



A anteposição de códigos cinematográficos em *O Mandarim*

Rui Medeiros Alvarenga

Mestre em Literatura/UA

PALAVRAS-CHAVE: EÇA DE QUEIRÓS, O MANDARIM, ADAPTAÇÃO FÍLMICA, LITERATURA PORTUGUESA, CINEMA.

KEYWORDS: EÇA DE QUEIRÓS, O MANDARIM, FILM ADAPTATION, PORTUGUESE LITERATURE, CINEMA.

Eça de Queirós não teve tempo de conviver com o advento do cinema. Não assistiu à participação intersistémica da literatura na estrutura do objeto fílmico. Não testemunhou a evolução dessa relação para um nível em que a linguagem cinematográfica, detentora de novas capacidades semióticas e potencialidades significativas, assume relevância na modelização do discurso literário contemporâneo. A relação entre literatura e cinema deixou de ser unidirecional, evoluindo para uma confluência e interação dialógica em que a sétima arte influencia o objeto literário, mediante renovadas formas de receção sugeridas pelo grande ecrã. Processos de visionamento, como o grande plano, ou estruturas da narrativa, como a montagem, auxiliam o romancista a modernizar os seus recursos técnicos. Como José Cardoso Pires observou, esta absorvência dos processos típicos do código cinematográfica pelo registo literário verifica-se indissociável da construção de “uma arte romanesca mais ligada à vida presente, de captar um sentido do tempo romanesco mais em consonância com o tempo e os ritmos da vida moderna” (*apud* Sousa, 2001:83).

Estas inovações semântico-formais, decorrentes da assimilação dos procedimentos fílmicos, verificáveis em algumas escolas estético-literárias¹, não podem ter influenciado a escrita pré-cinematográfica de Eça de Queirós. As suas obras não estão designadas para patentear este tipo de contaminação cinematográfica. Não obstante, os romances queirosianos têm servido de base diegética para múltiplas adaptações ao cinema. João Botelho assina a última transposição de uma obra de Eça de Queirós, tendo optado por transpor *Os Maias* como se fosse um libreto de uma ópera². Não tenho, neste momento, elementos para tratar convenientemente este filme, mas avanço com o que me é permitido: o realizador português refere a atualidade como a principal razão para a escolha, porque, segundo ele, “ a ideia da repetição e do eterno retorno português está neste romance. Está também o fim das elites e o fim de Portugal. É um romance sobre uma família, mas está cheio de arquétipos, de representantes de grupos sociais. O cinismo é o mesmo. A demagogia dos políticos, a verborreia, o comportamento da elite portuguesa mantém-se”³. Esta atualidade, conjugada com a diversidade dos temas, o peso dramático, a crítica social, o humor refinado, vão explicando o grande interesse do cinema pela obra queirosiana, que foi dando origem a projetos cinematográficos muito variados, entre o início do cinema, nos anos vinte, até à contemporaneidade, e cujas dissemelhanças se estendem aos aspetos de foro geográfico, linguístico, histórico, cultural, político e mesmo tecnológico⁴.

¹ A influência do cinema deu-se em grandes referências da literatura do século XX, tais como Faulkner, Hemingway, Dos Passos, Steinbeck, Malraux, Joyce, Cohen, Barrow, Virgínia Wolf, Gertrude Stein ou Proust. É também saliente a influência do ressurgimento dos géneros discursivos, como o caso da literatura policial dos anos setenta, que é consequência direta do cinema negro norte-americano dos anos trinta e quarenta (Sousa, 2010: 124).

² A estreia deste filme está agendada para setembro de 2014.

³ *Sol*, 10 Outubro 2013, (Consultado em 08/01/2014), disponível: http://sol.sapo.pt/inicio/Cultura/Interior.aspx?content_id=87689

⁴ No cinema, depois da produção portuguesa de 1923, o realizador mexicano Carlos de Nájera filmou *El Primo Basilio* (1934) durante o período experimental do cinema sonoro, película que surge num país pós-revolucionário, em plena ebulição cultural e intelectual, recetor de todas as correntes vanguardistas, intelectuais e artistas de todo o mundo, contrastantes com as suas arraigadas tradições. Depois, surge outra produção sul-americana, “*El Deseo*” (1944), filme argentino realizado por Carlos Schlieper e baseado igualmente em *O Primo Basilio*. Esta produção surge em plena II Guerra Mundial, num momento em que a Argentina vive também um tempo de convulsão, iniciado pelo golpe militar que leva ao poder Juan Perón. O peronismo constituiu-se na alavanca de grandes mudanças, com particular evidência para a participação das massas operárias e o afastamento das velhas oligarquias. Os militares empenham-se em silenciar o descontentamento, dissolvendo os partidos políticos, promovendo uma onda de apreensões, o estado de sítio, intervenção nas universidades, banindo os intelectuais de orientação liberal, para além, é claro, da censura prévia e a intro-

Outras leituras despertaram-me um interesse crescente sobre as propriedades cinematográficas ou cinematografáveis da escrita queirosiana, especialmente quando sabemos que os textos de Eça de Queirós nunca poderiam ter sido construídos em conformidade com a gramática do cinema. Colocados de parte o tratamento temático do fenómeno cinematográfico, referentes e metalinguagem fílmicos que sobejam na textualidade romanesca contemporânea, e que seria impossível constarem premonitoriamente nos textos queirosianos, resta-me o olhar escalpelizador sobre vetores estruturais dos textos, de modo a traçar linhas que, em instância literária pré-fílmica, encontrem afinidades com códigos e tecnologias semiótico-discursivas fílmicos, demonstrativos de uma proximidade entre particularidades da escrita de Eça de Queirós e algumas características que a literatura pós-cinematográfica assume ter absorvido do fenómeno fílmico⁵.

dução por decreto do ensino religioso nas escolas, que acabou por aproximar o regime da Igreja Católica. Em 1959, em pleno Regime do Estado Novo e na fase mais decadente do cinema português, António Lopes Ribeiro filma a nova adaptação de *O Primo Basílio*, beneficiando já da era sonora. Em 1969, em plena Guerra Fria, surge a não menos surpreendente transposição proveniente da antiga República Democrática Alemã, *Der Vetter Basilio* (1969), um telefilme realizado por Wilhelm Semmelroth, em duas partes, produzido no seio de uma nação recetora de uma influência do Estado Soviético, que fez da indústria cinematográfica um forte mecanismo de distanciamento em relação à cultura ocidental. No final dos anos oitenta, o realizador brasileiro Daniel Filho lança o projeto de uma série de televisão de dezasseis episódios, transpondo a diegese de *O Primo Basílio* para o Rio de Janeiro de final do século XIX. Duas décadas mais tarde, este realizador transpõe a mesma obra para o Rio dos anos cinquenta, período opulento em termos de industrialização e construção de infraestruturas. Culturalmente corria uma atmosfera que acreditava que o Brasil caminhava para a modernidade, com a implementação progressiva de padrões de vida semelhantes ao norte-americano, um tempo narrativo que não deixa de coincidir com o ambiente de progresso que caracteriza o Brasil do início do século XXI. O filme *El Crimen del Padre Amaro* (2002), do realizador mexicano Carlos Carrera conduz a diegese para uma pequena vila mexicana, de grandes costumes religiosos, mas com ligações sublimes entre a igreja, o poder político e o narcotráfico, fenómeno que caracteriza a sociedade mexicana contemporânea. Três anos mais tarde, Vera Sacramento assina o argumento da transposição livre da obra de Eça de Queirós, realizada por Carlos Coelho da Silva, *O Crime do Padre Amaro* (2005). Inicialmente projetada como minissérie de televisão, esta longa-metragem desloca a diegese para um característico bairro de Lisboa, carregado de centros de antagonismo social e profunda marginalização. Leiria do Século XIX dá lugar à Lisboa periférica do século XXI, com todos os seus problemas coletivos, instigados pelo sentimento de exclusão das minorias étnicas, tendo como pano de fundo uma crescente crise de valores e conflitos geracionais irreversíveis.

⁵ Claude-Edmond Magny foi o primeiro a assinalar o uso de técnicas fílmicas por escritores influenciados pela psicologia behaviourista, cuja técnica narrativa consistiu em converter o narrador à função de câmara de filmar, num registo objetivo do real diegético: “Il serait étrange qu’un genre comme le cinema n’ait exercé aucune influence sur la littérature, alors qu’il brasse si puissamment notre sensibilité, et qu’il exerce une telle entreprise sur cette conscience collective à laquelle participe chacun de nous, si individualiste, si retranché en lui-même qu’il croit être” (*apud* Sousa, 2001: 125)

Ocupo-me de *O Mandarim* por ser uma obra “pertencente ao domínio do sonho” (Queirós, 2010: 7), um enredo imaginário, com acentuado gosto pelo exotismo das paisagens e civilizações, e com uma carga alegórica e moralizante que configuram uma diegese propícia às inovações interartísticas de natureza cinematográfica. Nesta curta narrativa, a China não é apenas um lugar abstrato e longínquo. Torna-se concreta e assombrosa, sendo que “a explicação do prodígio é a arte de Eça de Queirós (Martins, 1967: 377), que concebe uma realidade a partir de meras informações genéricas bem intuídas. Por outro lado, este texto, que nunca foi adaptado ao cinema, concentra a sua narrativa em apenas uma personagem e num acontecimento central que desencadeia todos os desenvolvimentos posteriores. Esta linearidade narrativa, à semelhança do que sucede na sétima arte, condicionada pelo tempo de projeção, suprime os acontecimentos pleonásticos, insignificantes e dispensáveis para o desenrolar da história.

Sabemos que no cinema, é a objetividade das imagens que transporta a subjetividade da consciência das personagens, ao contrário da literatura, apropriada pelo código verbal, a plasmar o universo interior dos agentes diegéticos. O cinema, concretizado através da imagem, centra-se “na representação do comportamento observável e da realidade exterior e manifesta dificuldade no tratamento de fenómenos intra-humanos, limitando-se muitas vezes a sugerir a matéria subjetiva e invisível” (Sousa, 2001: 145). A escrita de Eça de Queirós, que configura a análise psicológica introspetiva própria da discursividade literária, não declina a focalização na precisa concretização visual, semelhante à câmara de filmar que “recolhe e fixa, sem comentários e interpretações, os objetos, as coisas, a exterioridade, os movimentos e os atos das personagens” (Aguiar e Silva, 1990: 179). Vejamos um grande plano, na chegada de Teodoro a Tien-Hó:

As muralhas negras da vila erguem-se, do lado do sul, ao pé de uma torrente que rugue entre rochas: para o nascente, a planície lívida e poeirenta estende-se até a um grupo escuro de colinas onde branqueia um vasto edifício – que é uma missão católica. E para além, para o extremo norte, são as eternas montanhas roxas da Mongólia, suspensas sempre no ar como nuvens. (Queirós, 2010: 72)

Esta estesia da combinação verbal está desprovida de qualquer base antropomórfica, limitando-se à exposição de um quadro em contexto diegético. A narrativa segue um registo objetivo, no qual as personagens e ambientes são tendencialmente “mostrados, não explicados” (Sousa, 2001: 126). O eu do narrador como que se esconde e o espaço da consciência das personagens e a manipulação onisciente destas esvazia-se em prol de observações extrínsecas neutras da sua conduta. Vejamos uma passagem mais humanizada:

Ao passar junto ao Templo do Céu, vejo apinhada num largo uma legião de mendigos; tinham por vestuário um tijolo preso à cinta num cordel; as mulheres, com os cabelos entremeados de velhas flores de papel, roíam ossos tranquilamente; e cadáveres de crianças apodreciam ao lado, sob o voo de moscardos. Adiante, topámos com uma jaula de traves, onde um condenado estendia, através das grades, as mãos descarnadas, à esmola... (Queirós, 2010: 61)

A instância narrativa expõe a cena apresentada sem a enunciação de qualquer análise, limitando-se a captar o que vê. As informações do desempenho diegético das personagens não são completadas por “conteúdos de ordem caracterológica e sociológica por parte do narrador. E as referências físico-fisionómicas confinam-se àquelas que a enunciação fornece” (Sousa, 2001: 159). A apresentação do velho militar Camilloff resume-se a “um membrudo figurão, de bigodes brancos, apoiado a um grosso espadão” (Queirós, 2010: 52), mostrando apenas a receção visual e uma limitação do conhecimento, como no caso de um espetador que apenas apreende o que a imagem lhe concede. Como diz Bruce Morrisette, “[...] instead of receiving from the author a series of psychological principles already worked through, the reader creates in himself the motives, the reactions, the emotions for which the text supplies him with objective support” (*apud* Sousa, 2001: 165). Por conseguinte, estamos na presença da conversão do narrador à função de câmara de filmar, num registo objetivo do real diegético que supostamente a nova literatura requisitou ao evento fílmico. Captemos um pouco dessa influência num excerto do romance *Balada da Praia dos Cães*, de José Cardoso Pires:

Em chinelas, jornal na mão, dirige-se à cozinha mas antes visita dois quartos de móveis amortalhados que lhe ficam em caminho [...]. Vai a um, vai a outro, espreita o vulto das pratas amontoadas em cima da mesa, os canapés e os cadeirões de damasco, tudo envolvido em lençóis; e o espelho soleníssimo, o aparador de nogueira e a estatueta do pescador que mergulha a linha no vidro do aquário onde em vez de água ou de peixes está depositada uma maçaneta da porta; o guarda-joias, o licoreiro; e mais sudários, mais extensões de brancura [...] (Pires, 1999:13)

O contágio cinematográfico comprova-se não só pela imparcialidade fotográfica, mas também pela utilização do presente, único marcador temporal do discurso visual. O texto literário dispensa-se assim de restringir e qualificar o tempo através de “deícticos temporais e, frequentemente, assume como único tempo verbal o presente do indicativo, mesmo tratando-se da exposição de eventos prolépticos ou analépticos” (Sousa, 2001: 181). O texto

queirosiano, sendo pré-cinematográfico, não contém esta marca diegética, mas apresenta, em muitos momentos, a captação objetiva que serve a narrativa fílmica.

Outra das singularidades é a diversidade dos planos que quebram a homogeneidade espacial, definindo planos gerais e aproximações progressivas típicas dos *Long Shot* e *close up* da câmara de filmar. Convoco o momento da apresentação de Vladimira: “Era alta e loira; tinha os olhos verdes das sereias de Homero; no decote baixo do seu vestido de seda branca pousava uma rosa escarlate; e nos dedos, que lhe beijei, errava um aroma fino de sândalo e de chá” (Queirós, 2010: 53). A narrativa convoca, por simples justaposição, um grande plano, evoluindo para uma progressiva aproximação, primeiro para os olhos e decote, depois, em razão do beijo formal, para um plano de pormenor que se centra nos dedos. Não custa imaginar a cena: Teodoro curvado; o beijo em grande plano com a demora sobre a mão, de olhos fechados, em função da inspiração dos aromas. No momento final da fuga atribulada e quase fatal, que antecede o resgate pelos padres Lazaristas, Teodoro encontra “um recinto de pedras soltas onde jazia, sob um arbusto negro, um daqueles montões de esquifes amarelos que os chineses abandonam nos campos, e onde apodrecem corpos (*ibid.*:78). A montagem reconhece vários planos que são gradativamente justapostos em função da aproximação. Passamos de um plano geral, que identifica o lugar e o ambiente, para um plano mais próximo, centrado no arbusto com os esquifes abandonados, abatendo-se de seguida, “sobre um caixão, prostrado” (*ibid.*), fechando o plano. Eis que “um cheiro abominável pesava sobre o ar” (*ibid.*) e ao apoiar-se sentiu “o viscoso de um líquido que escorria pelas fendas das tábuas” (*ibid.*), terminando assim num *Close Up* que acentua o detalhe.

O conceito de campo/fora de campo é outra interessante afinidade entre a escrita queirosiana e a influência que a textualidade pós-cinematográfica obteve do cinema. O campo concretiza-se no espaço que limita o ecrã, “um espaço diegético implícito que inclui tudo aquilo que para o espetador está fora do ecrã, mas que é visível ou audível para as personagens do filme ou é aludido pela ação fílmica” (Cardoso, 1990: 128). Chegados a Tien-Hó, Teodoro e Sá-Tó vêem-se encurralados pela população sequiosa das “bagagens carregadas de tesouros” (Queirós, 2010: 73). O ambiente que se segue é extraordinariamente tenso e repleto de um suspense ritmado pela incapacidade de Teodoro perceber, concretamente, sobretudo o que se passa para lá das paredes da Estalagem. À meia-noite acorda com um “rumor lento e surdo que envolvia o barracão – como de forte vento no arvoredado, ou uma maresia grossa batendo um paredão” (*ibid.*). Quando se levantou, “um vulto, alto e inquieto, apareceu na faixa luminosa do luar” (*ibid.*). A multidão foi crescendo, fazendo com que Teodoro espreitasse “por um postigo” e visse “em roda da estalagem toda

a populaça de Tien-Hó, rosnando sinistramente” (*ibid.*:74). O narrador transmite, a partir de uma pequena janela, um fragmento do horizonte, podendo aqui, claramente, simular os limites impostos por uma câmara de filmar, postulando um espaço não-visto, bem como recorrendo à descrição sonora e à luminosidade, configurações adstritas à linguagem fílmica, contribuindo para a fragmentação do espaço diegético que, “tal como sucede no cinema com o campo/fora de campo, aponta para zonas extraquadro” (Sousa, 2001:173).

Esta parte do texto, que transmite ao leitor uma grande carga dramática e uma relevante componente cénica, mostra-nos um dos atributos mais decisivos na definição da estética do cinema, aparentemente captada pela literatura pós-cinematográfica: os efeitos de luz. O momento diegético infracitado é um compêndio de manipulação subtil da luminosidade, construído com recurso a contraluzes, reflexos, silhuetas, iluminações faciais e sombras projetadas:

Eu afastei o cobarde, e adiantei-me para a galeria. Em baixo, o muro fronteiro, coberto de um alpendre, projectava uma funda sombra. Aí com efeito estava uma turba negra apinhada. Às vezes uma figura, rastejando, adiantava-se no espaço alumiado, espreitava, farejava as carretas e, sentindo a lua sobre a face, recuava vivamente, fundindo-se na escuridão: e como o tecto do alpendre era baixo, faiscava um momento à luz algum ferro de lança inclinada... (Queirós, 2010: 74)

Estas combinações de luz e sombra, no espaço diegético e conjugado com todo o circundante cénico, adquirem uma configuração muito próxima à representação fílmica. Quase sempre este recurso visual surge sublime, como um retoque num afresco, a definir gestos e espaços singulares, como o “jardim, escurecido e calado, onde, por entre sicômos seculares, quiosques alumiados brilhavam com uma luz doce, como colossais lanternas pousadas sobre a relva: e toda a sorte de águas correntes murmuravam na sombra” (*ibid.*: 52); ou associado a uma competência de transformação artificial produzida por efeitos óticos de sombra/luz: “As paredes eram apenas um cadeado de bambu fino forrado de seda cor de ganga: o sol, passando através delas, fazia uma luz sobrenatural de opala desmaiada” (*ibid.*: 67).

O movimento é também um predicado da estética do cinema. A *mobilidade perspéctica* (Sousa, 2001: 242; itálico meu) terá influenciado o texto literário, apresentando-lhe novas configurações para se expressar o movimento. Alguns textos pós-cinematográficos “procuram situar os agentes semióticos em espaços de mobilidade, a partir dos quais estes visualizam a realidade diegética imóvel ilusoriamente sob a forma de momentos instantâneos sucessivos” (*ibid.*: 243). Veja-se o seguinte fragmento:

Nesse momento, do portão da cozinha arrombada rompia uma horda com lanternas, lanças, num clamor de delírio. O pónei, espantado, salta um regueiro; uma flecha silva a meu lado; depois um tijolo bate-me no ombro, outro nos rins, outro na anca do pónei, outro mais grosso rasga-me a orelha! Agarrado desesperadamente às crinas, arquejando, com a língua de fora, o sangue a gotejar da orelha, vou despedido numa desfilada furiosa ao longo de uma rua negra... (Queirós, 2010: 77)

Neste excerto, para além de instaurar-se a já referida dialética entre o visto e o não-visto, porquanto a diegese não objetiva quem arremessa os tijolos, por se situarem fora de campo, o texto cria a sensação de uma projeção sequencial de imagens aceleradas, semelhante ao da projeção fílmica. Em algumas partes do conto, é possível notar uma mobilidade ainda mais ampla da focalização, lembrando o *travelling* cinematográfico:

Então, tomado de uma fadiga mole, fui errando pelo paquete, olhando, aqui e além, a bússola alumiada; os montões de cabrestantes; as peças da máquina, numa claridade ardente, batendo em cadência; as fagulhas que fugiam do cano, num rolo de fumaça negra; os marinheiros de barba ruiva, imóveis à roda do leme, e as formas dos pilotos, sobre o pontal, altas e vagas na noite. (Queirós, 2010: 89)

O narrador desliza sobre as coisas que o rodeiam, que lhe estão próximas, sendo possível detetar aqui uma aproximação estética à transposição da técnica fílmica de movimentação da câmara de filmar, que fará também parte da “libertação da arte romanesca de padrões e esquemas de modelização estética tradicionais” (Sousa, 2001: 245).

A presença no texto literário de inter-relações dialéticas entre os recursos sonoros e o espaço visual são também característicos do contágio cinematográfico. O texto fílmico submete o som e a imagem a “combinações, por vezes, assíncronas, visando, deste modo, potenciar os seus mecanismos estético-semióticos” (*ibid.*:251). É o princípio de montagem consubstanciada na dissociação do som e da imagem, ou seja, a construção de um itinerário polifónico do som, com o objetivo declarado de conferir uma renovada potencialidade ao resultado final do produto fílmico. Valerá a pena recorrer a Eisenstein:

O primeiro trabalho experimental com o som deve ser orientado numa perspectiva de não-sincronismo com as imagens visuais. Só este tipo de abordagem produzirá a sensação necessária à criação de um novo contraponto orquestral das imagens sonoras e visuais. (Eisenstein *apud* Geada, 1998: 137)

Sem grande esforço, encontrámos logo no início uma aproximação a este relacionamento dissociativo entre registos sonoros e visuais, quando Teodoro relata o seu descanso

dominical numa hora “deliciosa”, em que “pelas janelas meio cerradas penetrava o bafo da soalheira, algum repique distante dos sinos da Conceição Nova e o arrulhar das rolas na varanda; a monótona sussurração das moscas balançava-se sobre a velha cambraia [...]” (Queirós, 2010: 19), os vários sons surgiram em intersecção num fora de campo sonoro, descobertos pela percepção acústica do narrador autodiegético.

Reportando-me novamente às motivações que levaram João Botelho a preferir adaptar *Os Maias*, este texto, para além do dinamismo cénico emprestado pelas peripécias ocorridas em ambiente exótico, longe do romance de observação e análise, mantém a desafinação patriótica e a crítica aguçada. O magma temático mantém-se atual e diversificado, oferecendo ao leitor a emancipação imagética, através da aventura e do sobrenatural, as “férias estéticas” (*ibid.*: 13) proclamadas pelo autor. Mas apesar desta deliberada intenção em colocar de parte a “submissão à verdade, a tortura da análise, a impertinente tirania da realidade” (*ibid.*), parece-me apropriado assumir que Eça de Queirós não abdica da constante ponderação, a disciplina da realidade observada, a contenção e o rigor arduamente conquistados, de que resultou aqui uma solução de compromisso. São perceptíveis os indícios de um realismo moldado pela adjetivação impressionista e sem analepses de fisiologia, o que favoreceria a montagem fílmica. Ainda assim, subsiste a perspicuidade do quotidiano, especialmente verificado nas rotinas da casa de hóspedes da D. Augusta, mostrando imagens triviais, como o hábito de limpar “com clara de ovo, a caspa do Tenente Couceiro” (*ibid.*: 19), o ócio praticado no canapé da sala de jantar, ou os rituais fastidiosos no emprego, o mundanismo auxiliador da verosimilhança diegética.

Os temas que cativaram argumentistas e realizadores, desde o início da sétima arte, municiam este enredo e tornam-no suficientemente apelativo à transposição fílmica. É especialmente interessante a continuidade da temática do adultério. Vladimira, com a sua sensualidade e fragilidade moral, segue o perfil das muitas mulheres queirosianas, sem personalidade, sonhando com Paris e com “histórias ladinas de cocotes” (*ibid.*: 68), sexualmente independente, que se deixa seduzir irrefletidamente por Teodoro. Outra das características que acredito serem do agrado da gramática fílmica contemporânea é a poderosa sensualidade, a confluência de sentidos estimulados por uma força revigorante e alegre, um gosto pela vida que se apresenta em cada situação com deleites súbitos e intensos:

Eu arregaçava-lhe a larga manga do casabeque de seda cor de folha morta, e ia fazendo viajar os meus lábios devotos pela pele fresca dos seus belos braços; – e depois sobre o divã, enlaçados, peito contra peito, num êxtase mudo, sentíamos as lâminas de cristal ressoar eoliamente, as pegas azuis esvoaçarem pelos plátanos, o fugitivo ritmo do arroio corrente... (*ibid.*: 68)

Se considerarmos uma adaptação desta narrativa que se configure na procura de equivalências ao texto original, ou melhor, que tenha a intenção de fidelidade absoluta, o enquadramento diegético não sofrerá descontinuidade ou ruturas, ou seja, não existe uma suspensão da ordem cronológica, através de regressões, como podemos encontrar nos romances de Eça de Queirós. Curiosamente, este desenvolvimento temporístico-linear é uma característica atribuída à prática narrativa romanesca pré-cinematográfica. E terá sido o cinema a libertar o texto literário contemporâneo da “representação linear e contínua da temporalidade (Keith Cohen, *apud* Sousa, 2001: 185), ensinamentos que ditaram uma progressiva configuração da narrativa literária influenciada pela técnica de *flashback*, sem “delimitações deícticas e conectivo-verbais a assinalar os saltos e as transferências verbais” (Sousa, 2001: 186), técnica que podemos verificar ser estruturante na escrita romanesca queirosiana.

Não se trata aqui de demonstrar que os autores pós-cinematográficos deveriam ter lido Eça antes de procurar referências no discurso fílmico, mas apenas o de reiterar o extraordinário leque de recursos técnicos que emana da escrita queirosiana e a potencialidade fílmica que todos os seus textos de ficção possuem. Nesta renovada leitura, considerando as analogias e isomorfismos de domínio estrutural e técnico-formal acima tratados, encontro aspetos que sugerem equivalências de códigos e tecnologias cinematográficas que poderão ter facilitado as leituras fílmicas até aqui produzidas e constituirão plataformas de entendimento intersemiótico futuro entre a sétima arte e a obra de Eça de Queirós.

BIBLIOGRAFIA

- AGUIAR E SILVA, Vitor (1990). *Teoria e Metodologia Literárias*. Lisboa: Universidade Aberta.
- CARDORSO, Abílio Hernandez (1990). “Da narrativa literária à narrativa fílmica”. In REIS, Carlos (org.). *Leituras d’Os Maias: Semana de Estudos Queirosianos*. Coimbra: Livraria Minerva.
- GEADA, Eduardo (1998). *Os Mundos do Cinema*. Lisboa: Editorial Notícias.
- QUEIRÓS, Eça de (2010). *O Mandarim*. Porto: Porto Editora.
- SOUSA, Sérgio Paulo Guimarães (2001). *Relações Intersemióticas entre o Cinema e a Literatura*. Braga: Universidade do Minho.
- MARTINS, António Coimbra (1967). *Ensaio Queirosianos*. Coimbra: Publicações Europa-América.
- PIRES, José Cardoso (1999). *Balada da Praia dos Cães – Dissertação sobre um Crime*. Coleção Mil Folhas. Porto: Publicações Dom Quixote.

RESUMO

Análise de *O Mandarim*, considerando a possibilidade de existência, na estrutura formal da narrativa, de códigos figurativos utilizados pelo cinema, potenciadores de uma sedutora aproximação entre a gramática cinematográfica contemporânea e os clássicos de Eça de Queirós.

ABSTRACT

Analysis of the *O Mandarim*, considering the possibility of existence in the formal structure of the narrative figurative codes used by the cinema, a seductive enhancers rapprochement between contemporary film grammar and the classics of Eça de Queirós.