilmente se poderão arrastar por muito tempo, como por exemplo quando a câmara faz o olhar deslocar-se ao longo de uma vasta paisagem, descrevendo-a deste modo, ou faz demorar a observação do espectador sobre a expressão de um rosto), embora possa decidir recorrer a processos tipicamente literários, aliás condenados por muitos realizadores, a fim de provocar o mesmo tipo de efeito. É o caso da chamada voz *off*.

R. Richardson, no artigo «Visual Literacy: Literature and Film», defende a ideia de que a literatura quer tornar o significante visual, enquanto que o cinema quer tornar o visual significante. O que acontece é que a percepção visual permite a captação simultânea de muitos factores, com a consequente perda de uma certa capacidade de especificação, enquanto a percepção pela via verbal permite mais facilmente o desenvolvimento de um particular, mas tem muito mais dificuldade em transmitir o simultâneo.

Faltaria ainda aqui, neste ponto, a análise de processos de controlo temporal como a analepse, a prolepse, a elipse e o resumo ou sumário, com os quais tanto para o cinema como para a literatura se abre um vasto campo de hipóteses. No entanto, no caso da obra de que nos ocupamos, não registamos alterações significativas na passagem de uma obra para a outra, razão pela qual, a par da já relativa extensão do presente artigo, passamos imediatamente a assinalar aqueles aspectos que nos parecem de particular interesse em termos conclusivos.

3. A ideia de que o cinema cabe dentro de uma teoria geral da narrativa não é unânime. Para alguns o cinema existe para **mostrar** e não para **contar** histórias. Depois deste trabalho de comparação entre a narrativa literária e a fílmica, uma primeira conclusão a tirar sublinha o facto de a adaptação ao écran ter assentado, em grande medida, na selecção dos episódios mais significativos, mais sintéticos, do romance, dispendo-os de forma tal que o sentido da história – e até algumas das suas implicações ideológicas – pudesse ser claramente transmitido e desenvolvido. Para isso, anteciparam-se episódios, como já vimos, introduziram-se determinados episódios novos, alteraram-se outros, conferiu-se particular relevância a dados de

menor peso na acção da obra literária, etc. Na nossa opinião, a constatação deste tipo de transformações não nega a potencial vocação nem – muito menos – a capacidade narrativa do cinema, mas antes exprime-as de uma forma diferente da que se observa na obra literária. Por outras palavras, parece-nos poder dizer-se que o cinema **narra mostrando**, por contraponto com a literatura, que **mostra narrando**, ou, partindo da oposição defendida por Chatman, diremos que o cinema «tells by showing» enquanto a literatura «shows by telling».

Uma das primeiras consequências que resultam desta constatação prende-se com a questão da temporalidade. De facto, a relação entre o tempo do discurso e o tempo da história é substancialmente diferente no livro e no filme. O acto de “mostrar” faz coincidir, tendencialmente, a duração da diegese com a duração do discurso que, nesse momento, a representa. Alargando esta verificação à mais lata comparação entre cinema e literatura em geral, isto não quer dizer que o cinema não possa ter uma liberdade equivalente à da literatura nas formas de manipular a temporalidade, através de processos como a elipse, a analepse e a prolepse (o resumo é mais dificilmente realizado pelo cinema do que pela literatura), embora fazendo uso das suas técnicas específicas. O que esta afirmação implica é que, como vimos, o fenómeno da isocronia é mais natural à forma representativa da narrativa fílmica do que à da literatura, sendo, pelo contrário, a anisocronia uma constante da narrativa literária.

André Delvaux, depois de realizar o filme *L'Oeuvre au Noir*, a partir do romance de Marguerite Yourcenar, deu uma entrevista a François Jost, onde afirmava, acerca do processo de adaptação: «Ce n'est donc pas une simple réduction d'éléments, c'est une transformation de la structure et c'est une transformation de l'écriture même du film...» (Jost, 1988: 9). Ora, precisamente, uma das diferenças de estrutura entre os dois textos analisados é revelada pelo papel do narrador, não tanto em termos de estatuto (é heterodiegético em ambas as obras), mas quanto à sua função e à sua presença na narrativa. O narrador literário manifesta-se muito mais explicitamente na obra do que o narrador fílmico. A entidade fictícia responsável pelo discurso

narrativo nunca se dirige directamente aos receptores da obra, no caso do filme que analisámos (com a eventual excepção dos 12 inter-títulos), enquanto que várias vezes o faz, no caso do livro. Tal facto contribui grandemente para a instauração do jogo da ficção em termos mais impressivos e mais dificilmente consciencializáveis do que no caso do romance. De facto, no filme as coisas 'acontecem' diante dos nossos olhos, de um modo quase palpável. Não se trata de afirmar que o cinema tem maior capacidade de representar o real do que a literatura, mas sim de registar o facto de que o faz instaurando diversas regras de ficcionalidade – esta é, aliás, uma mera chamada de atenção para um ponto de grande interesse, que evidentemente não nos cabe aqui aprofundar.

De qualquer forma, o que claramente se observa na transposição deste romance para o écran é que o realizador e a autora do argumento optaram por não se imiscuirem em processos narrativos tradicional e tipicamente literários: não recorreram à voz do narrador para o relato de pensamentos, nem à extensão do discurso filmico para fins meramente descritivos ou outros, não tornaram explícita a presença do narrador, recorreram às cenas mais significativas e sintéticas, conferindo ao filme uma velocidade normal para uma obra deste tipo, fizeram uso da focalização caracteristicamente cinematográfica (a externa, acompanhada de alguns momentos de focalização omnisciente, visível através de processos tipicamente cinematográficos, como o ângulo, o plano, a duração, etc.), e, de um modo geral, conferiram a todo o enredo um estatuto primordial em relação ao tema e motivos presentes na história.

Por outro lado, não recorreram à multiplicação de técnicas exclusivamente cinematográficas, como por exemplo o *close up*, o *freeze*, a *câmara lenta* – para dar só alguns exemplos – mas antes cingiram-se a uma narrativa muito sóbria, que concentra a atenção mais no conteúdo da obra do que na sua forma. Talvez que o sucesso desta adaptação resulte, precisamente, desta eficácia em transpor para o écran uma obra que, sem deixar de ser verdadeiramente cinema, deixe transparecer com tanta clareza a outra e distinta obra que a gerou, presente, assim, na fidelidade a uma mesma

atmosfera, a um mesmo espírito e, pode mesmo dizer-se, a um idêntico estilo. O filme que daí resultou só é apelidado de “literário” num sentido indirecto: porque soube com tal arte encontrar as «técnicas narrativas análogas» (cf. Stromgren; Norden, 1984: 38) à narração literária que não só o seu estilo global como o prazer da sua fruição e o impacto que provoca no receptor resultam idênticos aos que são experimentados na leitura do livro. Embora longe de poder ser considerada uma grande obra de arte, esta adaptação manifesta o conhecimento e a compreensão de dois códigos narrativos diferentes mas que, no fundo, provêm de uma mesma fonte: a da criatividade, da experiência e da capacidade (artística e não só) que o homem tem de exprimir pensamentos, emoções, significados. Nas palavras de Keith Cohen: «Both words and images are sets of signs that belong to systems, and at a certain level of abstraction, these systems bear resemblances to one another. [...] What makes possible, then, a study of the relation between these two separate sign systems, like novel and film, is the fact that the same codes may reappear in more than one system» (Cohen, 1979: 3). Acreditamos que não só este estudo é possível e está justificado pelas razões expostas, como é desejável e muito prometedo em termos de aprofundamento da relação entre as duas formas de arte e das suas respectivas naturezas. O presente trabalho espera ser uma pequena contribuição para tal desafio.

Maria do Rosário Leitão Lupi Bello é Assistente de Teoria da Literatura na Universidade Aberta. É Mestre em Estudos Anglo-Portugueses e actualmente prepara doutoramento na área das relações entre a narrativa literária e a narrativa fílmica.

Referências bibliográficas

- BAZIN, André (1958) – *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Éditions du Cerf.
- BORDWELL, David (1985) – *Narration in the Fiction Film*, Wisconsin, University of Wisconsin Press.
- BRANIGAN, Edward (1992) – *Narrative Comprehension and Film*, London/New York, Routledge.
- CHATMAN, Seymour (1986) – *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, 6.^a ed., Ithaca/New York/London, Cornell University Press.
- CHATMAN, Seymour (1990) – *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca/London, Cornell University Press.
- COHEN, Keith (1979) – *Film and Fiction. The Dynamics of Exchange*, New Haven, Yale University Press.
- EISENSTEIN, Sergei M. (1968) – *Film Essays*, London, Dobson.
- EISENSTEIN, Sergei M. (1977) – *Film Form*, 2.^a ed., S. Diego/New York/London, Harcourt Brace Jovanovich.
- FORSTER, E. M. (1978) – *A Room with a View*, Cambridge, Penguin (org. de Oliver Stallybrass).
- GENETTE, Gérard (1972) – *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil.
- GENETTE, Gérard (1983) – *Nouveau Discours du Récit*, Paris, Éditions du Seuil.
- HARGRAVE, Harry A. (1975) – «Film as Literature», *Southern Humanities Review*, n. 9.
- HUNTER, Allan (ed.) (1991) – *Chambers Film and Television Handbook*, Edinburgh, W. & R. Chambers Ltd.

- JOST, François; DELVAUX, André (1988) – «Du Roman à l'adaptation: au début était Zénon...», *L'Avant Scène du Cinéma*, N. 371.
- MACCANN, R. Dyer (1966) – *Film: a Montage of Theories*, New York, Dutton.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. (1991) – *Dicionário de Narratologia*, 3.ª ed., Coimbra, Livraria Almedina.
- RICHARDSON, Robert D. (1966) – «Visual Literacy: Literature and the Film», *Denver Quarterly* 1, n. 2.
- SEGER, Linda (1993) – *El Arte de la Adaptación. Como convertir hechos y ficciones en películas*, Madrid, Ediciones Rialp S. A. (Tradução por Marisa Chacón e Alfonso Méndiz da obra *The Art of Adaptation: Turning Fact and Fiction into Film*, New York, Henry Holt and Company, 1992 – 1.ª edição)
- SELF, Robert T. (1987) – «Film & Literature: Parameters of a Discipline», *Literature-Film Quarterly*, Vol. 15, N. 1.
- SILVA, Vítor Manuel Aguiar e (1990) – *Teoria e Metodologia Literárias*, Lisboa, Universidade Aberta.
- STANZEL, F. K. (1988) – *A Theory of Narrative*, 4.ª ed., Cambridge/New York/N. Rochelle/Melbourne/Sydney, Cambridge University Press. (Tradução por Charlotte Goedsche da obra *Theorie des Erzählens*, Vandenhoeck u. Ruprecht, Goettingen, 1979 – 1.ª edição)
- STROMGREN, Richard; NORDEN, Martin F. (1984) – «Film and Literature», in *Movies: a Language in Light*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall.
- VANOYE, Francis (1979) – *Récit écrit, récit filmique*, Paris, Éditions CEDIC.

Viajando pelo tempo, pelo género, pelo sonho: da *Máquina do Tempo* ao *Parque Jurássico*

The Time Machine. An Invention
(H. G. Wells)

Mais il invente!
(Jules Verne)

[*Jurassic Park*] is entirely fiction.
(Michael Crichton)

1. Em *The Time Machine* é-nos desmascarado o optimismo auto-convidado dos darwinistas sociais; o que é de facto levado até às últimas consequências («worked to a logical conclusion», como aí se diz – Wells, 1974: 53) é esta inata tendência destruidora da humanidade que nos leva a controlar e explorar os recursos naturais até ao limite do possível. Das duas uma: ou o ser-se racional está em oposição frontal à ecologia, ou teremos de assumir uma visão ecológica global que integre essas alterações das condições de vida na ecosfera como consequência natural das actividades do *Homo Sapiens*. Por outras palavras: no curso natural da evolução, o controlo da natureza por parte da humanidade implica um relativo controlo da própria evolução; ou seja, a Evolução (agora com maiúscula) revela-se afinal um instrumento com um singular mecanismo auto-regulador.

Foi assim que a humanidade, mal avisadamente, criou o jardim dos Eloi, sem ervas daninhas mas com lindas flores e frutos deliciosos; e, ao mesmo tempo, as condições da própria degenerescência. O tempo corre, e as

suas leis ditam a mudança: *tempora mutantur, et nos mutamur in illis*. O Capital e o Trabalho evoluíram para as formas de Eloi e Morlocks; o Tempo continuará, e a vida vai evoluir até ao último molusco, ao último líquen; e até no reino dos seres inanimados, o próprio sol há-de esgotar-se, tornando-se na fria estrela rubra de «The Further Vision». O trabalho da evolução e o da entropia parecem colaborar para chegar ao mesmo ponto final.

E depois? No fundo, nada mais natural: já Joanna Russ deixou dito que «*The Time Machine* is not about a lost Eden; it is – passionately and tragically – about the Three Laws of Thermodynamics, especially the second» (Russ, 1978: 115). A entropia está cada vez mais no centro das nossas preocupações, tanto literária como socialmente. O facto terá talvez que ver com o nosso *fin-de-siècle*, este tempo a que alguns gostam de chamar pós-modernismo: mas a isso voltaremos.

Quando consideramos a nossa interferência na Evolução – isto é, a contribuição dada pela civilização para a degradação entrópica do planeta – os resíduos nucleares, o efeito de estufa, a redução da camada protectora de ozono, etc. – «the triumph over Nature and the fellow-man» (Wells, 1974: 53) que o Viajante do Tempo deplorava torna-se ainda mais aparente se relacionarmos e articularmos esses dados com os motivos e consequências políticas que os acompanham: a hegemonia do hemisfério norte, a “morlockização” das nações pobres, do chamado terceiro mundo – enfim, esta versão pós-moderna do darwinismo social que se exprime pelo cínico louvor do mercado livre e da livre empresa – temperado, é claro, com leis restritivas para a imigração e corrigido com o adequado protecção e a necessária espionagem industrial quando os altos interesses em jogo assim o exigem.

Desculpem-me esta peroração de carácter político: ainda para mais, deslocada, ofensa às leis da retórica – as perorações fazem-se no fim. Digamos, como o Viajante do Tempo, que «a sonhei no meu laboratório» («I dreamed it in the workshop» – *id.*: 87). E tomando-a como tal, que pensamos nós dela? Receio bem que, hipocritamente, pensemos como o narrador exterior de *The Time Machine*: «If that is so, it remains for us to live as though it were not so»

(*id.*: 91). É nesse complacente estado de espírito que conseguimos engolir o telejornal; era também assim que os convivas do Viajante do Tempo aceitavam as suas histórias: «in an after-dinner atmosphere» (*id.*: 9).

Nos nossos dias já não usamos Viajantes do Tempo humanos para nos entreterem com palavras e sonhos: mas continuamos a ter a mesma fome de entretenimento, ainda para mais dispendo, como dispomos, da alta tecnologia dos últimos anos. Hoje, na *société du spectacle*, aceitamos de bom grado o *show* de qualquer charlatão. De igual modo procediam já os hóspedes do Viajante do Tempo; David Lake desmascarou o fantástico aventureiro, «nearly in the sense given to it by Wayne C. Booth... [as] ... an unreliable narrator» (Lake, 1981: 117); e Harry M. Geduld sublinha que «[n]ot one of the guests presents a convincing argument to counter the Time Traveller's exposition» (Wells, 1987: 15). Deixem-me então chamar a atenção apenas para um aspecto do espectáculo montado pela nossa personagem.



O Viajante do Tempo começa por mostrar aos seus hóspedes uma miniatura da máquina do tempo, explicando que das duas alavancas visíveis, uma lançará o engenho para o futuro e a outra para o passado. Procede-se à experiência: o Psicólogo empurra a alavanca do futuro. A maquininha desaparece. Para onde foi? Resposta do Viajante do Tempo: «Into the future or the past – I don't, for certain, know which» (Wells, 1974: 16). Será isto talvez a prudente reserva de quem faz uma experiência pela primeira vez; mas também pode querer dizer que passado e futuro são a mesma coisa, que uma ida ao futuro é igual a uma visita ao passado. Os episódios de *The Time Machine* recapitulam a evolução. E no final da obra, se a narrativa no seu todo parece implicar que o Viajante do Tempo desapareceu definitivamente no futuro, Hillyer, o primeiro narrador, especula se ele não terá partido para qualquer das duas direcções temporais. Logo a seguir, diz-nos que o Viajante do Tempo «thought but cheerlessly of the Advancement of Mankind» (*id.*: 91); porque não haveria ele então de ter ido

procurar as origens do presente, especulando sobre como tinha a espécie humana chegado a esta tranquilizadora teoria do Progresso da Humanidade?

A questão que aqui se levanta – a da direcção no tempo – pode ser resolvida no plano literário: o Viajante do Tempo foi «back to the future», tendo sido já não devorado pela esfinge, mas engolido pelo próprio Tempo, pelo ventre de Cronos, se quisermos; outros passos do texto justificam convincentemente esta interpretação. Mas fica-nos sempre a dúvida: «[to] prove you this time-travelling up to the hilt, specimen and all» (*id.*: 89) não significa necessariamente que o Viajante do Tempo trouxesse Weena para o seu tempo; qualquer outra maravilha, passada ou futura, serviria de prova. Como quer que seja, ele não voltou – ou, esperamos nós, ainda não voltou. As leis que governam o universo parecem ter levado a melhor.

«We are such stuff as dreams are made on», etc., etc., mas já não aceitamos a atitude resignada do Duque Próspero; desgosta-nos «the sleep that rounds this little life», estamos mais em sintonia com Macbeth, com o som e a fúria duma vida sem sentido, e com a prudência e as hesitações de Hamlet. Vivemos, parece-me, num mundo marcado tanto pelo medo da morte como pela ansiedade do espectáculo – queremos ver no palco um drama, qualquer que ele seja, queremos que nos contem uma história, qualquer que ela seja.

2. Na tradição da novela fantástico-científica (a minha proposta de tradução de *scientific romance*), e de *The Time Machine* em particular, o filme *Jurassic Park* (1993) de Spielberg (sobre o romance do também cineasta Michael Crichton) aparece-nos como uma actualização do nosso grande clássico da viagem no tempo. Começa mesmo como um *scientific romance*: tal como diz uma personagem (Hammond), «it's all part of the miracle of cloning», querendo com isso significar que se trata dum “milagre”, (isto é, algo de fantástico) da “clonagem” – nesta ficção específica, uma extrapolação hipertrofiada, ou ciência disfarçada – o que Wells chamava *scientific patter*, pois que, como o mesmo Wells tinha dito em 1933, «since the end of

the last century it had become difficult to squeeze even a monetary belief out of magic» (Wells, 1933: viii).

Claramente ilusória e fantástica, denunciada como um logro análogo ao circo de pulgas com que Hammond começara a sua vida – truques que nos trazem à memória os «sleight-of-hand tricks» (Wells, 1974: 14) do Viajante do Tempo –, a ideia dum parque jurássico e a sua concretização no universo da história torna claro que o que se apresenta como fábula especulativa não passa de magia disfarçada. É quando a ilusão do circo de pulgas é posta no mesmo plano da fauna mesozóica rediviva que a história se torna legível enquanto alegoria da responsabilidade dos cientistas – no caso vertente, biogeneticistas: porque é uma ilusão não para os que vêem e tocam os animais, mas para aqueles que os criaram, pois que esses ignoraram os seus deveres morais (ecológicos e/ou humanos).

O facto de ser magia não impede *Jurassic Park* de ser extrapolação: Hammond, o louco sonhador, e a equipa de cientistas que lhe venderam a alma, são acusados de «working to a logical conclusion» (a expressão de *The Time Machine*) a teoria genética, textualmente de terem «read what others have done and ... taken the next step» – como denuncia outra personagem, Ian Malcolm, o «teórico do caos»¹.

O filme revela-se assim uma espécie de híbrido de Frankenstein (ou Moreau ou outro aprendiz de feiticeiro) e dos dois maiores viajantes do tempo de sempre: o Viajante do Tempo wellsiano e o verneano Otto Lidenbrock da *Viagem ao Centro da Terra* (*Voyage au Centre de la Terre*, 1866). Sem data aparente, a trama de *Jurassic Park* desenrola-se no presente ou num futuro muito próximo; o safari jurássico é uma viagem sonhada (um *wish-*

¹A citação é do filme, que difere consideravelmente do livro: não só na simplificação inerente a toda a cinematização dum romance, mas também por ser uma versão muito menos sombria, diluída, adaptada a um público pré-adolescente; ainda por ser mais ambígua – a falha geral de energia e dos computadores parecem dever-se tanto à tempestade tropical como à traição de Nedry. Concordo com a opinião segundo a qual o livro terá de ser concebido nos moldes de um quase-guião, como defende Kim Newman na sua recensão na *Foundation* n.º 53, pp. 96-8 (na linha de uma ideia expressa já na *Encyclopedia of Science Fiction* (Clute, 1993) no item «Crichton». Além disso, é o filme, com todo o seu impacto mediático, que é relevante no meu contexto. E já agora: o texto citado do filme ocorre de facto, numa versão ligeiramente diferente, no romance (Crichton, 1991: 306).

-dream) ao passado². Mas – retomando as nossas reflexões anteriores quanto ao final de *The Time Machine* – qual a diferença entre passado e futuro?

Analogamente, na *voyage extraordinaire* de Verne, Otto Lidenbrock e o sobrinho Axel viajam avante (ou para baixo) no espaço, mas para trás no tempo, numa jornada regressiva através dos mais primitivos estádios da evolução: até ao rebanho pliocénico de gigantescos mastodontes com o seu *immanior custos*³, e até uma “further vision” de dinossauros dos mares Cretácios.

Estas três «journey[s] into the abyss of evolutionary time (Rose, 1981: 57) partilham a mesma retórica do sonho, o processo romântico por excelência. «Take it as a lie – or a prophecy. Say I dreamed it in the workshop. Consider I have been speculating upon the destinies of our race until I have hatched this fiction» (Wells, 1974: 87): o visionário shelleyano ideado por Wells apresenta-se como tal: um mentiroso, um profeta, um sonhador, um fabricante de ficções. Como autor que é, diz o que todo o autor tem o direito e o dever de dizer ao seu público; como Ramuz escrevia no final do *Renard* de Stravinski, «Et si cette histoire vous a plu, / Payez moi ce qui m’est dû»⁴.

É talvez porque são sonhos que estas ficções se transformam em pesadelos e acabam em falhanços catastróficos. Em *Voyage au Centre de la Terre* os heróis não chegam de facto ao centro do planeta: «the journey’s true climax is reached, significantly, not by the professor but by his romantic nephew and not in literal reality but in a vision... an extended daydream» (Rose, 1981: 63) – uma viagem em sonhos até às origens do tempo, e por fim a uma visão cósmica. A *rêverie* de Axel culmina neste passo:

² «[I]t was a kind of time travel – the only time travel in the world» (Crichton, 1991: 305).

³ A citação completa é «*Immanis pecoris custos, immanior ipse!*», «pastor de gigantesco rebanho, ele ainda mais gigantesco». O texto é uma adaptação da Écloga quinta de Virgílio: é parte do epítáfio do mítico Dafne, mas Verne substitui a beleza original de pastor e rebanho pelo gigantismo pré-histórico (Verne, 1993: 320).

⁴ É esta também a atitude de Bedford no final da sua narrativa em *The First Men in the Moon*: «[i]f the world will not have it as fact, then the world may take it as fiction. It is no concern of mine» (Wells, 1926: 183; cf. Philmus, 1983: 152). No que respeita a *The Time Machine*, ao que parece a história não agradou ao público: daí a morte do autor, para gáudio de Barthes e dos desconstrucionistas.

Les siècles s'écoulent comme des jours! Je remonte la série des transformations terrestres. Les plantes disparaissent; les roches granitiques perdent leur pureté; l'état liquide va remplacer l'état solide sous l'action d'une chaleur plus intense; les eaux courent à la surface du globe; elles bouillonnent, elles se volatilisent; les vapeurs enveloppent la terre, qui peu à peu ne forme plus qu'une masse gazeuse, portée au rouge blanc, grosse comme le soleil et brillante comme lui!

Au centre de cette nébuleuse, quatorze cent mille fois plus considérable que ce globe qu'elle va former un jour, je suis entraîné dans les espaces planétaires! Mon corps se subtilise, se sublime à son tour et se mélange comme un atome impondérable à ces immenses vapeurs qui tracent dans l'infini leur orbite enflammée! (Verne, 1993: 262).

A tradição é antiga: lembramo-nos do sonho de Cipião no *De Republica* de Cícero; ou do sonho de Dante, que o afasta da *verace via*, a via da realidade, isto é, do mundo empírico, na *Commedia*⁵; ambos estes sonhadores nos dão uma lição sobre a cosmologia das suas épocas, mais ou menos filtrada pelas convicções religiosas respectivas. (Também Axel invoca o Criador e a Bíblia no meio do seu devaneio paleontológico e cosmológico).

O que há de sonho em *Jurassic Park*, por seu lado, é o modo de filmar de Spielberg, com as suas referências metatextuais aos velhos clássicos do filme fantástico (*King Kong* e *The Lost World*), aos contos de fadas e ao universo infantil⁶, e a relevância extratextual que foi dada, quando o filme foi apresentado, ao que eu designarei por prestidigitalização – a descarada *Gosh-wowery* (o termo é de Brian Aldiss) computadorizada que produz este tipo de objectos cinematográficos (de que *Forrest Gump* é um exemplo posterior). Citações e referências, por um lado típicas da *grammaire du style* pós-mo-

⁵ «I' no so ben ridir com'io v'entrai; / tant'era pien di sonno in su quel punto / che la verace via abbandonai» (Alighieri, s/d: 19).

⁶ Uma famosa citação em segunda mão no *Outline of History* de H. G. Wells, recuperada por Golding em *The Inheritors*, fez dos neandertalenses a origem do ogre como figura do folclore (esquecendo, sem mais, que a palavra “ogre” parece ter sido inventada por Perrault e tem uma etimologia duvidosa); hoje em dia, a “dinomania” é a expressão cultural da tese insustentável de que os dinossauros estariam na origem dos dragões. E o filme de Spielberg não foge à regra, com dragões bons e maus (os maiassauros e os tiranossauros); lembramo-nos da *Unendliche Geschichte* de Michael Ende.

derna, funcionam aqui como chaves para o reino da fantasia. O que no filme se chama «the miracle of cloning» é, para o espectador, um «sense of wonder» criado em computador.

3. Para um leitor de Wells, o sonho de Axel evoca inevitavelmente um outro texto do pai de *The Time Machine*: o conto «Under the Knife» (1896). Aí a visão é induzida pelo clorofórmio: o narrador-protagonista, deitado na mesa de operações, sonha-se morto, pairando sobre o West End londrino e logo voando pelo espaço cósmico até aos limites do sistema solar, às constelações, e depois, ignorando as galáxias, pelo «vacant Beyond» dentro, até que «the little universe of matter» se some literalmente na distância e por fim, do negrume ele vê surgir talvez – Deus?

It was a clenched Hand. I was alone in space, alone with this huge, shadowy Hand, upon which the whole Universe of Matter lay like an unconsidered speck of dust. It seemed as though I watched it through vast periods of time. On the forefinger glittered a ring; and the universe from which I had come was but a spot of light upon the ring's curvature. And the ring that the hand gripped had the likeness of a black rod. Through a long eternity I watched this Hand, with the ring and the rod, marvelling and fearing and waiting helplessly on what might follow. It seemed as though nothing could follow: that I should watch forever, seeing only the Hand and the thing it held, and understanding nothing of its import. Was the whole universe but a refracting speck upon some greater Being? (Wells, 1974: 415-6).

Esta é decerto a Mão de Deus; não exactamente o criador metafísico *ex nihilo*, mas aquele que sustém o universo. E as leis continuam a ser as mesmas: o deus da Entropia é também o deus da Evolução.

Em *Jurassic Park* a mesma mão aparece igualmente, de modo mais subtil: «Mano de Dios» é o nome das minas de âmbar donde se extraem as amostras de sangue de dinossauro que servem para as tropelias genéticas que são uma das premissas do filme. Deus (leia-se “a Evolução”) é uma vontade que transcende, ou melhor, se sobrepõe às capacidades humanas: Hammond crê que «Creation is an act of sheer will» (parece estarmos a

ouvir o Doutor Moreau⁷). Conquanto os humanos tentem contrariar a evolução, acabam sempre por cumprir-lhe os desígnios: o doutor Fausto torna-se igual a Mefisto.

Nós, os ocidentais, perdemos o dom divino dos nossos avós helénicos de manter separadas a religião e a moral; então os deuses eram marotos, pérfidos, sendo mesmo assim – ou por isso mesmo – necessário temê-los, lisonjeá-los e apaziguá-los com sacrifícios; com o aparecimento de Jesus e de Paulo de Tarso, parece termos perdido consciência da perfídia do supremo deus, e tudo o que fazemos nos conduz ao paraíso ou à danação. Quando Deus foi substituído pela força criadora da natureza – a Natureza Mãe, a Evolução, o Princípio Vital – nada se alterou substancialmente: cada um sacou as consequências que quis das descobertas de Darwin: como a Duquesa disse a Alice, «everything's got a moral, if only you can find it».

Deste modo, atropelar a Evolução (ou armar-se em esperto com ela, nem que seja por excesso de zelo, excesso de estudo) é uma espécie de *hybris* pela qual pagaram os Lidenbrocks (cuspidos por um vulcão), o Viajante do Tempo (um Édipo vítima da vingança da esfinge) e o entusiástico, excêntrico e ambicioso arrendatário da Isla Nublar (a ilha das ilusões, da visão enovoadada); Hammond tem que desistir do seu projecto, abandonando ao seu destino a ilha cuja forma sugere ou um crânio deformado – crânio que já conteve sonhos – ou talvez o continente africano, onde na escala da evolução surgiram pela primeira vez os humanos, essa espécie perturbadora de todos os equilíbrios.

4. Enquanto os textos de Verne e Wells recorriam em parte ao modelo do enigma, que a ciência ajuda a resolver de modo a libertá-los das prisões do tempo (como acontece na aventura do Viajante do Tempo narrada por ele no segundo jantar, antes de partir definitivamente), no *Parque Jurássico* a situação aparece invertida: é a ciência a criar um enigma que se revela insolúvel, uma vez que espalha a devastação, isto é, o caos: algo que se deveria deitar ao mar – como a Esfinge Tebana.

⁷ Cf. «The study of Nature makes a man at last as remorseless as nature» (Wells, 1993b: 49).

A confrontação entre o caos e a ordem tem necessariamente três tratamentos diferentes nas três instâncias aqui discutidas. A visão de Axel em *Voyage au Centre de la Terre* tende para o caos primitivo, mas na aventureira narrativa do *bon bourgeois* Jules Verne o sonho dilui-se, até o enigma final (a troca dos pólos da bússola) acaba explicado. Em *The Time Machine* a confrontação é trágica e leva às últimas consequências: a evolução, de mãos dadas com a entropia, caminha para o caos. No recente *Jurassic Park*, contudo, parece existir uma esperança – chamemos-lhe prigoginiana (embora o famoso cientista russo-belga não seja referido nem no filme, nem no livro de Crichton): uma esperança no próprio caos; pelo menos emblematicamente, através da personagem do *chaotician* Malcolm, cuja visão é a que domina no final. Os computadores são vencidos pelas forças naturais; e o facto de que «life finds a way», reinventando a partenogénese nos dinossauros-fêmea, é ao mesmo tempo uma crença na vida como uma força cega (crença expressa tanto por Malcolm como pelo paleontologista Alan Grant)⁸.

O excesso de confiança dos homens do parque jurássico na sua ciência (e são todos homens, esses cientistas), seja ela a do controlo genético ou a do controlo cibernético, é amargamente derrotado pelos *bugs*: os mecanismos da vida (e isso é particularmente notório no documentário em desenho animado⁹) são equiparados ao funcionamento dum computador. Mas ao usar a palavra *bug* – um termo do calão técnico dos computadores – não posso deixar de lembrar «the humblest things that God, in His wisdom, has put

⁸ Grant não se entende com computadores (nem com crianças...) porque não os compreende; a sua ciência é num certo sentido “estática”: desenterra esqueletos fósseis. Não obstante serve-se dum computador (e duma criança) – e desonestamente, direi eu – para aprender e ensinar coisas sobre dinossauros. As crianças, os computadores, são imprevisíveis: os fósseis escavados, pelo contrário, estão sujeitos à lógica dedutiva. À medida que o enredo progride Grant aprende (com Malcolm) a compreender como funciona a vida: aprende a ver não só a beleza estática das formas (ossos, garras); o seu saber árido e cruel nos terrenos áridos de Montana modifica-se na luxuriante floresta tropical onde ensina aos netos de Hammond (e aprende junto com eles) uma lição perante os ovos eclodidos e as pegadas frescas.

⁹ No romance há mesmo três «release version[s] of the animals», sucessivos aperfeiçoamentos, porque «[i]t is like software, in a way. As we discover the glitches in the DNA, Dr. Wu’s labs have to make a new version». E, obviamente, como em qualquer tarefa de programação informática, «[s]ometimes there are bugs» (Crichton, 1991: 130).

upon this earth» (Wells, 1993a: 184)¹⁰, como dizia o narrador de *The War of the Worlds* falando das bactérias que destruíram a ameaça marciana.

Ilya Prigogine reconsiderou o universo no que respeita à entropia¹¹: parece ter sistematizado o que já Norbert Wiener havia intuído, a saber, que no interior dum universo predominantemente entrópico há bolsas, enclaves onde a tendência para a desagregação é contradita: «[I]f finds its home in these enclaves», como ele diz em *The Human Use of Human Beings*. A afirmação de Wiener, bem conhecida dos leitores de ficção científica pela sua inserção no conto de Pamela Zoline «The Heat Death of the Universe» (e devidamente sublinhado e reenunciado por Colin Greenland na sua *The Entropy Exhibition – Greenland, 1983: 198*)¹², teria significado para Wells e o seu Viajante do Tempo uma expressão do conflito entre determinismo e voluntarismo; e as equações prigoginianas tê-lo-iam talvez ajudado a resolver o dilema científico – que era também moral segundo as lições de Thomas Huxley¹³.

5. Mas o caos em *The Time Machine* é também literário: cria-se do caos a ordem quando um género novo se constitui a partir de géneros mais antigos (géneros “degenerados?”), géneros da “velha ordem” (isto é, estabelecidos, canónicos). Wells, ao escrever *The Time Machine*, lançando as bases do que viria a ser a ficção científica, estava a criar uma perturbação no universo dos géneros literários: como disse um crítico da época (a propósito de *The War of the Worlds*, por sinal), o nosso autor, «[f]ollowing in the wake of the sciences

¹⁰ De notar também que os *velociraptores*, tal como os Marcianos em *The War of the Worlds*, «understood doors» (p. 160); a referência é tanto fílmica como literária.

¹¹ Como já referi acima, o caos mencionado em *Jurassic Park*, romance ou filme, não é exactamente a mesma coisa que as “estruturas dissipativas” e o “caos determinístico” de Prigogine; o que me interessa neste ponto da minha argumentação é tão-só notar a similitude dos temas, não uma observação e comentário mais adequado sobre física moderna. Para uma melhor compreensão do assunto leia-se por exemplo Porush, 1985: 52-3 e Porush, 1991: 367-71.

¹² Todo o capítulo, «No More, with Feeling», pp. 191-206, é pertinente neste contexto.

¹³ Note-se que em *The Time Machine* a evolução, evidentemente incapaz de contrariar a crescente entropia universal, permite uma adaptação da vida às novas condições criadas pela degradação do sistema solar. As formas de vida evoluem também regressivamente: estamos perante uma interpretação poética “herética” dum passo da «Evolution and Ethics» de Thomas Huxley, a qual é uma das fundações em que assenta *The Time Machine* (cf. Suvin, 1979: 221-5).

for half a century», ajudava ao nascimento de «a new species of literary work, which may be called the quasi-scientific novel» (cf. Parrinder, 1972: 68). E afinal o que fez ele? Como usou ele então as velhas formas, produzindo uma reorganização do universo genérico?

Não vale talvez a pena mencionar a “reciclagem” do mito clássico: já se disse quanto baste sobre Édipo e o Viajante do Tempo. Afinal, o Viajante matou de facto o próprio pai: pela sua narrativa, ao descrever o fim da Criação; e, num sentido mais técnico, ao matar os seus próprios descendentes, os Morlocks, que podem ser considerados simbolicamente os seus progenitores (sendo *lemures*, ou fantasmas, isto é, os mortos, são antepassados; e representam ainda a faceta científica do homem, tal como o Viajante). E ao matar-se no fim, o Viajante do Tempo torna-se seu próprio “pai”: uma vez que os seus actos oscilam entre uma interferência activa, voluntarista, nos acontecimentos futuros, e uma rendição final ao determinismo das leis da termodinâmica, poder-se-á entendê-lo como uma espécie de existencialista *avant la lettre*, ao fundir voluntarismo e determinismo, gerando a sua própria essência.

Num sentido mais literário, o próprio H. G. Wells contribuiu para a morte de autores (criadores, pais); *The Time Machine* é enquanto texto filha e mãe de géneros literários, e Wells reinventou e recriou nela não só o mito clássico, mas também imagens românticas e o descritivismo do realismo oitocentista; e a sua atitude foi, talvez inconscientemente, parodística¹⁴.

The Time Machine é uma invenção: a invenção dum novo género literário, na qual se parodia um mito – que necessidade havia de sublinhar o facto de o Viajante do Tempo vir coxeando? – mas os elementos parodísticos a meu ver mais relevantes são a recuperação feita pelo autor de temas muito mais recentes, como o cliché romântico do pôr-do-sol, que ele transforma num quadro *fin-de-siècle*; ou o motivo dos astros nas suas órbitas pré-fixadas,

¹⁴ Embora Fredric Jameson, em *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, distinga entre o moderno da paródia e o pós-modernismo do pastiche (o qual tenderia para a acriticidade), não me prenderei com tal distinção, pois que a meu ver tanto a paródia como o pastiche (muitas vezes presentes na ficção científica!) partilham duma intenção satírica, e este provém afinal daquela. Cf. Jameson 1991: 16-19.

símbolo da ordem (e da ciência do inteligível) – inevitavelmente a caminho do caos e da entropia¹⁵. Em vez de fazer turismo entre ruínas, como os heróis byronianos (embora veja ruínas de verdade), o Viajante do Tempo tenta uma viagem ao passado do futuro, quando visita o Palácio de Porcelana Verde. Do mesmo modo que o lendário Arne Saknussemm, que insculpiu as suas iniciais rúnicas à entrada dum túnel («Eh bien! Moi aussi, j'irai signer de mon nom cette dernière page de granit!», exclama o tio Lidenbrock – Verne, 1993: 325), também o Viajante do Tempo, «yielding to an irresistible impulse», inscreve o seu nome «upon the nose of a steatite monster from South America that particularly took [his] fancy» (Wells, 1974: 70-1). E isto é ainda um exemplo duma aproximação de tempos distantes entre si: um simbolismo que reencontramos em *Jurassic Park* no castão de âmbar de Hammond ou na garra de *velociraptor* de Alan Grant.

São estes alguns exemplos dum parodismo wellsiano; podemos também lembrar as glosas ou alusões mais ou menos frequentes que nos surgem nos outros *scientific romances* deste período – a citação de *Robinson Crusoe* em *The Island of Doctor Moreau* (1896), quando Prendick constrói uma jangada demasiado longe da praia; a referência mais discreta a Gulliver na audiência dada pelo “Grand Lunar” a Cavor em *The First Men in the Moon* (1901). Mas a mais flagrante, a meu ver, é, já para lá da paródia ou da alusão, o despejado pastiche duma romântica história de amores contrariados em «A Story of the Days To Come» (1897). É principalmente no primeiro dos cinco capítulos que se vê o modo de escrita do pastiche. As constantes e irónicas referências aos dias de «Queen Victoria the Good» e ao trisavô Mr Morris¹⁶ obriga-nos antes de mais a ler a história como o típico Romeu-e-Julietta bur-

¹⁵ Este motivo, habitualmente associado em Wells a um sentimento de reconforto, algo de estável a que nos podemos apegar como compensação dos acasos a que está sujeita a evolução, aparece até parcialmente subvertido em *The Time Machine*. Enquanto no final de *Moreau* Prendick vê «a sense of infinite peace and protection in the glittering hosts of heaven», ou seja, nas «vast and eternal laws of matter» (Wells, 1993b: 87), em *The Time Machine* o Viajante do Tempo experimenta, ao mesmo tempo que um «dwarf[ing of his] own troubles» um desolado sentimento de desorientação e alienação quando repara que «[a]ll the old constellations had gone from the sky, ... rearranged ... in unfamiliar groupings» (Wells, 1974: 63).

¹⁶ Essas contínuas referências e comparações com o período vitoriano são um exemplo típico da estrutura de oposição de dois mundos proposta por John Huntington para a ficção wellsiana.

guês (rivalidade familiar substituída por diferença de classe); dum outro ponto de vista, a história reencena o motivo folclórico do pretendente que derrota o mágico para conquistar a princesa; aliás, como recorda John Huntington, «[e]ach chapter plays on a different genre of conventional story» (Huntington, 1982: 98). E note-se ainda a propósito que a cena final da novela é mais uma vez o cliché do pôr-do-sol, agora apontando no sentido da degenerescência cidadina: passadas as provas dos capítulos 2 a 4, Elizabeth é agora definitivamente a criaturinha frágil que treme de frio e precisa dum xaile mal o sol desaparece.

6. Como vimos, *Voyage au Centre de la Terre*, *The Time Machine* e *Jurassic Park* revelam-nos três instâncias da mesma fascinação com o Tempo: passado e futuro vistos como segredos a desvelar, fontes de sabedoria para o presente – o único tempo que *existe* realmente. Assim, em vez do «passado, presente e futuro da ficção científica» creio que falei desses três momentos na ficção científica: o género sempre preocupado com o tempo. Se é verdade que os físicos têm revisto o conceito científico de tempo, não estou muito convencido que isso venha a mudar de mais as atitudes dos nossos escritores para com o tempo, a vida, a entropia – e penso em escritores dentro e fora da ficção científica, de Philip K. Dick a Thomas Pynchon. E mais: por muito que nos vamos habituando aos mais sofisticados instrumentos no nosso dia-a-dia, enquanto escritores e enquanto humanos continuamos a viver num universo razoavelmente euclidiano dominado pelo “senso comum” (o que quer que ele seja). Os autores, mesmo os autores de ficção científica, não são teóricos de abstrusos modelos científicos, difíceis de compreender ao leitor comum: perderiam a freguesia se assim fosse; limitam-se a pegar em ideias mais ou menos científicas e metamorfoseá-las em narrativas que prendam leitores. Assim foi Wells, o qual, como confessava no seu revelador «Auto-Obituary», tinha a «flair for ‘what is coming’»; só que os seus «scientific romances» não viram, como ele então julgou, a sua «original freshness ... destroyed by the general advance of knowledge» (Wells, 1943: 46), já que os valorizamos – e *The Time Machine* acima de todos

– não como «Anticipations of the Reaction of Mechanical and Scientific Progress Upon Human Life and Thought», mas antes como a obra de «The Man Who Could Work Miracles» – «milagros atroces» lhes chamou Jorge Luis Borges (1985: 94) – «Wonderful Visits» ao Espaço, ao Tempo, à Entropia¹⁷.

¹⁷ Geduld, numa nota em *The Definitive Time Machine*, refere que «Philmus suggests that Wells may have derived the conception of time as a dimension of consciousness from either William James or Henri Bergson» (p. 93). Em *La Nouvelle Alliance* (escrita em colaboração com Isabelle Stengers) e *Entre le Temps et l'Éternité* o teórico do caos apela repetidamente à filosofia de Bergson e à sua noção de *durée*.

José Manuel Mota é Professor Auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, onde lecciona Literatura Inglesa, com programas sobre a ficção científica britânica de Mary Shelley e H. G. Wells a C. S. Lewis, William Golding e Arthur C. Clarke. O seu doutoramento versou as relações entre fantasia, ficção científica e alegoria na obra do escritor norte-americano Philip K. Dick. Dedicou-se há vários anos à ficção científica, tendo publicado artigos sobre vários autores.

Referências bibliográficas

- ALIGHIERI, Dante (s/d) – *La Commedia*, Milano, Istituto Editoriale Italiano.
- BORGES, Jorge Luis (1985) – *Otras Inquisiciones*, Madrid, Alianza Editorial.
- CLUTE, John; NICHOLLS, Peter (eds.) (1993) – *The Encyclopedia of Science Fiction*, 2.ª ed., London, Orbit.
- CRICHTON, Michael (1991) – *Jurassic Park*, London, Arrow.
- GREENLAND, Colin (1983) – *The Entropy Exhibition. Michael Moorcock and the British 'New Wave' in Science Fiction*, London, Routledge & Kegan Paul.
- HUNTINGTON, John (1982) – *The Logic of Fantasy. H. G. Wells and Science Fiction*, New York, Columbia University Press.
- JAMESON, Fredric (1991) – *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press.
- LAKE, David (1981) – «Wells's Time Traveller: An Unreliable Narrator?». *Extrapolation* 22.2.
- NEWMAN, Kim (1991) – «Review of *Jurassic Park*, by M. Crichton». *Foundation* 53, Outono.
- PARRINDER, Patrick, (ed.) (1972) – *H. G. Wells: The Critical Heritage*, London, Routledge & Kegan Paul.
- PHILMUS, Robert M. (1983) – *Into the Unknown: The Evolution of Science Fiction from Francis Godwin to H. G. Wells*, Berkeley, University of California Press.
- PORUSH, David (1985) – *The Soft Machine. Cybernetic Fiction*, London/New York, Methuen.
- PORUSH, David (1991) – «Prigogine, Chaos, and Contemporary SF». *Science Fiction Studies* 55, Vol. 18-3.

- ROSE, Mark (1981) – *Alien Encounters. Anatomy of Science Fiction*, Cambridge, MA, Harvard University Press.
- RUSS, Joanna (1981) – «Towards an Aesthetic of SF». *Science Fiction Studies*, 6, Vol. 2-2.
- SUVIN, Darko (1979) – *Metamorphoses of Science Fiction*, New Haven, Yale University Press.
- VERNE, Jules (1993) – *Voyage au Centre de la Terre*, Paris, Poche.
- WELLS, H. G. (1926) – *The First Men in the Moon*, London, Ernest Benn.
- WELLS, H. G. (1933) – «Preface» to *Scientific Romances*, London, Victor Gollancz.
- WELLS, H. G. (1943) – «My Auto-Obituary». *The Strand Magazine*, Janeiro (originariamente «My Obituary — H. G. Wells», *Coronet Magazine*, 1937).
- WELLS, H. G. (1974) – *The Complete Short Stories of H. G. Wells*, London, Ernest Benn (1927).
- WELLS, H. G. (1987) – *The Definitive Time Machine. A Critical Edition of H. G. Wells's Scientific Romance with Introduction and Notes*, Harry M. Geduld, (ed.) Bloomington, Indiana University Press.
- WELLS, H. G. (1993a) – *A Critical Edition of The War of the Worlds: H. G. Wells's Scientific Romance*, David Y. Hughes and Harry M. Geduld, (eds.) Bloomington, Indiana University Press.
- WELLS, H. G. (1993b) – *The Island of Doctor Moreau. A Variorum Text*. Robert Philmus, (ed.) Athens, University of Georgia Press.

Midsummer nights: quatro variações cinematográficas sobre um tema de William Shakespeare

Apesar do equilíbrio de um conjunto cuidadosamente imbricado *Midsummer Night's Dream* poderá ser considerada, de entre todas as peças de Shakespeare, como aquela em que melhor funciona a acumulação de segmentos significativos, criando uma pluralidade de tramas que podem ser isoladas e colocadas ao serviço da ritualização da cerimónia que as propicia. É esta relativa liberdade em termos estruturais que permite cortes ou permuta de cenas, privilegiando quer a predominância de uma atmosfera, quer a festa da teatralização do solstício, quer ainda a individualização do teatro dentro do teatro, abrindo para a apreensão de grandes linhas condutoras da acção: o casamento de Theseus e Hyppolita (ou a sua «nuptial hour» para usar palavras da personagem masculina), os jogos de amor do jovem quarteto formado por diferentes combinatórias de dois pares – Lysander e Hermia, Demetrius e Helena – e o reino das fadas com Oberon e Puck no comando das operações a propiciar a hipótese de um novo par – Oberon e Titania.

Torna-se evidente que o texto shakespeariano vive do paralelismo das situações e da repercussão que cada um dos blocos significativos tem sobre os outros, mas, e a esse nível cada encenação já é uma releitura de tal equilíbrio, não deve ignorar-se que o espaço aberto criado pela dimensão de festa pode favorecer leituras parcelares ou infinitas variações sobre o tema dado, partindo da totalidade como realidade pretextual e a ela chegando depois de labirínticas viagens. Dir-se-á que se trata de espúrias liberdades a que o cinema se permitiu *destruindo* a coesão do texto dramático, mas o problema coloca-se (e nem valerá a pena chamar à colação a precedência da

representação e da sua liberdade de improvisar sobre a fixação textual) ainda bem próximo de Shakespeare, cerca de um século após a escrita do «Sonho», em 1692, quando estreia em Londres, *The Fairy Queen* de Henry Purcell com alterações e actualizações que reduzem a comédia de Shakespeare a mero pretexto para um complexo delírio barroco. Porque o texto operático (embora a designação apareça ainda hoje como discutível, quando aplicada a Purcell) não coincidia com festejos matrimoniais, o adaptador anónimo da peça suprimiu todas as referências a Hippolyta e reduziu ao mínimo a importância de Theseus, que passa a ser denominado simplesmente por «the Duke». Por sua vez, os cortes na acção têm por meta a inclusão de números musicais de carácter fundamentalmente ilustrativo, até porque a tradição do teatro inglês do século XVII separava os protagonistas da trama poética de um cotejo directo com a interpretação musical. Assim, a música de *The Fairy Queen* configura-se em quatro *masques* isolados que introduzem na história eventos simbólicos e figuras mitológicas em diálogo com o que resta, em essência, do texto shakespeariano.

A lição desta variante *operática* tem continuidade em pleno Romantismo com a música de cena escrita por Felix Mendelssohn-Bartholdy¹ e com a ópera de Carl Maria von Weber, *Oberon*², modos diversos de perpetuação do espírito de *Midsummer Night's Dream* na mutação dos contextos e dos códigos de representação.

¹ A abertura data de 1826, curiosamente o mesmo ano do *Oberon* de Weber, sem qualquer intenção de relacionamento directo com a peça, e a música incidental, por encomenda e já com características globais de acompanhamento, tem a sua primeira apresentação em 1843.

² No caso vertente, o factor mediador passa pela *adaptação* de um texto de Christopher Martin Wieland (1733-1813), contemporâneo de Goethe – que, aliás, viria a fazer o seu elogio fúnebre – em Weimar, tendo, inclusive, pertencido ambos à mesma loja maçónica. Tradutor de Shakespeare desde 1762, Wieland publica, em 1780, uma narrativa em verso, *Oberon*, que opera uma espécie de *pastiche* da *féerie* shakespeariana, sob a forma de romance de aventuras, estabelecendo uma libérrima relação com *Sonho de uma Noite de Verão* por meio da protecção de Oberon ao cavaleiro Huon de Bordéus, o herói romanesco.

Mas, como não é de variações musicais e operáticas que nos ocuparemos, passemos ao nosso primeiro importante objecto de estudo, um filme com a dupla assinatura de Max Reinhardt e de William Dieterle, datado de 1935 e produzido em Hollywood pela Warner Bros. Memória de uma encenação do mestre vienense, que obtivera grande sucesso nos palcos da Broadway, o filme foi considerado durante muito tempo como um exercício de grande fidelidade à matriz teatral, de tal modo as coordenadas espectaculares se coadunavam com o estilo de Reinhardt, que tornava legível o texto para além (e apesar) das liberdades fílmicas. Um olhar mais atento, porém, vem trazer novos dados à discussão: a apresentação do genérico, perante um cenário imóvel, como uma cortina de cena projectada num espelho de água que a aparição dos sucessivos nomes viesse agitar, e tendo por banda sonora a música de cena de Mendelssohn, retrabalhada por outro *exilado* germânico, Korngold³, o tratamento das sequências iniciais e a distribuição dos actores apontam já para outros vectores. Com efeito, não só se encena a sequência do palácio como se de um musical cinematográfico se tratasse (e convém não esquecer que, no início dos anos trinta, a Warner, por meio de nomes como Busby Berkeley ou Roy Del Ruth, dera ao género contribuições decisivas), como se cruzam no filme diferentes marcas genológicas veiculadas por actores de forte imagem fílmica: ao fazer coexistir no mesmo espaço registos tão diversos como os de Dick Powell, uma das estrelas máximas do musical da Warner, James Cagney, actor de *vaudeville*, que o estúdio



³ Erich Wolfgang Korngold (1897-1957), sobretudo famoso nos meios musicais germânicos do pós-guerra pela sua ópera *Die Tote Stadt*, estreada em 1920, compusera um ano antes música para outra comédia de Shakespeare, *Much Ado About Nothing*. Na década de vinte, o compositor, como já acontecera com Reinhardt, contribui para a revalorização da opereta e, em particular, das obras de Johann Strauss e de Offenbach. O convite endereçado por Reinhardt para trabalhar em Hollywood, alternando, até à anexação da Áustria, em 1938, com colaborações diversas em Viena, iniciaria uma importante contribuição para cinema (com dezoito bandas sonoras originais para filmes da Warner Bros., incluindo diversos *veículos* para uma das suas estrelas mais carismáticas, Errol Flynn), premiada com dois óscares: em 1936 por *Anthony Adverse*, de Mervyn LeRoy, e em 1938 por *As Aventuras de Robin Hood*, de Michael Curtiz.

fizera enveredar pelo caminho do *filme de gangsters*, Olivia de Havilland, no início da sua primeira fase de ingénua nobre, ou Joe E. Brown, herdeiro directo dos histrionismos do burlesco, o filme de Reinhardt assume-se como típico filme de estúdio, uma miscelânea de tons e de estilos, não obstante a constância de elementos de referência shakespeariana. Aliás, este curioso intercâmbio entre teatro e cinema poderá ganhar novos cambiantes, se pensarmos como Reinhardt se sentiu atraído, muito cedo, pelas formas cinematográficas, concebendo muitas vezes as suas encenações como uma possível extensão dos novos modos de ver que o olhar fílmico permitia. Por outro lado, sente-se na abordagem conceptual ao texto o peso da importância que a recuperação de modos dramáticos tidos por menores – caso fulcral da opereta vienense, mas também da pantomima e do *cabaret* – tem na produção reinhardtiana: o filme arrisca a transdisciplinaridade das artes, dando aos movimentos de câmara um valor coreográfico e insistindo na coexistência, por vezes precária, de farsa (quase todas as cenas dos artesãos-comediantes), com grandes probabilidades de improvisação, de *féerie* balética, de comédia *screwball* – nas relações entre os dois jovens pares – e de filme histórico, pela tónica colocada em valores de reconstituição, que faz passar uma visão estilizada do século XVII por coordenadas estéticas que se pautam essencialmente pelo *kitsch* hollywoodiano.

A abertura que se segue ao genérico apresenta as premissas essenciais, mostrando no exagero da representação o factor de desequilíbrio que se vai introduzir no respeito pelas réplicas. A pompa e circunstância do historicismo reinante contrastam com o à-vontade moderno dos actores, saídos de uma qualquer comédia musical da Warner. Na apresentação da floresta, combinam-se os efeitos especiais com a evidência descarada do cenário pintado, voluntária contaminação entre as convenções do teatral, nunca completamente ausentes do discurso fílmico, e as possibilidades expressivas do cinema, que permitem a pluralização da ideia de palco, alargando a um vasto espaço do estúdio a imitação da floresta e a construção artificial e artificiosa da noite. Na primeira intervenção de Puck, o condutor do jogo, ainda mais importante no filme do que na peça, por via da composição su-

perlativa de Mickey Rooney, um modelo de perfeito *casting*, acentua-se o tom de comédia musical que se socorre de elementos do cinema de animação para apresentar o paradigma do feérico em cinema, antecipando assim muitas das experiências posteriores de Walt Disney, no que se refere à sincronização entre o ritmo musical e o da sua correspondente visual.

E, ao conceber o estúdio como um gigantesco palco, Reinhardt atinge um dos pontos-limite da sua arte por fazer desse espaço multifacetado a plataforma de encontro entre todas as linguagens que partilham a primazia do espectacular: rompe com as estreitas fronteiras físicas do tablado e corrompe a possível pureza das formas, ao estender o conceito lato de teatro a (quase) todas as artes e linguagens do artístico. Embora impondo-se como uma poderosa afirmação das virtualidades do cinema, *Midsummer Night's Dream* de Reinhardt sublinha o triunfo do teatral para além de toda a novidade dos efeitos.

A segunda variação de que nos vamos ocupar levanta problemas de uma outra índole: trata-se do filme de animação do checo Jiri Trnka, realizado em 1957 para servir o seu longo trabalho no campo dos *teatros de fantoches*, utilizando a técnica conhecida por *stop-motion*, que consiste na animação fotográfica, plano por plano, dos movimentos das *marionettes*. Em comum com o filme de 1935, temos a coincidência da titulação que, na fidelidade ao original shakespeariano, denota igual vontade de fornecer contrapartidas seguras à matriz que respeita e persegue. Mais do que em Reinhardt se sente o peso do palco pela omnipresença do cenário teatral sobre o qual a câmara traça constantes *travellings* a delimitar mudanças de cena e de *décor*. A sequência inicial é sintomática da exploração feita dos espaços miniaturais que delimitam a acção no palácio de Teseu. A mudança para a floresta determina uma mudança de registo, verificando-se uma tangente a várias soluções clássicas do cinema de animação e, inclusive, citações expressas de pormenores coreográficos do filme de Reinhardt. Existe, de qualquer modo, um pendor abstractizante, fixado em jogos de cores e em efeitos rítmicos, enquanto as *sequências atenienses* haviam colocado a tónica sobre a parafernália neo-clássica, acompanhada por uma adequada banda sonora

sobretudo centrada em *pastiches* de música barroca. Tal opção revela-se consentânea com o relativo pendor consagrado à vertente mitológica da história que, tanto no texto de Shakespeare, quanto no filme de Reinhardt, não passava de resíduo pretextual. Na película de Trnka, porventura mais atenta à fábula e às suas extensões significativas, surge como muito clara a incidência da união do duque de Atenas com a rainha das Amazonas, a determinar o cariz fantástico da acção.

Por este lado, e também pela representação inicial do Zodíaco, Trnka recupera fundamentais remissões para a cosmovisão isabelina e para o seu modo de integrar a memória histórico-mitológica. E, no entanto, o filme checo destrói uma das coordenadas essenciais que nos permitiria ainda falar de adaptação, mantendo assim parâmetros de relação e de dependência mais estreitos: ignora por completo o texto shakespeariano, substituindo os diálogos por uma narração em *off* que conta os eventos e limitando as personagens à emissão de sons mais ou menos ininteligíveis.

Tal alteração no quadro genológico não constituirá, aliás, novidade absoluta no âmbito das variações shakespearianas, remetendo, no entanto, preferencialmente não para os textos teatrais, mas para as paráfrases de Charles e Mary Lamb, em *Tales from Shakespeare*, também elas uma curiosa contrapartida alteradora da matriz referencial.

O terceiro objecto em estudo rejeita já a relação directa com o texto dramático de Shakespeare, por assumir uma marca titular diversa, em que são detectáveis, porém, os vestígios da origem: *Sorrisos de uma Noite de Verão* (1955), de Ingmar Bergman, também ele um homem de teatro que, no ano precedente, com a sua primeira encenação de uma peça musical, a opereta vienense *Die Fledermaus* (*O Morcego*) de Johann Strauss, fora comparado a Max Reinhardt⁴.

Sorrisos parte de uma confluência, a que não são alheias contiguidades com *O Morcego*, entre a ópera mozartiana, de *As Bodas de Fígaro* – por exten-

⁴ Lise-Lone Marker e Frederick J. Marker, «Ingmar Bergman: uma Cronologia», trad. port. e actualização de João Bénard da Costa, in José Navarro de Andrade, (org.), *Ingmar Bergman*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1989, p. 159.

são, também a trilogia de Beaumarchais – a *Così fan Tutte*, e o lado mais sofisticado da comédia de *boulevard*, com evidentes citações de *A Regra do Jogo* de Jean Renoir, encenando o labirinto de traições sucessivas e de composição e recomposição dos pares a partir de dois trios iniciais, o segundo dos quais apenas esboçado: o que liga o advogado Fredrik Eggerman à jovem mulher Anna, ainda virgem, e à antiga amante, a atriz Désirée Armfeldt, de quem presumivelmente tem um filho; e o que conecta, em potência, o filho Henrik Eggerman, estudante de Teologia, por um lado com a jovem madrasta e, por outro, com a azougada criada do pai, Petra, descendente em linha recta de todas as Suzanas e Despinas de Mozart.

A estes dois trios vêm juntar-se, progressivamente, dois outros elementos, um casal que se articula, nos jogos de amor, em diferentes contextos: o conde Malcolm, um Almaguerra nórdico com laivos de Eric von Stroheim, paradigma do militar de carreira, fêmeiro e obcecado com duelos e outros exercícios de honra, mais ou menos traída; e a condessa Malcolm, Charlotte, variação sobre a condessa das *Bodas*, amarga e cínica sobrevivente de um casamento falhado e amiga de infância de Anna Eggerman – também ela uma variação ingénua sobre uma hipótese de Rosina, a condessa enquanto jovem, de *O Barbeiro de Sevilha*, primeiro tomo do tríptico de Beaumarchais. O primeiro entra em cena na *primeira noite de verão*, quando surpreende Fredrik em casa de Désirée, gerando terceiro e irónico trio, e desencadeando a ideia do reencontro final; Charlotte aparece em contraponto a Anna e acaba por encaixar nos planos de Désirée como par neutralizador para Malcolm, seu marido de facto.

Como em *Midsummer Night's Dream*, assistimos ao poder especular do teatro pela inserção, logo de início, de *a play within a play*, em que Désirée discorre sobre as armadilhas do amor. Só que, e através da mesma personagem, a representação sobre o palco extravasa do seu espaço específico para se concentrar na reunião, a convite da atriz, de todas as personagens principais desta comédia de amor, na casa de campo, correspondente adequado à floresta do texto shakespeariano. Na economia do filme de Bergman, no entanto, este momento catártico de rearranjo dos pares não ultrapassa um

terço da totalidade, o que evidencia as exageradas proporções dadas aos labirínticos preliminares e ao gosto pelo *marivaudage*.

O epílogo surge preparado por um jantar, em que ao vinho é associado o valor de poção mágica, propiciatória do cerimonial que a noite, a longa *noite branca* do norte da Europa, favorece. Na casa de campo, faz a sua entrada o último elo que faltava à cadeia definitiva: o criado que ao cortejar a criada Petra, a subtrai ao trio a que pertencia inicialmente, de imediato deixando formado um segundo par – Henrik e Anna, glosa tortuosa e irónica do mito de Fedra; aos dois criados vai, aliás, pertencer a ilustração do segredo da alcova do rei, bem como a explicitação dos três sorrisos de verão, que dão o título ao filme.

Independentemente da divergência da variante, em relação ao original, há elementos subliminares que se mantêm na estrutura profunda de *Sorrisos*. Como em Shakespeare, deparamos com uma seriação de quatro pares amorosos distribuídos de forma hierarquizada por três planos: no plano mais elevado, que na peça shakespeariana corresponde ao domínio da divindade, assistimos à reconciliação dos dois aristocratas, Malcolm e Charlotte; no plano inferior, embora operando como comentadores de toda a função, temos a já mencionada dupla dos criados, enquanto em Shakespeare os artesãos estavam praticamente afastados dos jogos de amor (com possível excepção do episódio entre Titânia e *Bottom-Cabeça-de-Burro*), confinando-se o seu papel ao de reflexo paródico das acções de coturno superior; no plano intermédio, aparecem-nos Désirée com Fredrik e Anna com Henrik, a confirmar, assim, a deslocação, no universo iminentemente burguês de Ingmar Bergman, do centro do espectro social para o domínio das classes médias. Para além de uma contingente actualização – a ficção bergmaniana situa-se numa *belle époque* de convenção, algures entre as décadas finais do século passado e as primeiras deste século –, *Sorrisos de uma Noite de Verão* relativiza o papel do fantástico e racionaliza a capacidade de intervenção do feminino no rearranjo do mundo. O condutor do jogo não é nenhum espírito com aparência de Puck, sob as ordens de um qualquer Oberon, mas Désirée, a mulher emancipada, mãe solteira e actriz de profissão e vocação.

A quarta e última variação que analisaremos aparece, desde logo, sob a égide de Bergman, mestre confesso de Woody Allen, realizador de *Midsummer Night's Sex Comedy* (1982), filme que se circunscreve a variantes sobre três pares, inscrevendo-os em idênticas situação e época histórica: um fim de semana numa casa de campo, junto de uma floresta e a inserção num difuso (e por vezes anacrónico) princípio de século, com referências obsessivas ao amor livre e óbvias implicações freudianas. Ausente está o par de criados de Bergman, possivelmente resolvido na evidente mistura de classes que determina o par número três (pela ordem de entrada em cena) – o médico Maxwell e a inculca enfermeira Dulcy.

Contudo, as analogias com Bergman não deverão ocultar outras pontes que o filme de Allen contempla: como em Reinhardt, utiliza-se a partitura de Mendelssohn para pautar a acção, embora, em vez da abertura, se use como banda sonora para o genérico a marcha nupcial; como em Shakespeare, e desde o início, se convoca para a ficção o mundo misterioso dos espíritos. Leopold, o professor, *pivot* do primeiro par esboçado, nega por princípio todo o valor do sobrenatural para ele próprio se transformar, no final, em espírito da floresta; a noiva deste possui o nome sintomático de Ariel; a determinada altura declara-se ironicamente que só há fantasmas e espíritos (*ghosts*) em Shakespeare; por fim, uma das invenções de Andrew é uma bola dos espíritos, espécie de lanterna mágica que rege as relações das personagens com o reino do sobrenatural, forma alternativa de um Puck da idade imediatamente anterior à das tecnologias.

Andrew, interpretado por Woody Allen, corrector da bolsa e inventor nas horas vagas, dono da casa em que se reúnem os intervenientes do cerimonial de amor – talvez devêssemos dizer, atendendo à precisão do título, sexo em vez de amor – constitui-se em desastrado condutor do jogo, misto de Hermes, que faz de mensageiro por meio de uma das suas invenções, um antepassado do helicóptero, e de Eros em causa própria e alheia, ainda que ironicamente seja outra personagem a disparar a seta que converte Ariel a Maxwell, o homem que a reconheceu pelo cheiro do perfume.

Ao invés do filme de Bergman, em que, como vimos, hipóteses de trios se convertem em pares, em Allen, a personagem de Ariel (Mia Farrow) constrói à sua volta um trio de *pretendentes* a partir de sucessivos pares: Woody Allen, a memória do passado; o professor (José Ferrer), o noivo do presente; e Maxwell, o companheiro do futuro, a crermos que o irónico final do filme é definitivo. Tal como em Bergman, e depois de todas as vicissitudes e trocas, um par se mantém como no princípio, Andrew e Adrian (Allen e Mary Steenburgen), depois de uma psicanalítica libertação do sentimento de culpa de Adrian por no passado, em outra cálida noite de Verão, ter feito amor com Maxwell, o médico amigo do casal. Também como em *Sorrisos* o epílogo nos bosques é providenciado por um jantar, este ao ar livre, e pelo poder misterioso do vinho.

No entanto, e embora *Comédia Sexual de uma Noite de Verão* enfatize a sua especificidade cinematográfica, um pouco em complementaridade com o triunfo do teatro, apesar de tudo, em Reinhardt, essa obsessão fílmica não se confina á citação bergmaniana, nem ao abandono de outras matrizes possíveis: por via de uma relação ínvia com Reinhardt – o filme de Allen é também uma produção de Warner Bros. e incorpora a mesma liberdade, deixem-me dizer, americana de ironizar *ad infinitum* sobre o *intocável* objecto cultural –, estabelece-se um regresso a Shakespeare e a uma síntese desejável que o cinema opera a partir do objecto teatral, como se se tratasse, dentro da problemática de todas as variações cinematográficas, apenas de novas encenações actualizadas que levassem em linha de conta a alteração dos códigos morais e dos interesses particulares do público espectador.

E, quando à bola de espíritos, inventada por Woody Allen, se dá também o nome de Lanterna Mágica, usando-a inclusive como projector de sombras e de imagens do passado, é das capacidades expressivas do cinema como *medium* que se está a falar, insistindo metonimicamente no cariz transformador das formas fílmicas como extensão de formas culturais pré-existentes: o cinema arroga-se a capacidade de transmutar outras linguagens e apresenta-se como alternativa credível aos poderes representativos do teatro. O palco alarga-se, como em Reinhardt, ao campo abrangido pelo

olho da câmara e constitui-se, como em Bergman, em ponto de partida a superar, por meio da complexidade das contaminações culturais.

Ao *matar* uma das personagens fulcrais (a de José Ferrer), o filme desfaz um dos pares possíveis e sublinha a dimensão de luto que a variação sobrepõe ao original. Entre Shakespeare e Woody Allen joga-se, pois, a eterna capacidade que as formas artísticas possuem de se revivificar e autocitar, independentemente de uma transferência de meios expressivos específicos.

E *Midsummer Night's Sex Comedy*, como aliás todas as variações de que falámos, só tem a ganhar com a multiplicidade de leituras do texto shakespeariano que, por seu lado, ajudam a recolocar em perspectiva, *modernizando-o*, logo tornando-o radicalmente universal.

Mário Jorge Torres é licenciado em Filologia Germânica (1974) e doutorado em Literatura Norte-Americana (1991), pela Universidade de Lisboa. Assistente (1974-1991) e Professor Auxiliar (desde 1991) da Faculdade de Letras, lecciona, desde o ano lectivo 1992-1993, uma cadeira opcional de *Literatura e Cinema*. Crítico de cinema do *JL*, entre 1981 e 1983, e do *Público*, desde 1990.

Hiroshima mon amour:
a monument to the pleasurable
pangs of memory and desire

«Time», wrote Sartre, «is, above all, that which separates» (Sartre, 1947: 76). Such an observation seems scarcely possible before the modern period – before an era of World Wars, that is, in which all hope of plunging back into the delectable bath of a “sacré souvenir” had been abandoned. Even from Proust, whose characters were, at the beginning, still reveling in a fin-de-siècle insouciance, there surfaces an urgent presentiment about the ravages of time, a time that tears into human experience rather than offering shelter. In fact, Proust had radically remapped a terrain that was for decades the private property of Romantic poets: the topos of the revivifying potential of the past. Whereas for the Romantics memory was merely a refuge from which to escape the awful contingencies of present time, Proust’s “*mémoire involontaire*” afforded the remembering subject the possibility of escaping time altogether – i. e., of suspending the rules of chronology and occupying, however momentarily, an impossible space in which past and present were fused. Such a notion, for the generation that lived through World War I, was precious in view of voluntary memory’s reluctance to remember at all. Proust narrativized the idea by endowing memory with these extra-terrestrial qualities.

Though it is Alain Resnais’s and Marguerite Duras’s *Hiroshima mon amour* (1959) that I wish to inscribe in this pervasive twentieth-century fascination with a memory that overcomes time’s incisors, it is important to note that in films between-the-Wars there is already a decisive investigation of the effects of time. Renoir’s *Rules of the Game* (1939), for example, articulates the loss of a certain social decorum that the War had done away

with. The protagonist of Marcel Carné's *Le jour se lève* (1939) wrestles with the memories of events leading up to the man-hunt about to close in on him as the film inscribes memory onto the signifying medium with a rhythmic, lyrical use of flashback. And once narrative "voice" becomes implicated in the specifically cinematic handling of memory, as in Bresson's *Journal d'un curé de campagne* (1951), the medium opens itself up for plays on vocal disembodiment and temporal double-takes in its probing into the peculiarly twentieth-century intertwining of voice and memory.

Following World War II, filmmakers in Italy felt compelled to deal with the horrific events that had led to fascism and a humiliating defeat. Constructing a body of films that Marie-Claire Ropars has called «un cinéma de cicatrices» (Ropars, 1970: 140), Rossellini, Zavattini, and de Sica delved into such themes as the devastated land (*Paisan*, 1946), the plight of the poor and disenfranchised (*Umberto D*, 1951), and urban misery in general (*The Bicycle Thief*, 1949). In the context of the irradicable changes effected by fascism, these directors raised questions about existential isolation, remembering and forgetting, individual and collective guilt. It is against this neorealist background, I believe, that one can best appreciate the profound intensification as well as radical shift represented by Resnais and Duras's *Hiroshima mon amour*.

What makes the European reaction to World War II in general, and to the atomic bomb in particular, all the more interesting is the aesthetic determination to represent a series of events in cinematic form that are virtually unrepresentable. How was it possible for Resnais and Duras to squeeze from a story, whose main elements involve absence and nothingness, such power and, most important, such pleasure? As the present study is part of a more extensive project, an investigation into the dynamics of pleasure in the sound film in general and the effort to push to the limits the cinematic signifiers of both image and sound track¹, I shall also

¹ I am engaged in the construction of a theory of pleasure in which I distinguish, among other things, "putative pleasure" (fulfillment of the usual expectations elicited in us by the well-told tale) from "structural pleasure" (creation of unexpected gaps or new configurations in the

be interested eventually in inquiring into the historical specificity of the tendency to locate a paradoxical pleasure in the most unimaginable of human atrocities.

«*Bien regarder, ça s'apprend*»: *Hiroshima* as Lehrstücke

Released in 1959, *Hiroshima mon amour* might have seemed most easily read as a prolongation of Resnais's meditation on time and memory. *Night and Fog* (1955) and *Toute mémoire du monde* (1956) were short films that thematize memory during times of war and times of peace. *Last Year at Marienbad*, a collaboration with Alain Robbe-Grillet, raises the topos of the dubiously remembered love affair to the level of abstract symphonic poem. None of these early efforts, however, attain the complexity of *Hiroshima's* analysis of desire in the era of nuclear destruction – an analysis expressed in most delirious terms.

The narrative is complicated not by a questing voice-over, as in *Journal d'un curé de campagne* or *Marienbad*, but by a mise en oeuvre of the very memory process of the protagonist, a French actress on assignment in Hiroshima to make a peace film. At one point the woman's inner voice suddenly jumps onto the sound track as she is washing her face; it makes light of that part of her consciousness that had tried to keep hidden the long-buried yet not forgotten affair with a German soldier during the War. Throughout the last third of the film we witness a very complicated counterpoint between the spoken words and actions of the French actress (who remains anonymous) and her thought words which we hear as voice-over. This unusual cinematic stream of consciousness, full of contradictions (e.g., is



signifying chain). Focusing on post-War films in France and Italy, I discover patterns of ellision and accretion suggesting that, as in Freud's *Beyond the Pleasure Principle*, pleasure accrues as often from subtraction as from addition of stimuli.

the point that she has remembered the German lover or forgotten him?), effectively frustrates our expectation that a voice-over will narrate what has already happened from a detached perspective. It suggests that *Hiroshima* is not so much about the bomb or about the War as about the ambiguity of our affective attitudes toward anything we love or hate. And it is in this sense that, as I shall argue later, the film might best be viewed as a monument.

The splitting of the actress into voice and body, moreover, “responds” at a deeper level to the perceptual challenge launched by the Japanese lover: What can a Westerner know about the destruction of Hiroshima and Nagasaki? Through a kind of morbid poetic justice, but also, more importantly, as a confirmation of the Japanese man’s doubts about her ability to see the pain of the other, the French woman is dramatically revealed as trapped within her own subjective memories.

The opening sequence of the film goes as far as any previous film had gone in evoking an affective situation without recourse to exposition, lip sync, or any type of narrative summary. In its virtual destruction of the codes by which we assume the spoken voice will relate to the visual image, the “prologue”, as it is usually called, embodies what Ropars has called “écriture” in the cinema (Ropars, 1970: 145-63), for the primary signifying elements of cinema collaborate through counterpoint and contradiction to effect a fluid medium whose chief characteristic is not its capacity to configure diegetic information. The situation at the opening cannot be summarized as: two people discussing Hiroshima as they make love; or, scenes of devastated Hiroshima recalled by a woman as she makes love; or even, the injustices and follies of war. The image track depicts the fulfillment of desire with tight close-ups on the shiny bodies in the grips of love-making. Death and destruction soon begin to punctuate this overflowing image of beautifully entwined limbs. (Flow is precisely the dominant signified here: Bodies flow together; they overflow the frame; the interstices between them disappear as sweat, dust, and other (atomic?) particles blur natural anatomical divisions. But also – and this is the initial scandal – loving whole bodies flow into maimed ones). In the meantime, the

two voices dispute whether anyone can ever come to see or know moments of great destruction. The woman claims that, by visiting the museums and viewing the reconstructions, even though she was not a witness, she can come to know the horror of Hiroshima. The man claims that no amount of reconstitution will ever be able to represent, even symbolically, the intensity of the original horror. What one claims to have thoroughly, albeit vicariously, experienced is verbally challenged by the other as an explicit distortion of the past and the knowledge it encompasses.

It is important to note Resnais's use of the *acousmètre*² to suggest the separability, and ultimately, the independence of seeing and saying. *Hiroshima mon amour* is a film that traces a line from seeing and saying to knowledge. It is a film about saying "I have seen" with the feeling that the assertion is false, or more precisely, without any assurance that what is claimed to have been seen is representable. This is the evident meaning behind the opening antinomies, as the French actress, speaking as *acousmètre*, says, «J'ai tout vu. Tout» (Duras, 1960: 22). The Japanese has just "told" her, also in *acousmètre*, «Tu n'as rien vu à Hiroshima. Rien». His words are full of meaning, but a meaning built on contradictions. For, in one sense, there is nothing to see in Hiroshima. That is, all one can see is nothingness. What might be "seen" – in the sense of witnessing the results of destruction – is, strictly speaking, unrepresentable. Hiroshima is the place of an absence, a horrible, man-made void. To represent, or re-present, this in an exact manner, in contrast to the subsequent and only approximate reenactments of the tragedy, would mean to recreate the bomb. Thus, the Japanese man's denial of the French woman's claim is double-edged: Not only can she see nothing of the devastation that took place in Hiroshima, but what she does see can only ever be an absence, a nothing. She did not see anything; she saw nothing.

² Michel Chion (1982: 25-33) defines the "*acousmètre*" as an anthropomorphized voice speaking without a body. Voice-over is by definition an instance of the *acousmètre*; its use in *Hiroshima*, however, is more subtly linked to the harrowing experience of humiliation and repression.

I agree with Marie-Claire Ropars that in order to make sense of this film at the most basic level one must determine how its *écriture* is pitched. In order to unpack its formidable pleasure potential, moreover, one must understand how the gradually developing emotional baggage of the story is being hurled along a fast track, like express mail, while the seemingly innocent, even banal, love story is making all the local stops. It is in order to maximize the momentum of this gathering emotion, I believe, that the last part of the film (the scenario is divided into five parts) begins with the actress's interior monologue: «On croit savoir. Et puis, non. Jamais» (Duras, 1960: 109). Her realization at this stage that she does not know is a resolution of the opening contradiction between the lovers: She thought she knew, but no, she doesn't.

A movement, then, of reversal here – the most obvious one among the many reversals and revelations that drive the film's story. I shall not dwell upon the complexities of *Hiroshima's* narrative structures, since what concerns me is how Resnais and Duras make of these fundamental oppositions, contradictions and aporias a powerful emotional statement. The film is fascinating for its iconoclastic transformation of film conventions into an expressive *écriture*. Like Barthes's *jouissance*, which refers to a range of reading pleasures that decenter rather than ground the reading subject, the identification of *écriture* is the first step in an analysis of *Hiroshima* that will aim ultimately at disclosing its textual thrills.

Ropars is only half right, though. To appreciate Resnais's breakthrough in film language one needs, it is true, to explain his use of *écriture*; it allows the critic to illuminate, for example, the unique lyric tone of much of the film:

When it is freed by the voice-over, speech becomes song and accompanies the image, without explaining it; cut off from its psychological roots and its dramatic function, it is transformed into an incantation that locates the narrative on a tragic level at the same time that it offers multiple openings beyond vision, onto meditation. With lyric recitation, characters are detached from themselves and, as in the theatre, look at themselves [...] (Ropars, 1970: 150).

But to appreciate his and Duras's galvanization of writing-plus-speech-plus-sound-plus-image, one must highlight in the analysis the underlying metaphor of seeing. Laid bare in the opening acousmetric dialogue, the figure of physical sight as metaphor for mental understanding is as old as Oedipus. If the horrors of Hiroshima cannot be "seen", the film seems to suggest, then how can they ever be conceptualized, much less represented? If we cannot view or re-view the actual annihilation, then what can be seen? And what, for that matter, is ever seen?

It is in meditating the answers to these questions that the filmmakers pass beyond war and peace, desire and destruction – diegetic elements located just along the borders of representation in the first place – to broach the unrepresentable. For underlying all these questions is the simpler but far more vexing question, What is seeing? It is certainly not the product of a simple glance. And no glance, however penetrating, guarantees knowledge. The question gains all the more immediacy in that it relates not only to the diegetic issue of how much, if anything, one can "see" of Hiroshima (and, by extension, how much one can feel for its victims), but also to the basic reception of cinematic images. As has been made clear by modern film scholarship, watching a film is no mere reception of images whose mental recording is standardized for all viewers. Not only do our eyes rove more or less depending on where we are positioned in relation to the screen, but specific techniques such as deep focus will enable and spur us to view several planes of action at the same time. Some things we see "later" than others, and what we do or do not catch upon first viewing depends decisively on the cultural baggage we bring along with that seeing. Indeed, as with reading literary texts, our reception depends crucially upon our gender, class, and competence³.

Sight is a culturally and temporally conditioned faculty.

³ The cultural, social, and gendered relativity of film spectatorship has received a good deal of attention in recent scholarship. See, for example, Metz (1982), Heath (1981), Doane (1987, 1991), Silverman (1988), Mulvey (1989) and Mayne (1993).

In order to enlist this fact in the analysis of the plastic arts, Pierre Francastel rejects all mimetic definitions of the image. «The image is not a facsimile of reality», he writes, «it is a relay» (Francastel, 1967: 37)⁴. There is no completely iconistic relation, in other words, between an image and the thing it represents. The image, rather, recalls or relays to the brain of the viewer certain stimuli that the viewer always has some prior familiarity with (cf. Eco, 1976: 192-95). Francastel's theory of knowledge-as-relay, like Plato's thesis about remembering as the foundation of knowledge (Plato, 1965: 81-86), thus supports the Japanese man's initial contention, that the actress cannot truly perceive what happened in Hiroshima as a discrete historical event; nor even can she, more generally, perceive the past of Hiroshima. She has no concrete relay for it.

What we see here and now cannot be dissociated from what we have already seen; and if what we see has no prior relay, then it most likely cannot be grasped. Memory conditions what we see in the present, to the point of denying the possibility of any bare, innocent perception. In this sense, the newsreels and reconstructions of the immediate aftermath of the Hiroshima bombing, which we see in the prologue, presumably as the French woman had seen them in the museums, are pitifully inadequate images because they try to be facsimiles of the horror rather than relaying it. The French woman's own capacity to "see" and to know is in process during the film; hence, the implication of her words, when she says, in response to the Japanese man's query about why she wanted to see Hiroshima in the first place, «Ça m'intéressait. J'ai mon idée là-dessus. Par exemple, tu vois, de bien regarder, je crois que ça s'apprend» (Duras, 1960: 41). She still holds out hope of being able to sift, perceptually, through the imperfect images of disaster to apprehend something authentic, accurate.

"Bien regarder" is a skewed aural thematicization of the enforced cultural blindness whose poignant emblem appears early in the film, during the prologue, when the eye socket of a bomb victim is pulled wide open,

⁴ Francastel's remarks are made in the context of an attack on semiotics for its inadequacy as a system for analysing the visual arts.

with the aid of forceps, to reveal a gaping absence. The maimed woman of the newsreel is the pathetically full “knower” of destruction, in painful contrast to the French woman as well-intentioned but unseeing questor.

The crux of the difference between the French woman’s and the Japanese man’s relation to Hiroshima’s past lies in how experience, perception, and memory are interconnected. Memory not only conditions perception, it is (a part of) perception: «[S]eeing, in the active sense, fed as it is by our experiences and by ever-renewed memories, is an act of confrontation between present facts and remembered facts and hence between perception and memory» (Francastel, 1967: 12). The French woman perceives (present facts and remembered facts) but can never know. As Francastel insists, we never look at anything with a perceptual *tabula rasa*. And while *Hiroshima mon amour* gathers a good deal of its dramatic force from the uncanny parallel between personal history and world history, the former, it insists, can never become a substitute for the latter.

«Pourquoi nier l’évidente nécessité de la mémoire?»

The French actress’s access to the truth about Hiroshima is blocked, then, by all the inevitable cultural limitations of human perception. By the same token, our access (that is, that of the ordinary Western audience) to the true horror – and to the true motives of the actress’s quest as well – is also blocked. Resnais and Duras, however, are not content to leave matters in this state of negative, albeit enlightened, cross-cultural apperception. If our access to the historical horror, moreover, is blocked, an important avenue of pleasure is also congested. As I have suggested, by the end of the prologue it is clear that *Hiroshima mon amour* is a film that will not proffer its diegetic kernels with ease. We soon get a cue – immediately following the double-take on the sleeping Japanese man’s upturned hand, to be exact – that the French woman’s relation to all of the fleetingly and ambiguously broached

topics of the prologue (the War, physical sensation and pain, destruction and demoralization) may be far more extensive than at first suspected.

Elaborating its metaphoric work on seeing, the film will go on to suggest that, though she may be endowed with no more historical second-sight than other humans, the protagonist discovers a vision through memory by which she can mediate at once her desire to share in the other's calamity and her need to mourn the loss of her first lover, the German soldier. I want to suggest, in other words, that what the French woman inevitably lacks in historical vision is compensated for by her personal vision. By demystifying the very desire to "see" Hiroshima's desolation (the tourist-bus sequence of the prologue accomplishes this most succinctly), the film simultaneously opens the possibility of a new way of seeing. It offers, through the exemplum of the French woman's personal crisis that comes to a head through an intense session of remembering, an opening onto pleasure – an opening tantamount, at least, to the elimination of what Freud termed "unpleasure".

Given the contradiction of a narrative that officially proscribes pleasure (how can one do anything but mourn at the sight, or even just the thought, of ravaged Hiroshima?) but that begins with and returns compulsively to scenes of tender, delicate love-making, it is not surprising that the pleasures of *Hiroshima mon amour* are not of the "putative" variety. An example of what Laura Mulvey calls "alternative cinema", the film daringly presents images of entwined naked bodies with a candor and nonchalance that belie the awesome scenes to follow. There is clearly no appeal here to spectatorial scopophilia. The extreme tightness of these opening shots suggest a quasi-scientific take. As though filming an agon between the pleasure principle and the reality principle, Resnais and Duras brutally contextualize the physical pleasure, at least that which is diegetically taking place in 1959, within the individual and collective memories of the nuclear bomb detonated fourteen years earlier.

The peculiar kind of pleasure that *Hiroshima* works toward is all the more complicated in that it posits woman as bearer of the look. Mulvey had

argued that dominant cinema is composed of images whose chief motive for visual pleasure is the sight of a woman, posed as object of a male gaze and of male libidinous desire (Mulvey, 1989: 14-26). But this film refuses such pleasures; or rather, it proffers them only to undercut them by radical recontextualization. To upset the paradigms of pleasure even more, it downgrades the visual narrative by assigning a preeminent place to that of orality and aurality.

It is, first of all, a story about love more from the woman's slant than from the man's. The French woman, one gathers, had allowed herself to be picked up at a bar the night before (characteristically, it is the penultimate scene of the narrative that reenacts such an event as a heterodiegetic prolepsis). She is neither coy about her sexual desires nor embarrassed to take an active role:

Je t'ai remarqué toi, c'est tout. [...]

J'aime bien les garçons...

(Duras, 1960: 47, 54)

Yet the hermeneutic upshot of the Japanese man's lengthy, even tedious, attempt at persuading the woman to stay in Hiroshima is that, while she is strongly attracted to him, he is not a man with whom she could become seriously involved. Desiring, active, and principled, she confounds the cinematic stereotypes of the woman in love and thus throws the male gaze out of order.

The object of her desire is a Japanese architectural engineer, like her, happily married, who remains conspicuously opaque throughout the film. Though he is evidently a feeling man capable of expressing deep emotions, his personal life, in contrast to that of his lover, remains for the most part closed off to us. Like the German soldier, who comes alive for us only through the woman's memory, the Japanese man is presented

predominantly as alien, other. Since he is an Asian, his personal history seems to be foreclosed by the film's unabashedly Western point of view⁵. He is perhaps most important, as we shall see, as a double for the film viewer/listener.

If her open desiring of the Japanese lover confounds ordinary cinematic voyeurism, the narrative progression into the French woman's tantalizing past also frustrates our usual expectations. The viewer/listener is invited into the scene of lovemaking only to be emotionally assaulted in a few moments by images of the dying victims of nuclear destruction. The woman's first love with a German, which results in punishment and personal humiliation, can be articulated only in spasms of diegetic detritus. We get it in bits and pieces, out of chronological or causal order. I use the term "spasms" advisedly: Just as an involuntary muscle spasm differs from the willed gesture by dint of a loss of physical control, so the piecemeal coming to light of the protagonist's past differs from the rest of the narration by its apparently involuntary articulation. (The "spasm" metaphor is all the more apt in that the visual trigger to the woman's memories is the involuntary muscle spasm that the Japanese man makes while asleep. The flashback structure, in other words, is repetitious and disjointed; only

⁵ The use of Oriental settings and characters as context and stimulus for a Westerner's self-discovery has deep roots in French culture. Hiroshima as stage for the resuscitation of Nevers, and the Japanese man as *pharmakon* for the French actress's psychodrama, call to mind the ways in which the East, for generations of French writers beginning with the Romantics and Gérard de Nerval, became imbued with associations of magical release. If Western thought locked the individuals into rationality, and if Western industrialized cities hemmed them in physically, the East could unlock and unleash the powers of the imagination. Voyages and promenades through exotic oriental landscapes and gardens (Nerval's *Voyage en Orient*, 1851, is prototypical) become a topos of this posture, the poet-subject bringing out into the open – though still to himself – problems that he could not bear to face at home. In spite of Duras's intention of casting a "Western-looking" actor for the part of the Japanese man in order to avoid the pitfalls of an "exoticism" that would attribute his attractiveness to his ethnic difference and thus fall prey to an "involuntary racism" (see the appendix to the screenplay, «Portrait of the Japanese»), the literary commonplace of the East as a stage for the Westerner's psychodrama must nevertheless be seen as a racially loaded intertext for the relationship between the Japanese man and the French woman. He acts as catalyst for her past, playing somewhat the role of the psychoanalyst during the cure, just as Nerval's Orient conditions the discovery of his protagonist's true life.

during the café scene do the past images relate to the present words or situation in an exemplary or illustrative manner).

As though in stylistic or thematic resposion to the opening images of fragmented bodies and buildings, these memories, then, radiate⁶ spasmodically, without chronological coherence, from the initial graphic match between the Japanese man's upturned hand and that of the German soldier lying dead on the quay where he has been shot. The story of the French woman's clandestine affair with a soldier of the enemy army is told actually several times over. First, there is the metonymic shot of the moment of traumatic loss, which will be returned to only during the paroxysmal climax of the film. Upon "rereading" the film, we realize that at its most spasmodic moment it has recounted the most traumatic moment, which the protagonist has repressed for so long – i. e., her public grief over the dead lover's body – well before the causes of that repression. Or, put in other terms, what is first recalled, involuntarily, by the French woman is the moment of greatest pain: What she least expected crops up when she thought she was entirely on guard. In the quick five-shot montage – the woman looking into the hotel room from the balcony, from medium shot to close-up in three moves, intercut with first the Japanese lover then the dead German lover – what appears to dawn on her like a seismic shock is the awesome similarity between the two situations.

The past affair is then summarized in the most general, though still fragmented, terms. Random shots of Nevers, including one of a German soldier crossing a square, accompany this dialogue:

LUI: Il était français, l'homme que tu as aimé pendant la guerre?

ELLE: Non... il n'était pas français. Oui, c'était à Nevers. On s'est d'abord rencontré dans des granges. Puis dans des ruines. Et puis dans des chambres. Comme partout. Et puis, il est mort (Duras, 1960: 78-9).

⁶ This radiating structure eschews both syntagma and paradigm. Like a rhizome in its "asignifying rupture", the woman's throbbing memory cuts against the diegetic and narrative structures of the film, «against the oversignifying breaks separating structures or cutting across a single structure» and though it may seem «broken, shattered at a given spot [...] it will start up again on one of its old lines, or on new lines» (Deleuze; Guattari, 1987: 9).

Then there is a longer, iterative flashback that includes shots of the young French woman hurrying to meet her lover, on foot, on a bicycle, climbing fences, furtively entering various hideouts with him, the intensity of the love amplified by their solitariness amidst the natural settings. Erotic fulfillment is gradually, then repeatedly, signified on the image track as shots become shorter, the rhythm increasing to an impassioned pace; and the music that accompanies the sequence is a bright, allegro melody that contrasts with the brooding chords and atonal series behind nearly all the sequences until now. Finally, though still spasmodically, we get an account of the trauma: Scenes from the woman's public humiliation and eventual imprisonment are juxtaposed with shots of the French woman and Japanese man drinking in a café overlooking the river. He prompts her with questions; she appears to be transported into the past, as in a trance: She addresses the Japanese in the second person, as though he were the German lover. Although by now we have a fair sense of the totality of the woman's experience, the images from Nevers are still presented out of order. For example, there is a long sequence in the cellar, a history of her "madness", before we see the scene of the jeering townspeople ritualistically shearing her hair for having consorted with the enemy, the young woman's mouth smeared with her lover's blood. Yet obviously the scene of public humiliation chronologically precedes her family's sequestering of the woman in the cellar. Thus, traumatic pressure points surface onto the image track pell-mell; whatever edification this new kind of filmic discourse provides, it has little to do with resolving the enigmas outlined by means of a hermeneutic code.

Pleasure and the obtuse meaning

Pleasure sneaks into *Hiroshima mon amour* in a most unsettling way. As a narrative text, we have seen, the film renegs the usual approaches to

spectator pleasure. We sense that its pleasures lie elsewhere; I shall suggest they subtend a “third meaning”, and “obtuse meaning”, that issues from the intensities of the buried story’s pressure, dissonance, and excess⁷. As it surfaces, this story, and most particularly the French woman’s performance of its complex emotional mesh, articulates a new discourse of desire, a different kind of pleasure and, without exactly reaching a climax, develops an intensity to enthrall us textually.

The film begins at a relatively high emotional pitch. It does not “build” in the way a conventional tragic love story or even a traditional piece of strong harmonic music would. The lyric montage of the prologue allows, as we have seen, for a rapid, intense statement of central motifs and metaphors: principally the metaphor of seeing, but also desire and destruction, wholeness vs. mutilation, the personal vs. the political, the contrast between the immediate tenderness of the other and the unapproachable, abject victims of the bomb.

Intensities accrete as these central antinomies, remaining unresolved, fail to illuminate the protagonist’s dilemma. During the café sequence the French woman returns (imaginatively) to the German lover’s dead body, to the object of a mourning that has never been completely tied off. When she does so, her description of what she felt as she lay prone upon the dying man’s body attains the kind of affective paroxysm that we associate with orgasm, death, and mystical revelations⁸. The return to the quay where the lover lies dying is also a narrative return: She has already said that he died, and we have already seen all the spaces in which the fatal event transpires, (the quay itself, the stairs leading down to the quay at the top of which a

⁷ From the first two levels of meaning, the informational and the symbolic, the “obvious” proceeds. The «third meaning – evident, erratic, obstinate [...] exceeds the copy of the referential motif [...]. [T]his third level [...] is that of *signifiante*, a word which has the advantage of referring to the field of the signifier (and not of signification) [...]. As for the [...] third, the one ‘too many’, the supplement that my intellection cannot succeed in absorbing, at once persistent and fleeting, smooth and elusive, I propose to call it *the obtuse meaning*» (Barthes, 1977: 52-4).

⁸ Jacques Lacan considers what these activities have in common, from an analytic point of view (Lacan, 1975: 11-2; 104-5).

jubilant young woman, suitcase in hand, arrives in eager anticipation, the camouflaged overhanging garden from which the shot was presumably fired), even if we were unable to grasp their full importance at the time. The moment of ecstatic horror, in other words, is presented under the sign of repetition, the drive that seems to propel both the reality and pleasure principles (Freud, 1961: 19-31; 50-2).

These intensities are effected by means of an important code in the woman's new discourse of desire: agony in ecstasy, ecstasy in agony. As I have said, "climax" would not be the most accurate way to describe this moment, but our language lacks a term more fitting in its clear sexual overtones. It is similar to the «continuous, self-vibrating region of intensities whose development avoids any orientation toward a culmination point or external end» which Deleuze and Guattari (1987: 22) discover in Gregory Bateson's descriptions of Balinese culture. It has been prepared for, in a sense, by a strangely beautiful monologue of erotic supplication that the French woman recites during the prologue:

[...] Je te rencontre.
Je me souviens de toi.
Qui es-tu?
Tu me tues.
Tu me fais du bien.
Comment me serais-je doutée que cette ville était faite à la taille de
l'amour?
Comment me serais-je doutée que tu étais fait à la taille de mon
corps même?
Tu me plais. Quel événement. Tu me plais.
Quelle lenteur tout à coup.
Quelle douceur.
Tu ne peux pas savoir.
Tu me tues.
Tu me fais du bien.
Tu me tues.
Tu me fais du bien.

J'ai le temps.
Je t'en prie.
Dévore-moi.
Déforme-moi jusqu'à la laideur.

(Duras, 1960: 35)

Signifying simultaneously in the present moment of love-making with the Japanese man and in a vague, not-yet specified past, prefiguring in its ambiguous address the confusion in the café scene between “tu” the Japanese and “tu” the German, and confounding, finally, the drive for pleasure («Tu me fais du bien») with the drive for (self-)destruction («Dévore-moi. Déforme-moi»), Eros with Thanatos, this monologue sows the discursive seed of an erotic delirium which, when the woman is in the throes of it, seems to spill over all the borders, formal and semantic, of the film. Erotic drives, in particular, overflow their habitual channels, mixing with a death drive whose motive force lies in its intersubjective indifference – i.e., it surges forward regardless of which subject is dead or dying. As Freud has taught us, what is most remarkable about the pleasure principle is its contradictory composition, «the presence of a sadistic component in the sexual instinct» (Freud, 1961: 47). If the intensity of the protagonist’s personal revelations are to be read as a metaphor for the intensity of the apocalypse that the world cannot get over, then her cognizance and revelation of sadistic and masochistic impulses become a scathing indictment of everything that is erotically satisfying in the pain and destruction wrought by the War – and by war in general. As a terrain of ideological struggle, the French woman becomes a monument to the obligation to remember⁹. In spite of the Japanese man’s embittered promise – «[J]e me souviendrai de toi comme de l’oubli de l’amour même. Je penserai à cette histoire comme à l’horreur de l’oubli» (Duras, 1960: 105) –

⁹ In this sense, the French woman is a metonym for the world-historical cataclysm unleashed in the atomic bomb. Just as Hiroshima becomes a city commemorating an event that is hopefully never to be repeated, so her body, gradually reconstituted after the imprisonment, becomes a monument to the memory of “impossible love”.

she utters to herself precisely the opposite: «Pourquoi nier l'évidente nécessité de la mémoire?» (*Id.*: 33).

And, as if to put her maxim into practice, she “remembers” this monologue, almost verbatim, as she walks the streets of Hiroshima in the last part of the film – she repeats it, word-for-word, that is, up to a certain point. Seeming to call up with greater precision than ever the actual setting of her astonishing and poignant Liebestöd, she says now:

Je t'attendais dans une impatience sans borne, calme.

Dévore-moi. Déforme-moi à ton image afin qu'aucun autre, après toi, ne comprenne plus du tout le pourquoi de tant de désir.

Nous allons rester seuls, mon amour.

La nuit ne va pas finir.

Le jour ne se lèvera plus sur personne.

(Duras, 1960: 115)

Her identification with the object of her mourning becomes so “absolute and unavoidable” that the French woman, for a time, is unable to distance herself by any means from the dead lover: She is «transformed into a crypt inhabited by a living corpse» (Kristeva, 1987: 139). Yet at the height of this reenacting of her vain will-to-embodiment of the dead man, a direct outgrowth of her “repetition” of the passion with the Japanese, she begins to realize that oblivion will relieve her – is already relieving her – of the burden of total recall: «Du temps viendra. Où nous ne saurons plus du tout nommer ce qui nous unira. Le nom s'effacera peu à peu de notre mémoire» (*Ibidem*).

Before this erasure, or slow fade, can be effected by time, however, she must “work through” the intense love lost and the excessive pain occasioned by the death of the German soldier. Of the three key processes by which the human psyche transforms unpleasurable past experiences into bearable mental entities, according to Freud, “working through” (*durcharbeiten*) is the one we have noted the least in the case of the French actress. The other two, remembering (*erinnern*) and repeating (*wiederholen*), are the very modalities by which the originary trauma is put into

perspective and its trace articulated (Freud, 1961: 147-56)¹⁰. The psychoanalytic cure is not so much an interpretative tool for understanding *Hiroshima mon amour* as it is an inescapable analogue and sub-text for the café sequence and the film's finale. It underlines the one major difference between the French woman's personal story and the world-historical story of the Hiroshima bombing (which the Japanese man escaped only by chance): The former can be organized, reconstituted and rationalized in terms, precisely, of remembering, repeating, and working through. No such process is possible for Hiroshima. By the same token, it is through the triadic rehashing process that the love affairs can be "represented", albeit spasmodically, whereas the fact of genocide can never be "shown." That the woman's story can be made sense of in these terms is, finally, a further testament of the aptness of discovering the cure as sub-text: It is, after all, the major discursive practice in use in the West for understanding trauma.

The two stories, the personal and the world-historical, are further interrelated by a network of chronological ironies. Living during the War on opposite sides of the world, the French woman's and Japanese man's lives are nevertheless intertwined, long before they meet, by the bombing on August 7, 1945. She is released from the bondage of her home two nights before: «When I reach Paris two days later the name of Hiroshima is in all the newspapers». Hiroshima, as pure signifier, has for the young woman the connotation of liberation¹¹. When given the opportunity, fourteen years later, to act in a peace film being made on Hiroshima, she takes it – only to experience in Hiroshima the return of the repressed – the return, that is, of

¹⁰ In plain analytic terms: Through the repeating of a love affair, the extent of whose unconscious motivations would be difficult to determine, the French woman comes to remember the first lover whose brutal death scarred her profoundly. The painful humiliation and alienation that she suffers subsequently have led to a powerful repression of all but the faintest traces of this original affair; through the acting-out of her anguish in the café she manages to work through the trauma and thus lay it to rest.

¹¹ Madeleine Borgomano suggests that because it contains an anagram of the word for love in Latin, *amor*, "Hiroshima" stands for "amour à l'envers" (Borgomano, 1985: 42). I would add that it is first and foremost by reason of the diegetic coincidence of the French woman's release from the cellar and the release of the atomic bomb that "Hiroshima" and "amour" become – grimly – associated in her mind.

that on the basis of which the word "Hiroshima" had come to signify a freedom: for her, personal liberation and for all of Europe the end of the War. The French actress thus embodies, in yet another sense, not only the ghost of her dead lover but also the trauma of the bomb: By its deployment she is symbolically, as the world is actually, however ruefully, liberated.

If the prologue suggests, as we saw above, that represented objects are relays and not facsimiles of reality, the film's narrative structure echoes the idea in a system of relays (metaphors, metonymies, embodiments) established among its various parts and plateaus. Resnais and Duras construct a vast network of associations and contradictions. The French woman's story is a romance that informs us of the horror of the bombing of Hiroshima; yet it is historically linked to Hiroshima, if only by association, because of the timing of her "liberation" from the cellar: Horror is displaced by liberation. Similarly, her mission in Hiroshima is to participate in a peace film; but through her contact with the architect, she rediscovers deep within herself a connection with Hiroshima that involves the opposite of peace. Public commemoration is displaced by the private traumatic return of the repressed.

The major tropes of the film, then, appear with intensity during the café scene. It is a scene, globally, of revelation, the most important of the film. It shows a reversal in the French woman's character: Whereas she had been assertive, self-reliant, and positive in her affair with the Japanese man and its punctual termination, she is now adrift, dependent on him for getting prompted through the channels of repressed memories. It reverses at the same time, however, the epistemological roles that the French woman and the Japanese man have played until now. She is in possession of an experience whose awful power could only be felt first-hand. The scene presents, finally, as we have noted already, the most radically fractured sequentiality yet of that experience – e.g., the public hair-cutting ritual, though early in the chronology of events, surfaces near the very end.

An important structural feature of the scene is the Japanese man's role as listener. At once gadfly to and audience for the woman remembering, he

continues a reading process of the woman's life that had begun during the second love-making sequence, at his home, and which parallels the viewer/listener's deciphering of the film¹². Although he will discover slowly, and by a different itinerary, the same secrets that the film audience will gradually learn, he does so solely by hearing and understanding the woman's spoken words. He is deprived of the stark images of Nevers disclosed to us. Playing on the "nothing" that he himself thematizes in the first words uttered on the sound track, he must experience the Nevers of her memory as she must experience the Hiroshima of his – that is, as a non-place. The time pun that subtends Nevers (for Anglophones, at any rate) makes of the woman's hometown a "no-time", an out-of-time space to match its status as non-place. Since it is never presented in a fully constituted present, but always mediated through memory, Nevers cannot ever be the place of the here-and-now. It is consequently coded not simply as the locus of the French woman's repressed past but also as the compendium of all those socially dangerous or borderline states: proscribed desire, ritual humiliation, and madness.

The Japanese man, then, is a double for the viewer/listener in the café scene. What we "see" and hear he hears only. His aural pleasure is thus the cipher for and the initiation to our own¹³.

Before turning at last to the café scene in detail, I would add one word about the film's enigmatic ending. Though each of the lovers is deprived of

¹² That his role begins to be one of reader and interpreter is stressed by the alternate answers he provides, during that scene at his home, to the woman's question, «Pourquoi parler de lui plutôt que d'autres?» (Duras, 1960: 80):

C'est là, il me semble l'avoir compris, que tu es si jeune... si jeune, que tu n'es encore à personne précisément. Cela me plaît.

Ou bien:

C'est là, il me semble l'avoir compris, que j'ai failli ... te perdre... et que j'ai risqué ne jamais te connaître.

Ou bien:

C'est là, il me semble l'avoir compris, que tu as dû commencer à être comme aujourd'hui tu es encore (*Ib.*: 81).

¹³ This is the best way to understand his otherwise rather fatuous reaction when he learns that he is «the only one who knows» about the woman's affair with the German man (Duras, 1960: 103).

an authentic perception of the other's calamity, they use love-making to commune, as if the act were capable of engendering the missing perception. Language, through much of the film, is woefully limited – incapable, in any event, of describing the public and private horrors of Hiroshima and Nevers. Yet these are precisely the signifiers that the lovers murmur to each other upon returning to the hotel room. This murmuring suggests the first babblings – rediscovered after the emotional and physical cataclysm the film has charted – of human communication. Its obvious meaning lies in the representation of hope for the achievement of mutual communication, either a historically inflected hope or, as in William Gibson's portrayal of Helen Keller's first phonological articulations in *The Miracle Worker* (1957), simply a hope for human amelioration. The obtuse meaning of the scene, however, far from optimistic, is concentrated in the tight grip in which the man holds the woman's wrists as they utter this vatic promise of mutual metonymy. In the age of nuclear warfare, the lover's name can only be the place where he survived, "Hi-ro-shi-ma." And hers, by the same logic, must be the place of her survival, "Ne-vers, in France." Continuity in this world of nuclear armament, in other words, requires two things: assumption of guilt for the massive destruction and waste of human life, and complete identification with the object of mourning. In this sense, *Hiroshima mon amour* is a monument not simply to memory but to active, responsible, historical remembering.

Textual paroxysm: memory's Liebestöd

The French woman's discourse approaches the intense plateau of negative ecstasy during the café scene as she tells of going to meet her lover on the quay for their elopement. She sees him lying on the ground, writhing. What happens to her then, emotionally, is not shown – cannot be shown. It is communicated instead by her words. But what she feels is not signified in the normal way, informationally or symbolically. The ecstatic horror with

which she reacts to his agony comes across as the third meaning of her awesome monologue:

On devait se retrouver à midi sur le quai de la Loire. Je devais repartir avec lui.

Quand je suis arrivée à midi sur le quai de la Loire il n'était pas tout à fait mort.

Quelqu'un avait tiré d'un jardin.

Je suis restée près de son corps toute la journée et puis toute la nuit suivante. Le lendemain matin on est venu le ramasser et on l'a mis dans un camion. [...] Il est devenu froid peu à peu sous moi. Ah! qu'est-ce qu'il a été long à mourir. Quand? Je ne sais plus au juste. J'étais couchée sur lui... oui... le moment de sa mort m'a échappé vraiment puisque... puisque même à ce moment-là, et même après, oui, même après, je peux dire que je n'arrivais pas à trouver la moindre différence entre ce corps et le mien... Je ne pouvais trouver que des ressemblances... hurlantes, tu comprends? (Duras, 1960: 99-100).

At the beginning of the passage the voice of Emmanuelle Riva, who plays the French woman, is still under control; but from this point onward it makes a gradual crescendo until it reaches a shriek with the final sentence. This moment, which I have referred to as a *Liebestöd* – or “love-death” – because of its strong resemblance to Isolde’s grief over the dead Tristan in Wagner’s opera, might be more properly designated a moment of “life-death.” The paroxysm of pain and desire intensifies as the woman realizes that her body, as it lies on top of his, remains alive while the German dies. Its intensity is then amplified – multiplied exponentially as it were, since in mathematics negative numbers are also called “imaginary” – by the opposite: by the woman’s conviction that there is no difference between her body and his – in other words, by the disavowal of what her senses clearly convey to her, and therefore the disavowal of one of the primordial facts of human existence, the difference between life and death (Freud, 1963: 47-8).

“Madness” begins here (and it is swiftly prevented from taking her over by the Japanese man’s slap that immediately follows the aural peak of

her monologue) in the French woman's determined disavowal of death vs. life. Her mourning takes place only much later. Her altered state is aggravated by her inability to cope with – or perhaps even bring to consciousness – the other fact, that she is still alive. Her identification with the dead lover, in other words, becomes so complete that his death is a mere fiction and her life a waking death.

I would underline the terms in which this paroxysm is expressed. At the crest of her wailing crescendo, the woman is saying «des ressemblances hurlantes». What is appalling for us as viewers/listeners in the woman's appalled reaction is that what is "hurlant" must be "hurlé" – that is, screamed. «Ressemblances hurlantes» comes to mean, literally, "screaming similarities" or perhaps "similarities that scream out". Her almost literal miming, then, of the experience through the word "hurlantes" opens the door to the obtuse meaning of the scene. In the reliving of the extreme agony of her lover's death is the sublime ecstasy that appears to surge from her proximity to life-death processes. The 36-hour ecstasis that she lives, and for which she will be severely punished, interminably haunted, is communicated in the delirium of her rising, thinning voice. What we can read of her intensity, with certain pleasure, wells up itself from this performance of the woman's hanging on to the portals of death. She "hurls" it to us, as a satiated eater throws a dog a bone, or as a suicide shouts back an indistinct word before she jumps, through the thrilling door opened by the sheer excess of the protagonist's grief.

In the French woman's case, it is not simply that the strength of her desire, like that of Isolde, transcends life and death. Hers is a fighting desire that will not be quenched, by either death or love, for a long time. The excess of her grief is thus matched by the subsequent pressure under which the bottled-up desire must be kept. This pressure is expressed throughout the film by the spasmodically spewing articulation of the past that we have studied.

Thus, the obtuse meaning of the scene comprises chiefly an excess whose force is amplified by the pressure built up out of the trauma's

convulsive resurgence. But there's more. The scene is a bottomless pit of textual thrill, I would suggest, because of the unresolved dissonance created by the forces of horror and pleasure. The extremity of her desire prevents the woman from recognizing the German's death as the extinguishing of his life: the horror of non-being. Yet her guilt-feelings, that she still truly lives and breathes, are so great she fantasizes herself as one with the dead lover («I couldn't feel the slightest difference between this dead body and mine»): the pleasure of complete union, of abrogating the line of demarcation between self and other at the very moment of dissolving the barrier between life and death.

As in the café scene, and in later moments as well, it is this continual conjunction of horror and pleasure (an obverse reflection of the earlier blending of destruction and desire) that keeps us on the plateau of an intense textual thrill. While it offers little in terms of a program for world peace, *Hiroshima mon amour* articulates a historical vision whose hallmark is the indelible imprinting of the individual onto the collective. Like the body of the French woman itself, it is a monument to remembering. Although the wounds of Hiroshima, like the scars of the woman's lost love, can be represented only as an aftermath, the film's post-Holocaust focus at once pains and, like the Japanese lover's epistemologically motivated slap-in-the-face, sobers. Like an itching scab, the horror of Hiroshima continually demands to be dug into and ripped away. *Hiroshima mon amour* is this violent scratching at the scab and the intense paradoxical pleasure that accompanies the very temporary relief. Just as pressure against a toothache yields a painfully sweet pleasure when pushed by the tongue, so the film yokes together, thrillingly, the initially antinomous vagaries of desire, the attractions and repulsions we feel toward certain objects, the intensities of love and guilt brought to bear upon the forlorn lover. Neither story nor essay, it is a sum of these intensities: the agony-ecstasy of the woman as well as the grim statistics («Two hundred thousand dead. Eighty thousand wounded. [...] Ten thousand degrees on the earth», the natural excesses of desire as well as the tortured fruit of humiliation.

Each new intensity – like a scrim through which to vainly peer at the bomb whose figurative ticking gives pulse to the film – succeeds the former in a series of semantic lap-dissolves that amounts to nothing – literally to no thing. Each intensity, in other words, is a displacement for another; and each displacement is operated in the hopes that what can never be represented on the screen will nevertheless be signified so as never to be repeated. In a unique way, then, *Hiroshima mon amour* comes to intimate what it could never represent, and so to name, like a gravestone, a collective existence extinguished, which no documents can completely account for and yet which must never be forgotten.

Keith Cohen é Professor de Literatura Comparada na Univesidade de Wisconsin – Madison. Tem escrito extensivamente sobre literatura e cinema, incluindo as obras *Film and Fiction: The Dynamics of Exchange* (1979), *Writing in a Film Age* (1991) e artigos em revistas como *Poétique*, *Tri-Quarterly*, *Sub-Stance*, *Contemporary Literature* e *L'Esprit Créateur*.

Referências bibliográficas

- BARTHES, Roland (1977) – *Image. Music. Text*, New York, Hill & Wang.
- BORGOMANO, Madeleine (1985) – *L'écriture filmique de Marguerite Duras*, Paris, Albatros.
- CHION, Michel (1982) – *La voix au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma.
- DELEUZE; GUATTARI (1987) – *A Thousand Plateaus*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- DOANE, Mary Ann (1987) – *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940's*, Bloomington, Indiana University Press.
- DOANE, Mary Ann, (1991) – *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, New York, Routledge.
- DURAS, Marguerite (1960) – *Hiroshima mon amour*, Paris, Gallimard.
- ECO, Umberto (1976) – *A Theory of Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press.
- FRANCASTEL, Pierre (1967) – *La figure et le lieu*, Paris, Gallimard.
- FREUD, S. (1961) – *Beyond the Pleasure Principle*, New York, Norton.
- FREUD, S. (1963) – *Studies in Parapsychology*, New York, Collier.
- HEATH, Stephen (1981) – *Questions of Cinema*, Bloomington, Indiana University Press.
- KRISTEVA, Julia (1987) – «The Pain of Sorrow in the Modern World: The Works of Marguerite Duras», *PMLA* 102, 2 (March 1987).
- LACAN, Jacques (1975) – «Encore», *Le Séminaire*, Livre XX, Paris, Seuil.

MAYNE, Judith (1993) – *Cinema and Spectatorship*, New York, Routledge.

METZ, Christian (1982) – *The Imaginary Signifier*, Bloomington, Indiana University Press.

MULVEY, Laura (1989) – *Visual and Other Pleasures*, Bloomington, Indiana University Press.

PLATO (1965) – *Meno*, ed. A. Sesonske & N. Fleming, Belmont, Wadsworth.

ROPARS, Marie-Claire (1970) – *De la littérature au cinéma*, Paris, Gallimard.

SARTRE, J.-P. (1947) – «À propos de *Le bruit et la fureur*: la temporalité chez Faulkner», *Situation*, I, Paris, Gallimard.

SILVERMAN, Kaja (1988) – *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington, Indiana University Press.

BIBLIOGRAFIA SELECTIVA

Indicad

Cinema e literatura Literatura e cinema

A bibliografia que a seguir se apresenta constitui um elenco seleccionado e sucintamente comentado de títulos directa ou indirectamente relacionados com o tema deste número de *Discursos*.

Constituindo presentemente um campo bibliográfico vastíssimo, os estudos sobre teoria e análise do cinema enriquecem-se consideravelmente quando (como é o caso de várias das obras aqui referidas) ele surge relacionado com outras linguagens artísticas e designadamente com a linguagem literária. É também em função de uma perspetivação interdisciplinar que é possível problematizar o cinema como linguagem que releva de uma especificidade semiótica que vários estudos aqui mencionados igualmente privilegiavam, a partir de incursões pela teoria semiótica e pela teoria do texto.

BEJA, Morris – *Film and Literature*, New York, Longman, 1979.

[Obra de propósito escolar: orienta-se para a análise das relações entre cinema e literatura, partindo da especificidade das duas linguagens e privilegiando as suas relações. Inclui uma visão de conjunto (primeira parte) e análise de clássicos da história do cinema (segunda parte), com tópicos de reflexão. Breve glossário, lista de distribuidores e bibliografia.]

BORDWELL, David – *Narration in the Fiction Film*, London, Methuen, 1985.

[Sobre a narração como princípio constitucional no cinema de ficção. Contemplando temas e problemas afins aos da narrativa em geral e literária em particular, a obra compreende secções teóricas (teorias da narração e relações entre narração e forma fílmica) e uma análise (terceira parte) de modos de narração historicamente perspectivados. Abundantes ilustrações, bibliografia seleccionada, índice de títulos, de conceitos e de autores.]

CHATMAN, Seymour – *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca/London, Cornell University Press, 1990.

[Autor de uma obra em muitos aspectos pioneira (*Story and Discourse, Narrative Structure in Fiction and Film*), Chatman retoma a retórica da narrativa literária, analisada em conexão com a retórica da narrativa fílmica, num conjunto de ensaios anteriormente publicados em revistas de especialidade. Problemas e categorias teóricas fundamentais aqui contemplados: a descrição, a argumentação (em *Mon oncle d'Amérique*, de A. Resnais), o autor implicado, o narrador, o ponto de vista, a questão da adaptação (a propósito de *The French Lieutenant's Woman*).]

CLERC, Jeanne-Marie – *Littérature et Cinéma*, Paris, Éditions Nathan, 1993.

[Ponto de partida: a história das “relações complexas” entre cinema e literatura. Desenvolvimentos: colaborações decisivas entre romance e cinema (p. ex.: *nouveau roman*), a questão da adaptação (analisada com o suporte de exemplos: Malraux, Cocteau, Giono), a representação do espaço (no romance e no cinema), o tratamento cinematográfico de categorias narrativas (tempo, narração e personagem). Inclui bibliografia.]

COHEN, Keith – *Film and Fiction. The Dynamics of Exchange*, New Haven/
/London, Yale University Press, 1979.

[Filme e ficção articulam-se num processo de interações e condicionamentos artísticos, confirmando a tendência das práticas artísticas do nosso tempo para a hibridização de técnicas e de discursos. A “dinâmica de trocas” entre cinema e romance emerge desde que se torna evidente a dimensão cinematográfica do romance moderno (p. ex.: *Ulysses* de J. Joyce). Capítulo decisivo na análise desenvolvida pela obra: «From Film Technique to Novel Technique: Language and Narrative».]

DELEUZE, Gilles – *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983; *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.

[Os dois volumes constituem uma análise sistemática e em sequência dos vários aspectos envolvidos em duas propriedades fundamentais da linguagem do cinema: o movimento e a temporalidade. Temas e conceitos contemplados: enquadramento, plano, montagem, percepção e dinâmica accional da imagem, problemática do cinema mudo, semiótica do cinema, etc. Autores analisados: Antonioni, Buñuel, Visconti, Eisenstein, Orson Welles, A. Renais, etc.]

GAUDREULT, André – *Du Littéraire au Filmique. Système du Récit*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988.

[Obra de orientação narratológica, com prefácio de P. Ricoeur. Ponto de partida para a abordagem de questões comuns ao literário e ao fílmico: a noção de focalização. Análise dos primórdios da narratividade fílmica, do sistema da narrativa fílmica, das origens e do estatuto do narrador no cinema, etc.]

KAWIN, Bruce – *Telling it Again and Again. Repetition in Film and Literature*, Ithaca/London, Cornell University Press, 1972.

[Valorizando a repetição como atitude estética, a obra analisa diversas manifestações daquilo que a psicanálise freudiana descreveu como compulsão repetitiva. De Shakespeare a Proust e Hemingway, no chamado *nouveau roman* e em Alain Resnais confirmam-se os efeitos estéticos deduzidos da utilização dessa “sintaxe mínima” que é a repetição. Bibliografia e filmografia seleccionadas.]

MAST, Gerald; COHEN, Marshall – *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*, New York/London/Toronto, Oxford University Press, 1974.

[Antologia de textos teóricos, repartida por grandes domínios de reflexão: filme e realidade, linguagem fílmica, relações do cinema com o teatro e com a literatura, géneros fílmicos, etc. Inclui textos de autores fundamentais da história e da doutrina do cinema, bem como da teoria da arte e da literatura: A. Bazin, W. Benjamin, S. Eisenstein, C. Metz, R. Barthes, etc.]

METZ, Christian – *Langage et cinéma*, Paris, Larousse, 1971.

[Obra de referência indispensável, no campo da semiótica do cinema e da teoria da narrativa. Análise dos códigos cinematográficos, das relações entre código e sistema (também de um ponto de vista genérico), da textualidade do cinema, das unidades pertinentes do texto cinematográfico, das relações entre cinema e escrita, etc. Índice conceptual, alfabético e sistemático, muito minucioso.]

MORRISSETTE, Bruce – *Novel and Film. Essays in Two Genres*, Chicago/ /London, The University of Chicago Press, 1985.

[Recolha de ensaios anteriormente publicados em diversas revistas: *Critical Inquiry*, *Contemporary Literature*, *Comparative Literature Studies*, *Novel*, etc. Sem constituir uma obra sistemática, aborda questões fundamentais: o cinema lido em romance, o *nouveau roman*, a obra de A. Robbe-Grillet, a questão do ponto de vista, etc. Inclui uma bibliografia de B. Morrissette.]

NICHOLS, Bill – *Ideology and the Image. Social Representation in the Cinema and Other Media*, Bloomington, Indiana University Press, 1981.

[Motivo de reflexão fundamental da obra: as implicações semântico-ideológicas da representação icónica, ponderadas a partir do processo geral de percepção das imagens. A obra fixa-se depois na análise da imagem cinematográfica, valorizando diversos aspectos da sua elaboração: montagem, composição, tempo narrativo, sequência, etc. Profusas ilustrações, bibliografia seleccionada e índice de autores, de conceitos e de títulos.]

URRUTIA, Jorge – *Imago litterae. Cine. Literatura*, Sevilla, Alfar, 1984.

[Capítulo de abertura: notas metodológicas para o estudo das relações do cinema com a literatura. Desenvolvimentos e aprofundamentos: a estrutura fílmica em obras literárias, a influência do cinema na poesia espanhola (S. Rueda, M. Hernández, J. Guillén, P. Salinas, etc.), os sistemas narrativos no cinema e na literatura, o conceito de linguagem cinematográfica (“construção e destruição de um conceito”).]

UTRERA, Rafael – *Literatura cinematográfica, cinematografía literaria*, Sevilla, Alfar, 1987.

[A partir de uma visão interdisciplinar que conexas literatura e cinematografia, valoriza-se a presença do cinema na literatura e da literatura no cinema (com depoimentos de numerosos escritores, sobretudo espanhóis). Aprofundamentos de orientação semiótica: a leitura da imagem, operada em função da semiótica da narrativa cinematográfica.]

VANOYE, Francis – *Récit Écrit – Récit Filmique*, Paris, Éditions CEDIC, 1979.

[Obra de orientação narratológica, cujo ponto de partida é a análise das condições genéricas de funcionamento da narrativa. Questões e categorias analisadas: estruturação da narrativa, diálogo, narração, descrição, personagem, perspectiva narrativa, temporalidade, etc. Inclui bibliografia, elenco de instrumentos de trabalho, e glossário de termos técnicos].

TESTEMUNHOS

Da literatura ao cinema

Os testemunhos que a seguir se inserem são respostas livres e circunstanciadas a uma questão que indagava a pertinência, a legitimidade e os condicionamentos que atingem as adaptações de obras literárias ao cinema.

O primeiro desses testemunhos encerra um significado especial, por vir de quem vem e por ter suscitado a carta que aqui se publica, escrita muito poucas semanas antes do desaparecimento do seu autor: desculpando-se por não poder corresponder expressamente ao pedido que lhe havia sido endereçado, Vergílio Ferreira remete para textos seus em que a questão se encontra contemplada. Alguns dias depois, durante um colóquio sobre a sua obra que teve lugar em Viseu, Vergílio Ferreira autorizava o director desta revista a inserir nesta secção extractos de um daqueles textos.

Sirva esta circunstância também para prestar uma homenagem de gratidão e de apreço cultural ao grande escritor Vergílio Ferreira.

Janº '96

Meu bom amigo:

Agradeço-lhe antes de mais os "Discursos sobre a língua e a cultura portuguesa", que ainda não pude senão folhear, mas assim mesmo me parecem do maior interesse.

Sobre o pedido que me faz de um texto sobre a adaptação de livros meus ao cinema, não me é possível de maneira nenhuma (eu só posso agora trabalhar tão pouco...) corresponder ao que me pede. Mas (como disse ao Prof. Seabra Pereira com o pedido de que lhe transmitisse) eu publiquei dois ensaios sobre um caso meu em particular e sobre o problema em geral. Assim

no "Espaço do Invisível", 2ª ed., vol. 3, pág. 43 incluí o ensaio "O livro, o filme, o tempo";

e no vol. 4 da mesma obra, a pág. 251 (também da 2ª ed.) vem o texto "Do livro ao filme" em que falo da adaptação ao cinema do meu "Cântico Final" feita pelo Manuel Guimarães.

Dá-se o caso de não ter falado do filme "Manhã Submersa". Mas o Lauro António no vol. "Vergílio Ferreira – a serra e o cinema" (159 pp.) – inclui muitas indicações sobre referências minhas ao cinema. Infelizmente só me foi dado 1 ex. e não traz referência da editª, dando-me a ideia de que não entrara no comércio. Mas no caso de lhe interessar, sugiro-lhe escreva ao

Dr. Lauro António

[...]

Perguntaria talvez porque o não faço eu. É que em primeiro lugar não sei se o livro lhe interessa. E em 2º lugar não consigo contactá-lo pelo telefone.

Saudações amigas do

Vergílio Ferreira

Mais bons amigos:

Agradeço-lhe muito as suas "Discussões sobre o cinema e a cultura de profundeza", por ainda não poder reunir folhetos, mas assim mesmo parece parecer a minha intenção.

Uma o pedido por um folheto de um texto sobre a adaptação de livros para o cinema, não me é possível de momento nenhuma (ou só posso fazer trabalhos tão pouco completos a fim de fazer). Já fiz uma coisa no Inf. Leitor Parisien no folheto de fim da transição) e publicarei dois outros sobre um ou mais em folhetos e sobre o problema em geral. Assim

no "Espaço de Investigação", 2ª ed., vol. 3, pp. 43 inclui o assunto "O livro,

o filme, o tempo;

o vol. 4 de minha obra, a pp. 251 (também a 2ª ed.) vem o texto

"Do livro ao filme" e por falar de adaptação assinamos a meu "Contos finais" feito pelo Manuel Guimarães.

De resto com a sua lista de folhetos de filmes "jornalísticos" tem

o Livro de Lúcio em vol. "Hist. França - o livro e o cinema" (159 pp.) - inclui muitas indicações sobre referências muitas ao cinema. Infelizmente só me foi dada 1 ex. e não tenho referências de arte, dando-me a ideia de se não entrar no comércio. Já me com de lhe intenciona, suppondo-me assim

Dr. Lúcio António

Av. E. U. Américo, 100-62 D^o

1700 Lisboa

Professora Lúcia propõe-me fazer eu. É por um primeiro livro não sei se
o livro lhe interessa. E em 25 dias nos confer. contato de o por telefone.

Desde então
Vejli. Ferris.

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 concluimos 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 irreduzibilidade 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, distanciado 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).

Coppola, Cocteau

FERNANDO CABRAL MARTINS

Coppola, *Bram Stokers's Dracula*, 1992: o título completo deste filme exhibe o nome do autor do romance de que é adaptação, conotando o respeito pela letra de um texto literário como se a fidelidade fosse valor estético ou envolvesse a afirmação de um preceito arqueológico de rigor. Mas tal registo de erudição gótica dará lugar, sobretudo, à citação de fragmentos de *La Belle et la Bête* (1946) ou *Le Testament d'Orphée* (1959) de Cocteau, filmes que são exemplares da multiplicação das duas artes, literatura e cinema.

A leitura que o filme faz do livro de Bram Stoker não tem uma réstea da subserviência aos prestígios do literário de um James Ivory ou do Scorsese de *The Age of Innocence* (1993), nem tão pouco se compara ao lampejo de emulação que leva John Huston a medir-se com Lowry (*Under the Volcano*, 1984) ou Joyce (*The Dead*, 1987). Coppola vai modelando como centro temático a própria representação cinematográfica: todas as ficções e citações lhe servem de pré-texto. Situa, até, o encontro capital entre Drácula e Mina Harker num cinema, montando as imagens desse encontro com as de outras imagens aí vistas num ecrã.

Essa construção em abismo funciona, então, por metonímia: Drácula é dado como símbolo do cinema, que é definível como vampirização dos actores. Na realidade, essa vampirização funciona como uma libertação do tempo e da morte, pois os actores de quem a máquina prende a luz que emitem ficam para sempre vivos na película em que se gravam. Tal como Drácula, o cinema inflige a imortalidade. Zombies em círculos concêntricos consigo mesmos coincidindo em cada volta de espiral. Seres da noite, que a luz do dia faz desaparecer. Tal metonímia refere o cinema como «trabalho da morte» (Cocteau) porque os actores enquanto duplos imortais de si mesmos ficam prisioneiros do mesmo dia, o dia literal da filmagem.

Só que esse dia se vai afastando do presente, afundando-se no longe, no vago, perdendo a cor, o contorno. O envelhecimento de um filme é o que se implica na sua radical dependência das técnicas da reprodutibilidade – que é o que por definição constantemente caduca – e o que vem redobrar a sua natureza de vampiro, alimentado, não a sangue, mas a aura exaurida. Assim, o cinema é, por sua vez, vampirizado pela técnica e fica um discurso frágil, volátil. Pelo contrário, a literatura é capaz de resistir à passagem do tempo, e, rugas ortográficas à parte, o tempo não faz parte do seu esquema, como um dia Alberto Caeiro escreveu que não fazia. Esse triunfo da usura do tempo é uma soma de energia tamanha que se pode parafrasear o ditado «uma imagem vale por mil palavras» dizendo que um romance vale por mil filmes.

Depois, entre o tema vampírico e o trabalho fílmico há a distância infinita da arte. O “dia” ficcional, aquele que resulta da montagem dos muitos fragmentos de tempo filmado, recomeça em cada rotação da máquina de projectar. *Bram Stoker’s Dracula* contém aquela parte de eterno que Baudelaire reivindica para a beleza: não só a face da luz, mas as luzes do sentido, a geração eléctrica da ideia. Esse novo “dia” permite-nos irromper da rede retórica para um ar livre, real, histórico. De seu nome intertextualidade. Pelo que não é de sangue verdadeiro, voz captada, pura representação que se alimenta o *Dracula* de Coppola, mas do *Sang d’un Poète* (1931) de Cocteau.

O cinema não filma livros...

JOÃO MÁRIO GRILO

Para o dizer friamente, a problemática da adaptação de obras literárias ao cinema tem sido, na sua pior versão – infelizmente, a mais rotinada –, uma forma de afirmar, simultaneamente, a legitimidade de redução do cinema a um mero projecto narrativo, substanciado na forma do argumento e a conformação da análise do filme às ciências que melhor souberam disciplinar o saber em torno da questão literária (as diferentes semiologias, por exemplo). Pergunta-se: que terá, realmente, o cinema a ver com tudo isto? Melhor: qual o nível de pertinência de uma análise que “começa” por ver um filme na dependência de um objecto literário?

Num texto maravilhoso, escrito há quarenta anos – «Pour un cinéma impur; défense de l’adaptation» – e onde o problema de fundo era exactamente o mesmo, André Bazin sugeriu, muito directamente, que a única verdadeira contribuição da questão da adaptação aos modelos de reflexão sobre o cinema era tornar evidente até que ponto ele (o cinema) era, sobretudo, uma “arte impura” e só nesses termos poderia (e deveria) ser encarado. Um livro, um quadro, uma carta, uma fotografia, um episódio do real, um traço de memória e, até (e sobretudo), outro filme, são matérias que o cinema organiza e **monta** numa perspectiva especial: estabelecendo-lhes um tempo – uma **duração**, para sermos mais precisos – e pondo-as em movimento. Nenhuma delas terá, porém, qualquer importância especial sobre as outras (e, de nenhuma maneira, a que lhe é atribuída pela hierarquia de um genérico); é a forma da sua existência cinematográfica que interessa o cinema. Será legítimo afirmar que as imensas diferenças entre *Madame Bovary* de Renoir e o filme homónimo de Minnelli resultam de duas leituras do romance de Flaubert? E se assim não for – o que parece óbvio – que margem atribuir a esse “efeito”, aparentemente tão determinante? Muito, pouco, nada?... Utilizando o mesmo exemplo, será que a relação

entre *Madame Bovary*, que Flaubert publicou em 1857, e a “adaptação” realizada por Renoir é mais forte do que entre *Madame Bovary* e, por exemplo, *La Règle du Jeu*? O que quero salientar é a extrema arbitrariedade que existe, de facto, numa tão grande certeza. Regra geral, basta que um filme enuncie claramente que é “adaptado de...” para que sobre ele penda, imediatamente, uma hipoteca identitária, com o seu rosário de especificações e – pior ainda – comparações.

A verdade, porém, é que a esmagadora maioria dos filmes foram “adaptados” de obras literárias (lembre-se a prática corrente em Hollywood, durante todo o período clássico, de compra das chamadas “propriedades literárias”, antes mesmo que os respectivos contos, romances ou novelas conhecessem a publicação... quando lá chegavam). Por razões muito suspeitas, convencionou-se que só algumas dessas adaptações mereciam esse estatuto e, por razões ainda mais suspeitas, que a maioria dessas (“legítimas”) adaptações eram feitas a partir de “grandes” obras literárias, transformando o cinema em mais um panteão imortal da grande literatura. Para todos os efeitos – e, principalmente, para os **efeitos da história** – *Macbeth* e *Henry V* são filmes “mais adaptados” do que *Stagecoach* (cujo argumento teve, por base, o folhetim «Stage to Lordsburg», de Ernest Haycox) ou – para ficarmos por John Ford – *My Darling Clementine* (adaptado de «Wyatt Earp, Frontier Marshall», de Stuart N. Lake). Há, pois, uma perigosa ideologia, pretensamente “cultural”, que se instalou no cinema – e não só na crítica ou na teoria – a partir desta questão da adaptação, sempre que por ela se pretenda designar um **património** mais ou menos legítimo que um filme “herda”, em detrimento de outros patrimónios e/ou de outros filmes.

Definidos, desta forma, os parâmetros de uma crítica às concepções tradicionais da adaptação cinematográfica, forçoso será admitir que o campo não deixa, por isso, de possuir um amplo interesse, principalmente se, ao considerá-lo, não se tentar a sua transformação naquilo que ele, manifestamente, não pode ser, isto é, num princípio de descrição ou explicação do próprio cinema, na sua dimensão mais englobante e essencial.

Uma boa resposta metodológica poderá ser aquela suscitada por um dos mais brilhantes textos escritos sobre o cinema: refiro-me a «Dickens, Griffith e o filme contemporâneo», um dos últimos trabalhos teóricos de Eisenstein, datado de 1944, e que Jay Leyda incluiu, em boa hora, na célebre colectânea póstuma publicada em Nova Iorque, em 1949, com o título *Film Form*. Prolongando as observações feitas no importante «A Course in Treatment», de 1932, sobre a adaptação de *An American Tragedy*, de Theodore Dreiser, e ainda os cursos ministrados no VGIK (coligidos e editados por Vladimir Nijny), Eisenstein deixa bem claro que as razões por que um livro é adaptado para um filme transcendem muito a dimensão do próprio livro, enquanto **objecto de ficção** e, ainda mais, enquanto **objecto literário**. As razões por que Dickens está presente no cinema de Griffith (e através dele – e segundo Eisenstein – em todo o cinema americano) prende-se menos com a diferença específica da escrita (afinal, Griffith nunca foi um “grande adaptador” de Dickens) mas com a forma como a constelação Dickens (muito mais o imaginário do que a escrita) é, já em si, uma **adaptação** (literária) de uma certa **visão do mundo** e de um determinado conceito de vida. Deste decisivo ponto de vista, *Intolerance* era – e sigo, ainda, Eisenstein – um filme destinado ao “fracasso formal”: simplesmente porque, pegando no poema de Walt Whitman, e transpondo-o para o ecrã, «Griffith não foi capaz de entender a **tradição de montagem** de Whitman», preferindo conformar o filme à “forma-Dickens” que tão bem conhecia e manipulava.

Vai já longa a conversa para um depoimento que era suposto ter metade do tamanho que já tem. Ainda assim, julgo importante fixar duas ideias: a primeira tem a ver com o facto de o cinema não filmar livros... o que liga um cineasta contemporâneo aos Lumière é, ainda, o facto de o cinema não se poder desprender de qualquer coisa que lhe é absolutamente genuíno: a relação entre a câmara e o que se lhe põe defronte, que não é (não pode ser), em qualquer caso, a literatura (na mais fiel adaptação literária feita pelo cinema – *Greed*, de Stroheim, a partir do romance homónimo de Frank Norris –, o que é belo seguir é a forma como o livro – imagem inicial – vai perdendo o seu estatuto de referente, ao longo do filme, devorado por

uma construção visual que o ultrapassa e o esquece – literalmente); a segunda ideia – baziniana, digamos – tem a ver com a extrema utilidade que a questão da adaptação tem para o cinema, enquanto for considerada não como um problema de fidelidade mas, justamente, de infidelidade, de impureza, de poluição. Arte impura, por excelência, o cinema é, precisamente, o plano em que a literatura se pode pensar e ver na sua relação com todas as outras coisas. Ao filmar um texto literário, um filme não pode evitar pô-lo em contacto/em confronto com uma vida que nunca foi a sua; e o que o cinema filma é, exactamente, esse espaço, essa diferença, esse confronto... com literatura ou sem ela.

DOCUMENTO DE TRABALHO

Era uma vez *As Pupilas do Senhor Reitor...*

Estando o cinema nos dias de hoje tão em voga, tratando-se indiscutivelmente de um fenómeno histórico-cultural, (e também social), com tão grandes potencialidades de representação ideológica e, sendo ainda este o número temático da revista *Discursos* em que são abordadas as relações entre a literatura e o cinema, pareceu-nos adequado aproveitar a oportunidade para fazer por seu intermédio a divulgação de um texto sobre a adaptação cinematográfica de um romance de Júlio Dinis,¹ cremos que relativamente ignorado dos curiosos por estes assuntos, e que não deixa de ser um importante documento no qual o seu autor – o próprio realizador – registou não só algumas das dificuldades do cinema português da época, como ainda problemas relacionados com a questão da adaptação; no referido texto esboçam-se – ainda que um pouco incipientemente – preocupações no sentido de perspectivar o cinema também em termos narratológicos, mas também se relembra muito particularmente Júlio Dinis, através daquela que provavelmente foi a sua obra mais popular (pelo menos assim a tem considerado a crítica) – *As Pupilas do Senhor Reitor, crónica da aldeia*.

Cerca de setenta anos separam a primeira publicação do romance, quando então saía em 1863, como era uso, em folhetins no *Jornal do Porto*, desta que era já a segunda versão cinematográfica das *Pupilas*, e que não seria, contudo, a última. Não deixa de ser certamente muito significativo,

¹ O texto em questão é a carta ao editor de *As Pupilas do Senhor Reitor, crónica da aldeia*, de Júlio Dinis, Lisboa, Livraria Bertrand, s/d., (1934).

não só na perspectiva da produção cinematográfica portuguesa, mas no próprio âmbito do romance do século XIX, palco de algumas figuras com tão grande projecção literária que, em menos de quatro décadas, as três versões cinematográficas das *Pupilas* tenham acompanhado, inclusivamente, a própria evolução técnica do cinema português, quer dizer, delas ficou uma versão a preto e branco e outra a cores, para além desta que Leitão de Barros realizou².

Não será nossa intenção levar a cabo neste curto apontamento uma análise sistematizada das relações entre as narrativas literária e fílmica em causa, mas simplesmente estabelecer algumas correlações entre o romance original e a adaptação cinematográfica, bem como assinalar igualmente certos aspectos divergentes.

Podemos dizer *grosso modo* que estes dois tipos de narrativas apresentam elementos estruturais basicamente idênticos, no que respeita à semelhança entre personagens, ao desenvolvimento da intriga, à escolha de cenários e a certas referências culturais. Leitão de Barros “traduziu” com fidelidade a ideologia dinisiana no que respeita aos valores morais, sociais e psicológicos que o romance, através da sua missão especificamente educativa, põe em causa, retratando com fidelidade, e, tal como Júlio Dinis o fizera, as preocupações do Homem e da Sociedade em que se inseriam. É claramente visível em ambos os casos a intenção objectiva de agir e, diríamos até, de modelar o comportamento dos seus receptores, num esforço claramente pedagógico que marca o “apostolado literário” de Júlio Dinis. Em parte, também assim se explicam os eventuais incentivos que Leitão de Barros

² Alguns dados técnicos do filme: 35mm; preto e branco; 102 min; realizador Leitão de Barros; planificação e assistente de realização Jorge Brum do Canto; fotografia Heinrich Gartner; decoração Cristino da Silva (sob aguarelas de Roque Gameiro); vestuário e adereços Helena Roque Gameiro; som Paulo de Brito Aranha; intérpretes Joaquim Almada (reitor), Maria Matos (sra. Joana), António Silva (João da Esquina), Leonor d'Eça (Margarida), Maria Paula (Clara), Oliveira Martins (Pedro), Paiva Raposo (Daniel), Lino Ferreira (João Semana), Carlos de Oliveira (José das Dornas), Augusto Costa / Costinha (barbeiro); produção e distribuição Tobis Portuguesa; estreia Tivoli, 7 de Abril de 1935.

tenha tido, como um dos realizadores do regime então vigente, para adaptar um romance em que permanentemente se exaltam valores como os da família, da moralidade, da religião, da importância das tradições, da educação, do respeito pela hierarquia no trabalho, da harmonia e da estabilidade do meio rural, do convívio sereno entre as diversas classes sociais, e que facilmente se coadunam com um certo tipo de cinema que visava a transparência, a simplicidade, a imediatez e a genuinidade, tópicos que por sua vez reenviam para um tipo de literatura “populista” com a qual Júlio Dinis profundamente se identificou e cultivou.

É neste sentido que se pode falar do romance *As Pupilas*, e também do filme, como uma grande metonímia em que permanentemente se estabelecem elos de ligação entre as personagens, os espaços físicos e a diegese levando a uma certa ideia de “portugalidade”, que o próprio realizador aliás sublinhou, como se pode ler logo no genérico de abertura do filme num aviso sobre a intencionalidade do filme: «para levar aos Portugueses dispersos pelo mundo a mais bela expressão da arte nacionalista que mais firmemente os ligará à Pátria».

Consequentemente, e após constatar a inexistência de argumentistas entre nós capazes de escrever histórias originais, para além de aludir ao risco que é sempre lançar um título e um autor novos, Leitão de Barros justifica o seu recurso a textos já consagrados como *As Pupilas*, por nelas ver reflectido o espírito de uma época, “plena de personalidade” e, como se disse, “estruturalmente nacional”.

Leitão de Barros organiza o seu texto com base nas preocupações que sentiu enquanto adaptador e que se relacionam, segundo ele próprio, basicamente com a questão da localização da intriga, com as figuras, com a própria “anedota”, com a música, com a indumentária, com os elementos cinematográficos e com as técnicas fotográfica e fonográfica.

A propósito da localização, manteve o realizador o mesmo cenário nortenho e topograficamente vago. Na verdade, Júlio Dinis não refere no romance nenhuma aldeia em particular, descrevendo apenas alguns espaços

interiores, justamente porque, segundo o romancista, muito mais do que a descrição de exteriores, são aqueles que indiciam determinado nível social, modo de vida e até certo conceito de família. Relativamente aos quadros exteriores, o filme, tal como o romance, veicula com fidelidade a ideia do ambiente rural nortenho, por natureza rústico e folclórico, um aspecto que aliás a narrativa fílmica muito bem maneja, também através da escolha de indumentária própria, quer na cena da desfolhada, quer na cena da vindima; naturalmente, o cinema não pode ser alheio aos interesses comerciais, se tiver em vista a sua sobrevivência. Quanto à cena da vindima, trata-se de um dos acréscimos deliberados do realizador em relação à obra original e que constitui, por isso, uma excepção em relação à opção de Júlio Dinis de fazer preceder cada cena de idílio amoroso por um quadro paisagístico. Exemplos do que acabou de se referir são a cena das lavadeiras no rio, a qual antecipa o enamoramento “oficial” de Clara e de Pedro, a cena da desfolhada que assinala a tentativa de sedução de Clara por parte de Daniel e, ainda, a cena junto à fonte, em que quase chega a dar-se o desfecho trágico da acção.

Apesar de estarmos perante o romance de “excepção” no âmbito da técnica narrativa de Júlio Dinis, no sentido em que diferentemente dos restantes, – e contrariamente ao que preconiza na sua estética literária tão peculiar –, apresenta o desenvolvimento de uma intriga, o desfecho trágico só não se consuma por força da riqueza interior, da solidez moral e psicológica de uma das personagens, facto que, afinal, torna também esta obra um romance de carácter, de observação e de perscrutação de almas humanas, no qual as personagens evoluem sempre no sentido positivo, mesmo aquelas que aparentemente parecem andar mais desviadas de um ideal de vida, marcadamente “idealizado”, mas sem nunca se desvincular do real.

A caracterização psicológica das personagens é, no caso concreto de *As Pupilas*, versão cinematográfica, bastante inferior àquela que o romancista empreende na sua obra. Consideremos, por exemplo, a analepse em que ao longo de três capítulos nos é dada a conhecer a infância de Clara

e Margarida, essencial para uma efectiva compreensão da diferença entre estes dois caracteres. A partir desta retrospectiva, percebe-se por que razão Margarida é uma personagem triste e melancólica, com um estatuto inclusivamente de “gata borralheira” em relação à irmã, um verdadeiro espírito ao mesmo tempo de amor e de abnegação. Compreende-se de forma análoga o motivo por que as Pupilas foram confiadas ao cuidado do Reitor; assim como a razão da profunda dedicação que sentem uma pela outra. No filme, a caracterização de Margarida é muito forçadamente fisionómica, pelo que em certos instantes da progressão narrativa quase se aproxima do patético, facto que diminui consideravelmente a projecção desta personagem, pelo menos em relação ao modo como o romancista a concebeu.

Para além deste exemplo de como o narrador manipula no romance o tempo diegético e orienta a narrativa segundo determinada perspectiva, poderíamos ainda mencionar a analepse que abarca os primeiros anos da vida de Daniel ao longo dos cinco primeiros capítulos introdutórios até à sua partida para o Porto, em que também é retratado o idílio de infância de Daniel e de Margarida. Trata-se de uma cena de considerável importância na explicação do devir das personagens em causa, bem como das atitudes e comportamentos por elas posteriormente adoptados. No entanto, por opção do realizador, talvez até sujeito a determinados condicionalismos, os intérpretes escolhidos são exactamente os mesmos que aparecem no resto da obra, sob pretexto de assim os ligar desde o início da acção. O recurso soa bastante a falso, aspecto de que o próprio realizador se deu conta, e que logo nos afasta de certo ideal de pureza de sentimentos que o romancista pretendia transmitir.

Outra opção clara de Leitão de Barros foi escolher como local de formação de Daniel a cidade de Coimbra, imagem em plano afastado com a qual, aliás, o filme abre. No romance, Daniel forma-se no Porto, por sugestão do próprio Reitor, tal como acontecera com Joaquim Guilherme Gomes Coelho, o verdadeiro nome do romancista. No fundo, Júlio Dinis pretendia assim

valorizar a escola do Porto equiparando-a à de Coimbra ao mesmo tempo que punha em confronto as técnicas da medicina tradicional face às inovações terapêuticas de uma medicina que pretendia ser mais moderna. De posse desta informação, e, fazendo de Daniel o representante dessa nova escola médica, é que se compreende plenamente a ironia com que o romancista trata o choque resultante da inadequação da farmacologia moderna em relação a um meio rural e conservador, através do episódio que se desenrola com o tendeiro João da Esquina, a quem Daniel pretende convencer a tomar arsénico como solução para os seus males, apesar da grande relutância daquele em querer cumprir o prescrito.

Em relação à música, mais concretamente em relação às cantigas que acompanham certas etapas do desenrolar da acção, e que certamente reforçam o tom folclórico da narrativa, podemos dizer que no romance, mas também no filme, elas fazem parte integrante do cenário idílico, funcionam ao mesmo tempo como um mecanismo que supostamente pretende avivar a memória de certas personagens em relação a factos já ocorridos na diegese, o que já não se verifica no filme, como seja por exemplo a cena do idílio de infância de Daniel e Margarida, altura em que pela primeira vez escutamos no filme e lemos no romance a canção da *Cabreira*. Voltaremos a lê-la mais tarde em alturas cruciais do desenvolvimento do universo romanesco, como por exemplo, e nada acidentalmente, na altura da proposta de casamento ainda das mesmas personagens.

Como dizia Mário Pires em 1935, «[...] o que mais chama a atenção é a ligação do filme, as personagens do entrecho alternadas com as documentárias, o romance de mãos dadas com as imagens coloridas da terra portuguesa, o nacionalismo da película de acordo com o estilo do cinema [...]»³.

Vejamos finalmente quais as considerações e justificações elaboradas por Leitão de Barros a respeito do seu trabalho⁴:

³ José de Matos-Cruz – *O cais do olhar. Fonocinema português, s/l*, Instituto Português de Cinema, 1981, p. 10.

⁴ Optou-se por manter exactamente a mesma grafia e pontuação utilizadas por Leitão de Barros.

[...] Um romance é pensado – “em romance”. A criação duma peça de teatro “aparece” muitas vezes, ao autor teatral, através a [sic] lembrança duma situação, duma grande frase, dum lance, da evolução duma personagem, dum “décor”, – isto é, a peça de teatro gera-se fecundada pela ideia “de teatro”, pela técnica do diálogo, pelas leis do tempo e do espaço [...] E o cinema? Como se pensa um espectáculo da tela? Onde estão os homens que escrevam directamente para o cinema? [...]

Que fazer? amparamo-nos enquanto eles não surgem às obras de indiscutível e consagrado interesse. Mas é difícil transformar um romance num filme. [...]

As qualidades de brilho do diálogo, do sistema de exposição do conflito – inerentes ao teatro, – são no cinema defeitos. Nem chegam a ser defeitos – são coisas que lá não devem estar. Nada mais difícil, nem mais perigoso, portanto, do que cair no aproveitamento, na toada, no encadeamento teatral, na sedução literária, ao extraír cinema de uma obra cénica. [...]

No romance o caso é diferente, e as dificuldades de adaptação são outras. É preciso primeiro esquecer o livro e condensar a novela em quatro linhas. Reduzi-la ao seu conflito puro e simples e, depois, abstraindo a sequência literária e novelesca, construir de novo e “em cinema”, a anedota, o acaso que o romancista contou.

A simples ilustração sonora dum romance, a cópia do movimento das figuras [...] é a pedra de toque da ingenuidade e insuficiência de tantos directores de filmes. [...]

Qual é então a atitude aconselhável na adaptação cinematográfica dum romance?

[...] Se se trata como agora de uma novela admirável, cheia de espírito de uma época, [...] justifica-se e admite-se, [...] que novas gerações se debrucem sobre os grandes períodos e os grandes casos da arte literária de outros tempos, e façam dêles esta espécie actual de História, ou reportagem do passado, que pode ser o cinema.

Nestes espectáculos de pura evocação é preciso interpretar, e não copiar. [...] O que interessa [...] é apresentar as figuras, trazendo-as à compreensão do espectador moderno [...] Estudem-se as figuras completamente, estude-se a época em tôdas as minúcias, em tôdas as sugestões, em todo o espírito [...]

[...] a minha atitude de criador de espectáculo cinematográfico [...] perante a novela das «Pupilas» [...] foi a de aproximar de nós as figuras de 1863, de maneira que a plateia dum cinema moderno penetre nesse delicioso caso sentimental e o sinta inteiramente, com a mesma fôrça emocional com que Júlio Diniz o sentiu, mas não através a [sic] forma porque [sic] êsse autor se exprimiu, porque essa, mesmo nas raparigas que hoje teem 16 anos, não provoca senão talvez um sorriso de ternura que é mais dirigido à ingénua bondade do autor, do que ao pequenino e delicado drama das personagens das «Pupilas» [...]

[...] Uma alteração fizemos nós propositadamente: foi escolher Coimbra para local dos estudos universitários de Daniel, embora no romance seja o Pôrto a cidade indicada. Várias razões nos levaram a isso. Em primeiro lugar a dificuldade de evocar o Pôrto de 1860. Em segundo lugar a superioridade manifesta de Coimbra, sob ponto de vista pitoresco e até arqueológico. Na realidade entre fazer meia dúzia de imagens que teriam de ser de estúdio, a aproveitar a oportunidade para dar uma pincelada embora sintética, de Coimbra, não hesitámos.

Júlio Diniz sub-intitulou a sua novela – “Crónica da Aldeia”. De que aldeia? De que região? Não o disse. Fêz uma pintura síntese da vida aldeã, com as características nortenhas, que era as que particularmente conhecia. Não localizou especialmente. Teve êsse cuidado. [...] Mas Júlio Diniz, justamente porque era êsse o seu estilo e o da sua época, não descreveu da realidade senão o que convinha à idealização, poetisada sempre, do seu espírito formado em pleno romantismo. [...] Compôs a aldeia síntese, embelezada e retocada, única onde se poderiam lógicamente agitar as figuras de pitoresco suave e esfumado, tal como as surpreendeu o pálido médico artista de 1870, de que Eça de Queiroz falava, carinhosamente, assim:

«[...] As suas aldeias são verdadeiras; mas são poéticas; parece que êle as vê e as desenha quando a névoa outonal idealiza, azula, esfuma as perspectivas. Parece que nunca um sol sincero lhe descobriu a forte realidade: todavia êle estuda-a, êle persegue-a, êle ama-a: sòmente quando a desenha é com a pena tôda molhada no ideal.» [...]

Doas figuras [...] se destacam, [...] e chocam à primeira vista pela sua aparente discordância das ilustrações de Roque Gameiro para a «Edição

Monumental» [...] o Reitor e João Semana. Tanto um como outro são marcadamente mais novos do que as personagens do romance. [...]

Se o leitor do romance pode perdoar a descrição desse velhinho inverosímil e terno, escalando montes e deambulando a deshoras pela aldeia deserta, na esperança de enérgicas intervenções, o espectador do filme não o admitiria nem o tomaria a sério. [...]

Preferi, em consciência, um Reitor mais novo, mais humano, mais simples, válido e firme, [...] sem a cabeleira branca [...]. Escolhi-o a sêco e até um pouco duro de expressão [...] Preferi sinceramente um actor simpático ao público, e não um declamador [...].

João Semana [...] no filme tem, pela fôrça da construção cinematográfica, uma intervenção apagada. Quem ler a novela com atenção verificará que essa figura [...] está inteiramente fora da acção dramática da obra. Sente-se mesmo, no seu aparecimento extemporâneo na cena da «Fonte», que Júlio Diniz o trouxe ali, para tornar a falar nela, porque, na realidade, o velho médico não vem ali fazer nada. Não foi, portanto, possível, no filme, gastar metragem com uma figura inteiramente deslocada do conflito. [...] E busquei na sua casa o descritivo dum interior rústico com o carácter e o interesse duma evocação. [...]

Estudámos a obra de Júlio Diniz, analisando-a com cuidado nos seus aspectos mais fracos como lógica e como certeza no desenho das personagens. [...] procurámos atenuar essas flagrantes inferioridades: o diálogo das duas irmãs, após a grande cena dramática do quintal, que no romance é evitado e substituído por um absurdo e romântico desmaio [...] Esta é a passagem do romance que mais feriu sempre a sensibilidade dos vários críticos da obra, não só pela sua inverosimilhança como pela arqui-falsa emoção do diálogo, que no romance se passa no dia seguinte à noite da dramática cena, e que é, manifestamente, frio e rebuscado. [...]

Nos diálogos de Margarida e Clara, que modificámos completamente, que às vezes completámos, que alterámos e que criámos até de novo, ainda o “virus” declamatório existirá, porventura mais atenuado.

No filme [...] completou-se conscientemente, não a idiossincrasia de qualquer das personagens, porque essa está maravilhosamente completa na novela, mas a anedota que elas viveram. Por exemplo: o barbeiro da aldeia e a menina Francisca vivem alguns anos mais adiante daquele em que acaba a

novela de Júlio Diniz: casam. Em compensação, Margarida e Daniel não colaboram na cena do casamento de Clara e Pedro, para o «prato de arroz doce final», como aparece no romance. O seu idílio, que na vida seria naturalmente lento, se resulta, mesmo no romance, precipitado, no filme pareceria, pela sua rapidez, duma ingenuidade inaceitável.

[...] Júlio Diniz criou a história, mas não a apresentou humanamente vivida: Contentou-se em estudar dêste conflito profundo, os aspectos melodramáticos e de beleza moral, que à sua arte interessavam.

Já nós, ao sacudirmos o esqueleto do romance, para que dele caíssem as fôlhas mortas dos discursos e das «tiradas» de 1863 [...]. nos aproximámos mais do verdadeiro conflito das «Pupilas». [...]

Contentámo-nos, pois, em deixar a anedota na sua estrutura fundamental, sem a pretensão de analisar mais profundamente a psicologia das figuras – com o justo receio de as desmanchar – certos de que as aguarelas suaves de Júlio Diniz, se fôssem demasiado retocadas, perderiam fatalmente essa «atmosfera» que já em pleno século XIX as tornava de subtil e misterioso encanto.

Assim o filme resultou um espectáculo ligeiro, sem grandes e fortes contrastes, estilizado, leve, *en beauté*. [...]

Na composição da indumentária das «Pupilas», seguimos quási sempre as sugestões de Roque Gameiro [...]

Em certos aspectos estilizou-se levemente, sôbre um ou outro documento. Nos conjuntos procurou-se a representação indistinta do trajo da última metade do século XIX, predominante no Minho, em Entre Douro e Minho, e Baixo Douro. Fugiu-se sempre à localização definida, realista e flagrante de qualquer região nitidamente marcada. [...]

Tem o filme que dirigimos para a Tóbis alguns aspectos fracos, no respeitante ao desenvolvimento da acção. Não era porém possível, dentro da metragem hoje obrigatória ao filme de fundo de um espectáculo de cinema, desenvolver as cenas que manifestamente faltam para a integral compreensão da obra. Onde está no filme a cena que justifique a dedicação de Margarida por Clara [...] Porque se não evocou todo êsse capítulo da infância das duas Pupilas?

Onde está a cena que justifique os cuidados do Reitor pelas Pupilas ou simplesmente descreva as circunstâncias em que tomou conta delas? Êsses

aspectos narrativos, próprios dum romance, impossíveis no cinema, é que são os grandes escolhos das adaptações cinematográficas: personagens que aparecem episòdicamente no filme e se vão embora sem ficarem completamente definidas, como o ficaram em meia dúzia de linhas do romance; justificações que se fizeram em longos capítulos e que não podem ser reduzidas à acção síntese de meia dúzia de metros de filme; a evolução mental e até física das figuras, que num romance se descreve, e que no cinema é impossível, pois as cenas «muito tempo antes» ou «muito tempo depois» são, logo desde origem, falsas e tôda a gente já sabe que estes meninos contratados para darem um beijinho em pequenos, não são o galã e a ingénua que mais tarde hão-de casar, por muito que a gente procure, nos asilos, crianças com o mesmo tipo e uma parecença aceitável.

Foi mesmo por isso que fizemos a cena da evocação do idílio de Daniel e Margarida com os mesmos intérpretes do resto da obra. Julgámos assim aproximar a remota causa da tristeza de Margarida e o conflito sentimental do filme. [...]

Alguns elementos puramente cinematográficos foram introduzidos [...]. Tratando-se duma obra que apresenta em todo o encanto a sua rusticidade, a vida rural e nortenha de Portugal, não se compreenderia que nela não aparecesse a vindima [...] e o grande vinho é o Pôrto. [...]

Além das cenas das vindimas incluímos no filme uma procissão nortenha [...] Sem essa nota de expressão católica não ficaria completo o quadro da aldeia do Norte, estruturalmente religiosa de sua natureza. [...]

Os nossos artistas [...] não estão preparados para o cinema. Primeiro porque lhes falta a experiência duma produção regular [...] Depois, porque não frequentam também as salas de exibição [...]

As filhas famílias, [...] entendem que fazer cinema é uma feia acção como se os bailes escandalosos de luxúria, os *maillots* frescos das praias, o cigarro e a *maquillage* fôssem as mais cândidas expressões de honestidade. O cinema é uma arte tão honesta como a literatura, a pintura ou a música. Um estúdio é uma fábrica [...]

Nos amadores masculinos dá-se quási o mesmo. Os que se oferecem são os que escrevem: “Tenho 1,70 e jogo o basket”. Os outros [...] são os que teem uma carreira, os que só podem trabalhar nas férias [...] E, é com estes elementos dispersos, com os artistas a trabalhar duas sessões nos teatros e a ensaiar

de dia, com figurantes que nunca figuraram, com electricistas que nunca iluminaram, com assistentes que nunca assistiram [...] que o realizador se avem para trabalhar. [...]

Ana Rita Padeira Navarro é Assistente das disciplinas de Literatura Portuguesa Medieval e de Literatura Portuguesa Clássica na Universidade Aberta. É autora de uma tese de mestrado em Estudos Anglo-Portugueses e prepara presentemente uma tese de doutoramento sobre Júlio Dinis.

CINEMA EM REVISTA

Senso. Revista de Estudos Fílmicos

Nasceu a *Senso*, a primeira revista que, no âmbito universitário, se assume como «especificamente dedicada aos estudos fílmicos». Este é, por si só, motivo suficiente para saudar esta iniciativa pioneira, desejando-lhe os maiores sucessos. Mas não só. A *Senso* estreia-se com um número particularmente bem concebido, ao qual não falta o arrojo de uma transparente «declaração de princípios»: ser «o ponto de convergência entre o crítico, o teórico e o historiador do cinema, o lugar de encontro do filme e do espectador».

Primeiro fruto de um projecto que aposta no aprofundamento dos estudos fílmicos, através da criação, na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, de um Instituto de Estudos Fílmicos, de um Arquivo de Imagens e da organização anual de Encontros de Cinema, a publicação desta revista de título sugestivamente significativo tem por director Abílio Hernandez Cardoso, responsável pelo trabalho desenvolvido na Sala de Estudos Cinematográficos da referida universidade.

Dividindo-se em três grandes áreas – Ensaaios, Estudos, Documentos –, para além do Editorial e de um espaço final dedicado a informações e intitulado Noticiário, a revista, que veio à luz do dia em Outubro de 1995 e que terá dois números por ano, procura fazer jus, de modo equilibrado, aos objectivos que para si mesma enuncia: colocar lado a lado as duas grandes vertentes que sobre o cinema se debruçam, crítica e teoria (quer seja esta entendida numa perspectiva histórica, narratológica, comparativa, ou outra), de forma a salientar a utilidade de uma complementaridade conscientemente aceite e deliberadamente procurada e praticada. Neste primeiro passo os nomes escolhidos foram os de João Bénard da Costa, José-Augusto França,

José de Matos-Cruz e Fausto Cruchinho, no campo dos Ensaio, – sem esquecer o próprio Abílio Hernandez Cardoso –, bem como Roberto Nobre, no capítulo dos Documentos, a par dos dois Estudos sobre *Rashomon*, da autoria de Ana Margarida Noronha e José António Salazar da Gama. Vale a pena notar que, pese embora as diferentes perspectivas, formações e experiências dos seus autores, o conjunto destes trabalhos se afigura muito interessante e útil, manifestando até um relativo equilíbrio, se considerados os diferentes propósitos de cada artigo. Tratando-se de um número inicial, é manifesto o maior peso conferido à história do cinema, certamente com o intuito de situar o leitor em duas ou três questões de importância no que diz respeito ao cinema português, por um lado, e à história mundial do cinema, por outro – já que nos encontramos em plena fase de comemorações dos cem anos do cinema –, sendo de esperar, nos números seguintes, uma maior aposta em outros campos da teoria e sobretudo da crítica cinematográficas.

Quanto à concepção gráfica da revista, a cargo de António Barros, é sem dúvida de louvar, apresentando esta boas dimensões, papel de boa qualidade, uma mancha tipográfica equilibrada, que proporciona uma leitura agradável, e uma capa bem conseguida que, sem deixar de remeter, na sua descrição, para o universo universitário, joga com a possível sugestão cinematográfica e dinâmica, em termos ópticos, do título e letras que o constituem. Evidenciando uma revisão cuidada, que não deixou escapar gralhas e que se revelou rigorosa na uniformidade dos critérios gráficos adoptados, a *Senso* foi igualmente feliz na escolha das imagens e ilustrações, que procuram com frequência a analogia com o fotograma fílmico, por vezes tentando produzir determinados efeitos, como por exemplo o “zoom”, num dos artigos sobre *Rashomon*, introduzindo, assim, o indispensável movimento cinematográfico no estático suporte *scripto*. Num óbvio jogo entre a luz e a sombra e entre a transparência e a opacidade, optou-se por colocar separadores alternadamente translúcidos e negros entre as diversas secções da revista. O único senão neste capítulo é o de uma encadernação frágil, por processo de colagem, que não resiste ao manuseamento insistente

e repetido dos leitores mais entusiastas, ainda que cuidadosos, facto que será certamente corrigido numa próxima edição.

Parabéns, portanto, à equipa de Direcção e Redacção da *Senso*, pela oportunidade, bom gosto e pertinência do seu gesto empreendedor, que vem preencher uma gritante lacuna do meio universitário português, colocando a primeira pedra para a construção da obra sempre inacabada que é a reflexão aprofundada e sistemática acerca desse riquíssimo meio de expressão artística e dessa poderosa indústria dos nossos tempos que é o cinema.

Maria do Rosário Lupi Bello

REGISTO BIBLIOGRÁFICO

ALVARENGA, Fernando (1995) – *A arte nas estéticas de "Orpheu"*, Lisboa, Editorial Notícias, 103 pp.

Fernando Alvarenga estuda a evolução, em Alberto Caeiro, do Paulismo para o Interseccionismo, assim como as relações que aquele ismo mantém com o Simbolismo. Reflete ainda sobre o «Impressionismo» de Caeiro, através do qual se distancia do Sensacionismo paúlico, e que, segundo o autor, se caracteriza sobretudo pelo «avanço naturalista» e pelo «prazer psico-estético» (pp. 22-30), redutível sobretudo ao foro da sensibilidade, e não tanto ao da consciência. O Futurismo em Portugal e em Fernando Pessoa é de igual modo uma área estudada, centrando-se Alvarenga na relação entre esta estética e as artes plásticas, e analisando igualmente tanto as «informações» futuristas veiculadas pela série poemática «Chuva Oblíqua», de Pessoa, e os poemas «Manucure», de Mário de Sá-Carneiro, como os textos de *Portugal Futurista*.

Tem o Autor ainda em conta, neste trabalho, a evolução futurista em Fernando Pessoa desde a «juventude futurista de um Interseccionismo» (p. 65), até à «maturidade futurista do Sensacionismo de "Ultimatum"» (p. 66), passando pela «mocidade futurista de um Sensacionismo» (p. 66). (D. V. M.)

CARVALHO, Adalberto Dias de (org.) – *Novas Metodologias em Educação*, Porto, Porto Editora, 1995, 573 pp.

Volume que reúne colaboração variada (mais concretamente, dezanove textos, vinte e quatro autores) e que procura ser, como o organizador escreve na introdução, «um momento de síntese» sobre uma temática que merece uma atenção e reflexão redobradas nos nossos dias.

Deparamos, assim, com um primeiro conjunto de textos que abordam questões com um carácter mais transversal relativamente aos problemas da educação, e onde destacaríamos aspectos relacionados com a escola cultural, as novas tecnologias na educação, os media e a escola, a perspectiva ecológica na educação, ou ainda metodologias relacionadas com situações de intercâmbios e visitas de estudo. Curiosamente, no final do volume encontramos um outro artigo –

sobre necessidades educativas especiais – que se poderia integrar neste grupo inicial de estudos sobre aspectos mais englobantes.

Em seguida, surge-nos um segundo conjunto de textos que reúne abordagens já mais circunscritas a aspectos metodológicos em diferentes áreas curriculares. Temos, neste caso, artigos sobre temas tão diversos como o ensino do Português, das línguas estrangeiras, da História, das Ciências, da Geografia, da Matemática, da Educação Física e da Educação Visual. Conclui-se com uma reflexão sobre questões pedagógicas ao nível do ensino universitário. (G. B.)

COUTURIER, Maurice – *La figure de l'auteur*, Paris, Seuil, 1995, 268 pp.

Reiterando posições de Roland Barthes e de Michel Foucault sobre, respectivamente, a «figura do autor» e a sua «função», Michel Couturier reflecte nesta sua obra sobre as inter-relações entre o autor e o leitor, e a inter-acção de ambos no interior do texto literário.

Tendo percorrido inúmeros trabalhos teóricos que se debruçam sobre os problemas que uma plena compreensão do texto romanesco levanta, – desde o «autor empírico» ao «editor», passando pelo «protagonista», pelo «narrador» ou pelo «leitor ideal» –, M. Couturier, destacando daquele vasto conjunto de literatura especializada dois autores – Booth e Genette –, concentra-se numa importante questão central. Trata-se de precisar o que faz a especificidade do romance relativamente aos outros géneros literários por um lado, e, por outro, da interrogação sobre o respectivo posicionamento de «todos os actantes» e de «todos os sujeitos» implicados na «produção» e na «recepção» do texto.

A análise de toda esta problemática relativa à crítica literária e, também, à narratologia, à linguística ou à psicanálise, tem nesta obra um *corpus* sólido e interessante onde evidenciar-se, ou seja, algumas das obras e autores mais marcantes das literaturas francesa, inglesa e americana, do século XVII até ao nosso, dos quais se podem destacar, entre muitos, Proust, Joyce e Nabokov. (A. N. P.)

FAURET, M. A.; WATSON, N. J. (eds.) – *At the Limits of Romanticism. Essays in Cultural, Feminist, and Materialist Criticism*, Indiana University Press, Bloomington/Indianapolis, 1994, 290 pp.

Com base em perspectivas consideradas inovadoras, para as quais o próprio subtítulo da obra nos chama de imediato a atenção, o conjunto de ensaios agora editados por Fauret e Watson vão contestar as tradicionais posições até então aceites em matérias como as que referem géneros, tradições e cânones literários, alargando os horizontes para uma melhor e mais abrangente interpretação de um dos períodos decisivamente marcantes da história literária.

Não pretendendo, todavia, os presentes ensaios ignorar os pontos de vista tradicionais, os seus autores procuraram, antes pelo contrário, estabelecer uma relação dialógica e unificadora entre a perspectiva a que chamaram «interna», conservadora e, por esse motivo, limitadamente compartimentada, e uma outra considerada inovadora por abarcar campos do conhecimento tão diversos, que podem ser encarados como «externos» ao movimento estritamente considerado do ponto de vista literário, tais como sejam os aspectos ideológicos, económicos e também culturais.

Em causa estão portanto obras como as de Felicia Hemans, Ann Yearsley, Byron, William e Sarah Hazlitt, Walter Scott, Samuel Rogers e Robert Southey, para apenas lembrar alguns dos nomes que a presente crítica vem propositalmente reabilitar, numa perspectiva claramente pós-moderna, passando a divulgar, paralelamente, a obra de mulheres escritoras, a poesia narrativa, ou ainda, abordagens consideradas menos académicas, da área do jornalismo contemporâneo ou até mesmo, num plano mais estético, das artes decorativas. (A. R. N.)

MICHEL, Charles – *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Seuil, 1995, 389 pp.

No preâmbulo desta obra, Michel Charles interroga-se acerca da pertinência da reflexão teórica no domínio dos estudos literários, servindo-se de uma curiosa comparação que põe em confronto o «Botaniste» e o «Promeneur»: o primeiro

tem como objecto de interesse não o mundo vegetal mas a «vegetalidade», enquanto o segundo se entrega à fruição do prazer que decorre do contacto puro e simples com a natureza. Transposto para o campo literário, este confronto projecta-se no que o autor designa por crítica «mundana» – dirigida ao grande público, limita-se a um discurso informativo e apreciativo – e crítica «profissional». Por outro lado, se esta última nem sempre faz da reflexão teórica uma prioridade, o trabalho teórico inscreve-se inevitavelmente num profissionalismo no âmbito do qual é o próprio discurso crítico – com as suas hipóteses e o seu sistema conceptual – a ser avaliado.

A partir destes pressupostos e das acusações de que o trabalho teórico é geralmente objecto – linguagem difícil e pedante, dogmatismo, considerações abstractas sobre métodos e processos –, Michel Charles aponta o essencial de opções tão diversas como a história literária, a hermenêutica e a retórica, escolhendo esta última como base do trabalho que nos propõe. Nesse sentido, dela retira três características fundamentais: em primeiro lugar, tratando-se de uma arte de persuasão, a sua atenção dirige-se à eficácia e ao poder do discurso; em segundo lugar, sendo a retórica, antes de mais, uma arte de produzir discursos, permite encarar o texto como um espaço de experiências e de intervenção; por último, a retórica apresenta-se como um sistema, um aparelho racional que se supõe capaz de tudo explicar, comparar e classificar. O que não significa, no entanto, que o Autor desta «retórica da leitura», pretenda abranger a totalidade do texto, apresentando os resultados da sua análise como uma verdade incontestável: «Le texte n'est pas totalisable, pour la bonne et simple raison qu'il ne cesse de se modifier à la lecture et que cette instabilité même est constitutive: elle est ce que lui permet de fonctionner effectivement comme un texte». (M. R. C.)

RULAND, Richard; BRADBURY, Malcolm – *From Puritanism to Postmodernism. A History of American Literature*, New York, Penguin Books, 1991, 456 pp.

Entendida pelos seus autores como uma tentativa de ordenar trezentos e cinquenta anos de escrita, *From Puritanism to Postmodernism* conta a história da Literatura Americana a partir de uma perspectiva internacional. Depois de um

prefácio consideravelmente extenso – onde os autores levantam importantes questões sobre nacionalismo, identidade literária e cultural e apontam as razões pelas quais julgaram pertinente esta nova história da Literatura Americana – a obra desenvolve-se ao longo de quatro partes: I – «The Literature of British America»; II – «From Colonial Outpost to Cultural Province»; – «Native and Cosmopolitan Crosscurrents: «From Local Color to Realism and Naturalism»; IV – «Modernism in the American Grain».

Como se pode verificar pelos títulos, o livro estrutura-se numa ordem cronológica, procurando os seus autores estabelecer que a América se tem esforçado por definir os seus contornos sociais e culturais desde o século XVII, a partir de uma literatura nacional que, apesar de radicar na cultura europeia, encontrou no solo americano o terreno propício à emancipação cultural.

De notar que os dois autores são oriundos dos dois lados do oceano Atlântico, o que faz com que esta obra nos ofereça diferentes pontos de vista, quer a partir de dentro, quer a partir de fora.

O livro termina com um índice remissivo. (V. C. F.)

SANGSUE, Daniel – *La parodie*, Paris, Hachette, 1994, 106 pp.

Partindo da constatação de que os contornos conceptuais do termo paródia têm vindo a sofrer alguma diluição, em função do seu uso recorrente, o autor propõe-se circunscrever a noção a partir da análise crítica das suas diversas formulações, da Antiguidade aos nossos dias. Assim, esta obra percorre as retóricas antigas e clássicas, a concepção defendida pelos Formalistas Russos, a teorização mais filosófica e abrangente de Bakhtine (onde se exploram quer as modalidades históricas da manifestação da paródia, quer as implicações profundas da sua prática, inscrita na problemática mais ampla do dialogismo), as propostas anglo-saxónicas de Margaret Rose, Linda Hutcheon e Michèle Hannoosh e ainda a reflexão de Genette. Sem escamotear as determinações históricas e culturais da paródia; o autor restringe a abordagem do tema a uma prática literária, tentando libertar-se das concepções minimalistas retóricas sem,

no entanto, optar por uma formulação excessivamente 'aberta'. Como pano de fundo, está sempre presente a ideia de que a avaliação da paródia depende crucialmente do modo como as sociedades encaram e valorizam a reprodutibilidade dos modelos.

No final de cada capítulo, apresentam-se textos que ilustram de forma paradigmática determinadas concepções de paródia; no final da obra, encontram-se referências bibliográficas selectivas. (A. C. M. L.)

II Seminário de Estudos Literários. Anais, São Paulo/Assis, HVF – Arte & Cultura/FCL-UNESP, 1994, 275 pp.

Abre os *Anais* um texto de António Manoel dos Santos Silva sobre o «Conto alexandrino» de Machado de Assis, que, com base na alegoria da história, faz uma oportuna reflexão sobre os riscos da super-especialização e a necessidade de uma visão histórico-humanista nas diversas áreas do saber.

Uma série de releituras são propostas, consagradas a autores (Machado é o mais debatido) e a temas como o do Romantismo, abordando-se a sua modernidade, quer em autores dos romantismos brasileiro, francês ou alemão, quer da imagem do Brasil na literatura alemã.

Numa mesa-redonda dedicada à literatura portuguesa, E. M. de Melo e Castro leu poemas seus, construídos com uma intenção paródica de se apropriar do intertexto poético brasileiro. Benjamin Abdala Junior ocupou-se de Saramago e Elza Miné dos textos de imprensa de Eça, publicados na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro, fazendo um enquadramento genérico, no âmbito de uma edição crítica em curso de que também é responsável.

De literatura comparada, o volume integra um texto de Tania F. Carvalhal, sobre o «processo interliterário» no contexto sul-americano e outro de Luiz A. de Miranda, sobre o ciclo de dramas históricos de Shakespeare.

Na segunda parte encontram-se os trabalhos dos pós-graduandos em letras da UNESP sobre variados temas, desde um de grande acuidade analítica, versando as relações entre o romance e a filosofia da história, como outros acerca da gera-

ção brasileira de 45 ou sobre a literatura erótica. Os autores privilegiados nas comunicações, para além de Machado são, entre os mais conhecidos, Camões, Gregório de Matos, Alencar, Alphonsus de Guimarães, Aníbal Machado e Alves Redol. Mas também autores menos conhecidos têm sido estudados, como provam as comunicações que trataram, entre outros, do poeta barroco Manoel Botelho de Oliveira, de Juó Bananére e de Wolfgang Ammon. (C. M.)

STOREY, John (ed.) – *Cultural Theory and Popular Culture: a Reader*, London, Harvester Wheatsheaf, 1994, 580 pp.

Trata-se de uma colectânea de cinquenta e dois ensaios, precedidos por uma introdução geral e distribuídos por sete secções, apresentando cada uma delas também uma pequena introdução.

John Storey afirma no «Prefácio» que este livro pretendeu ser um livro complementar do seu anterior *An Introductory Guide to Culture Theory* (1993), uma vez que ele contém muitos escritos da autoria de teorizadores e críticos que são abordados no primeiro livro, bem como materiais de outros autores que complementam e alargam o seu âmbito conceptual. Mas, na verdade, este livro impõe-se por si mesmo enquanto introdução ao estudo da cultura popular e enquanto tentativa de averiguar o estado em que se encontra o estudo da cultura popular no âmbito da disciplina de «Estudos sobre Cultura».

Os ensaios abordam a questão da cultura popular a partir de diferentes perspectivas teóricas, como se pode inferir a partir dos títulos das sete secções: 1) «The Culture and Civilisation Tradition»; 2) «Culturalism»; 3) «Structuralism and Poststructuralism»; 4) «Marxism»; 5) «Feminism»; 6) «Postmodernism»; 7) «The Politics of the Popular».

No fim do livro, o leitor encontra uma extensa lista bibliográfica e um índice remissivo. (V. C. F.)

SURETTE, Leon (1993) — *The Birth of Modernism. Ezra Pound, T. S. Eliot, W. B. Yeats and the Occult*, Montreal & Kingston/London/Buffalo, McGill-Queen's University Press, 320 pp.

Não se trata, segundo Surette, de um estudo pós-moderno do Modernismo, antes se aproximando da metodologia da história das ideias, pelo que procura identificar «quer a natureza, quer a proveniência de um conjunto de ideias, atitudes e preocupações, omnipresentes nos modernistas», ideias e atitudes essas que ele chama «o oculto» (p. 5). Nesse sentido, estuda esse “elemento oculto” (fenómeno teológico, místico, filosófico, metafísico, e enquanto “especulação oculta” – que considera uma marca predominantemente ocidental) na estética modernista (sobretudo em Yeats e Pound), território onde se manifesta, por um lado, um cepticismo evidente em relação ao Cristianismo, e floresce, por outro, uma já antiga “tradição ocultista”, que se apresenta sob a forma de crença nas «doutrinas [...] espirituais, visionárias, ou místicas» (p. 164). Deste modo, segundo Surette, o Modernismo mantém uma relação dialógica com o Romantismo (o acesso à verdade faz-se mais através da emoção do que do pensamento e da razão, a primazia é concedida a valores como revelação, revolução e ocultismo, os artistas consideram-se profetas, visionários, portadores da verdade). Contudo, alerta Leon Surette, também não é menos certo que essa relação se estende igualmente à estética iluminista: se, de facto, Modernismo e Iluminismo se distinguem pela valorização oposta concedida à emoção e à razão, ambos se aproximam pela atitude “optimista” – o «Modernismo não foi [...] uma expressão do racionalismo iluminista. Mas foi uma genuína expressão do optimismo iluminista» (p. 290) –, podendo-se então falar em “relativismo modernista”. (D. V. M.)

VILELA, Mário – *Léxico e gramática*, Coimbra, Livraria Almedina, 1995, 288 pp.

Neste volume incluem-se «doze estudos, uns mais desenvolvidos do que outros, dedicados ao estudo do léxico, da gramática», que envolvem diversas disciplinas linguísticas, como a lexicologia, a gramática, a pragmática e a sociolinguística. São estudos elaborados tendo como finalidade a sua exposição

em congressos e em reuniões científicas, a actividade docente do autor e o seu trabalho sobre dicionários.

A obra está dividida em quatro áreas. Na primeira, relativa ao «Léxico», o autor procede à caracterização do léxico do português, à discussão dos problemas que se colocam a propósito dos estrangeirismos e neologismos que o desenvolvimento tecnológico exige, e à descrição de algumas tendências da língua portuguesa em África.

Na segunda parte, «Léxico e Dicionário», efectua-se uma reflexão crítica sobre dicionários gerais da língua portuguesa bem como sobre dicionários especializados.

Numa terceira área, «Léxico e Gramática», abordando, por exemplo, o universalismo cromático e o relativismo cultural manifestado através de algumas línguas românicas, «o léxico serve de ponto de partida para a reflexão sobre a ligação entre a língua e a cultura».

Finalmente, na parte que engloba a componente mais prática da obra, «Dicionário, Gramática e Léxico», evidencia-se a importância do dicionário e da gramática no ensino da língua portuguesa, além de se debater as causas da insuficiência dos conhecimentos gramaticais de muitos dos alunos do actual sistema de ensino.

A obra inclui ainda um índice de assuntos e um índice de autores. (P. N. S.)

EM TEMPO

■ **Acções Integradas Luso-Espanholas 1997**

No âmbito de um programa de acordo de cooperação entre o Conselho de Reitores das Universidades Portuguesas e o Ministério da Educação e Ciência de Espanha vão desenvolver-se Acções Integradas, traduzidas em apoios financeiros a projectos de investigação com interesse científico mútuo. As datas limite para apresentação das candidaturas são 31 de Maio (novos projectos) e 31 de Julho (renovações, mediante apresentação de relatório das actividades desenvolvidas). Para mais informações, contactar o CRUP (Rua Florbela Espanca, 1700 Lisboa).

■ **2.º Ciclo de Palestras do Centro de Estudos Americanos**

O 2.º Ciclo de palestras que o Centro de Estudos Americanos organiza obedece ao seguinte calendário:

08.05.96 – «A Nova Inglaterra Puritana»

21.05.96 – «Hawthorne: O Príncipe das Trevas»

05.06.96 – «*The Scarlet Letter* e a Intransigência da Moral Puritana»

21.06.96 – «Mark Twain: Mito da Fronteira»

As palestras realizam-se pelas 18 horas, no Salão Nobre da Universidade Aberta, Rua da Escola Politécnica, 147, 1250 Lisboa, Tel.: 01-3972334.

■ **XI Encontro Nacional da ANPOLL**

A Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística realiza este ano o seu XI Encontro Nacional, de 2 a 6 de Junho de 1996.

O Encontro visa reunir estudiosos e investigadores de todo o Brasil e convidados estrangeiros com vista ao intercâmbio de experiências e pesquisas. Após as já confirmadas 658 exposições de conclusões de pesquisas, a Direcção da ANPOLL

pretende realizar ainda uma mesa-redonda sobre o tema «Perfis de excelência: a questão da qualidade em pós-graduação e pesquisa».

Para mais informações, contactar a ANPOLL (Caixa postal 5091, 58051-970 João Pessoa – PB, Fax: 083 2167570/2167561).

V Encuentro del IITCTL

O Instituto Internacional de Teoría y Crítica de Teatro Latinoamericano e o Instituto de Humanidades y Comunicación «Miguel de Unamuno» da Universidade Carlos III de Madrid vão realizar este V Encontro, nessa Universidade, nos dias 3, 4, 5 e 6 de Julho de 1996.

O teatro hoje, antropologia e teatro, feminismo e teatro, teatro e minorias e teatralidade pós-moderna são alguns dos temas a serem tratados do ponto de vista teórico e crítico.

Para mais informações, contactar o Instituto de Humanidades y Comunicación da Universidade Carlos III, de Madrid (C/ Madrid, 126, 28903 – Getafe, Espanha, Fax: 34-16249517).

EDEN 1996 Conference

A European Distance Education Network vai realizar um conjunto de conferências, no Palais des Congrès (Futuroscope, Poitiers, França), de 8 a 10 de Julho de 1996. Este conjunto de conferências concentrar-se-á sobre temas e questões que dizem respeito às actividades da EDEN e às actividades de co-operação em todas as áreas da formação profissional a distância, em particular aquela que é levada a cabo em pequenas e médias empresas e em organizações profissionais e associações responsáveis pelo desenvolvimento pessoal de jovens, mulheres e idosos.

Para mais informações, contactar EDEN Secretariat UK (PO Box 92, Milton Keynes MK7 6 DX, UK, Tel: 44-1908 654147; Fax: 44-1908 654374).

■ **Curso de Verão**

As edições ASA e o Centro UNESCO do Porto patrocinam e promovem a realização de um Curso de Verão, a realizar no Centro de Congressos da EXPONOR (Feira Internacional do Porto), nos dias 11, 12 e 13 de Julho. No ano em que decorre o décimo aniversário da aprovação e publicação da Lei de Bases do Sistema Educativo (LBSE), este curso tem como principal objectivo rever os dez anos passados e projectar os próximos dez, naquilo que se deseja ser um momento alto de séria e aprofundada reflexão sobre o presente e, sobretudo, sobre o futuro da educação escolar.

Para mais informações, contactar o Secretariado executivo (R. D. Afonso Henriques, 742, 4435 Rio Tinto, Tel.: 02-9732521; Fax: 02-9716610).

■ **XX Congresso Internacional da FILLM**

O vigésimo Congresso Internacional da Fédération Internationale des Langues et Littératures Modernes vai realizar-se na Universidade de Regensburg (Alemanha) de 12 a 17 de Agosto de 1996 e será subordinado ao tema «Língua, Literaturas e os Jovens».

Para mais informações, contactar o Prof. Dr. Hans Bungert (Institut für Anglistik und Amerikanistik, Universität Regensburg, D - 93040 Regensburg, Alemanha, Fax: 0049/941-9433590).

Direcção, secretariado e assinaturas
Universidade Aberta – Delegação de Coimbra
Casa dos Arcos – R. Alexandre Herculano, n.º 52
3000 COIMBRA (Portugal)
Telefone (039) 33300
Telefax (039) 29547

A Direcção e Redacção aceitam, para eventual publicação, os originais que lhes forem remetidos, preferentemente de acordo com a política editorial da revista. Serão também objecto de apreciação livros para resenha e notícia. Aceita-se permuta.

Preços – 1996/97

Números avulso: 1.500\$00

Assinatura anual (2 números)

Portugal: 2.500\$00

Éstrangeiro: Europa: \$32 dólares

Outros continentes: \$42 dólares

Cheques em nome de *Discursos/Universidade Aberta*

Capa: *Rocha de Sousa*

Concepção gráfica: *Fernanda Dália*

Edição e propriedade

Universidade Aberta

Arranjo gráfico: Delegação Centro da Universidade Aberta

Impressão: Gráfica de Coimbra, Lda.

Depósito Legal n.º 55225/92

ISSN: 0872-0738