

Cinema e Literatura: discursos, reconfigurações e memórias estéticas

Cinema and Literature: Discourses, Reconfigurations and Aesthetic Memories

ANABELA DINIS BRANCO DE OLIVEIRA*

PALAVRAS-CHAVE: Literatura, cinema, transposição fílmica, dialogismo, montagem cinematográfica.

KEYWORDS: Literature, cinema, film transposition, dialogism, film montage.

A relação entre a literatura e o cinema estrutura-se numa contínua conjugação entre as óbvias diferenças e os possíveis paralelismos. O cineasta precisa de espaços, cenários, objetos para explicar o sucesso social de determinada personagem, o teatro suprime tudo e escolhe um só aspeto, o romancista constrói tudo numa só frase. O romancista pode evocar a multidão, o dramaturgo simboliza-a com poucas personagens que funcionam como coro, o cinema mostra as massas a um número infinito de espectadores. O cineasta precisa de toda uma quantidade de meios para justificar uma só frase do romancista. Tal como refere Nelly Kaplan, nada impede, num romance, que se descreva o acasalamento de mil unicórnios violetas com panteras aladas nos jardins suspensos da Babilónia.¹ Também nada o impede de apresentar esse mesmo acasalamento num filme. Mas seria bem difícil de arranjar um produtor que assumisse essas despesas mesmo com as novas técnicas de efeitos especiais.

A especificidade cinematográfica fica incompleta só com palavras. É muito difícil contar um filme através de palavras porque se esquece a identidade do som, da música e do ritmo. É muito difícil contar por palavras as emoções e os jogos de raciocínio narrativo criados pela montagem cinematográfica.

* Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro – LABCOM.IFP.

¹ «Rien n'empêche, dans un roman, de décrire l'accouplement de mille licornes violettes avec des panthères ailées dans les jardins suspendus de Babylone. Rien ne l'interdit non plus dans un film. Mais je doute que l'on puisse trouver facilement le producteur qui assumerait, même si les techniques nouvelles commencent à faciliter l'accès au merveilleux.» (Kaplan, 1997, p. 39).

É muito difícil contar por palavras a luz e as tonalidades de uma paisagem, a expressão e o olhar dos atores. Bernard Henri-Lévy sublinha a exclusividade da luz no cinema, o corpo dos atores, a sorte de se conseguir uma paleta de cores com os olhos azuis da Jean Seberg, os cinzentos luminosos de uma praia de areia e as tonalidades de um crepúsculo em Palma de Maiorca (cf. Lévy, 1997, p. 23). Questiona: quantas palavras seriam necessárias para descrever o *look* de Lauren Bacall? E quantas páginas para descrever o sorriso de Alain Delon?²

O olhar do escritor ultrapassa o olhar humano. Pode ver tudo ao mesmo tempo e pode estabelecer movimentos múltiplos, ultrapassando limites anatómicos e elaborando, por isso, um constante paralelismo com o olhar da câmara. Possui uma ilimitada flexibilidade. Essa flexibilidade não é exclusivamente ficcional, porque o olhar humano, no percurso narrativo, na necessidade de relatar experiências e visões, também não segue sequências rígidas, processos definidos e continuidades espaciais. É um olhar proustiano, projetado voluntária e involuntariamente. A câmara não é um olho humano. O olho humano dá-nos primeiros planos mas não nos dá grandes planos ou planos de detalhe. Temos um olhar subjetivo mas não organizamos uma escala de planos. O olho humano não faz *zooms*: criamos a metamorfose significativa de um detalhe mas não isolamos esse detalhe, nem o tornamos mais volumoso. O olho humano não tem memória: só retém o que vê, no presente e, por isso, as testemunhas oculares estão na origem de muitos erros judiciais. O olho humano não nos dá a lentidão e a regularidade de um plano panorâmico ou de um *travelling*.

As vulgares denominações de «romance cinematográfico» ou de «filme literário» negam a essencial convergência entre os dois modos de expressão, porque o cinema não é só objetividade e a subjetividade não é exclusiva da literatura. O texto literário não pode ser apelidado de «cinematográfico» só por estar repleto de visualizações, só por ser graficamente apresentado como um

² «L'avantage, pour un écrivain, du cinéma? Le corps de ses acteurs. Celui de la lumière. La chance d'avoir, dans sa palette, le bleu des yeux de Jean Seberg, le gris lumineux de cette plage de sable, la teinte d'un coucher de soleil sur Majorque, toute cette gamme de couleurs qui lui sont mystérieusement offertes par un Dieu généreux. Ou bien encore cet alphabet miraculeux, peuplé de lettres inouïes, dont aucun cinéaste jusqu'ici n'avait pu bénéficier et qui se tient là, devant lui, en attendant qu'il en fasse ses séquences et ses phrases. Calcul simple. Combien de mots faudrait-il pour dire un «look» de Lauren Bacall? Combien de pages pour un sourire de Delon ou pour sa façon d'apparaître, dans la «grande scène» du bureau...?» (Lévy, 1997, p. 23).

guião ou só por ser fácil filmar as suas descrições e os seus momentos de ação. Não se pode afirmar que a mudança de ponto de vista de determinado romancista se deve à influência do cinema, quando os filmes da sua época eram elaborados só com enquadramento fixo e sem técnicas de montagem. O texto fílmico pode ser inspirador para a literatura, como pode ser estruturado no mundo e nos códigos da literatura. Literatura e cinema são elementos constantes e fundamentais na atualização de sistemas narrativos, sem qualquer situação de dependência de um em relação ao outro. A tradição ficcional do cinema é apenas a tradição narrativa comum a todos os contadores de histórias.

No universo da polémica que espelha este percurso dialógico, discutem-se constantemente os parâmetros que estruturam a recriação poética de um discurso. A vulgarmente apelidada «adaptação cinematográfica» ocupa a maior parte do espaço analítico, não só na difusão da crítica cinematográfica e na perspetivação pedagógica da literatura, mas também na profusão de colóquios e conjuntos de publicações. Salientam-se, nesta área, os estudos de André Gardies, (1972), Mário Jorge Torres, (1995; 2000), Susana Cesteros (1996), Maria do Rosário Bello (1995), Paul Warren (1995), Jeanne-Marie Clerc (1993) e os colóquios e seminários organizados pela Universidade Fernando Pessoa (Leão, 2001), no Porto, pela Universidad de Coruña (Blanco, 1997) e pela Universidade de Alicante (Caratalá, 1996), entre inúmeros outros estudos. A estruturação de uma narrativa fílmica foi sucessivamente concretizada por François Jost (1987), André Gaudreault (1990), Pierre Maillot (1999) e Christian Metz (1997), no âmbito da interpretação narratológica da imagem fílmica, por Jean Châteauvert (1995), na análise dos processos de focalização do discurso verbal e na atribuição narrativa dos discursos ficcionais e fílmicos, e por Roger Odin (1988) e Michel Colin (1985), na abordagem generativa das estruturas semióticas do discurso fílmico. No universo do leitor e do espetador comum, foram calorosamente discutidas as diferentes transposições fílmicas de *Harry Potter* de J. K. Rowling, *O Nome da Rosa* de Umberto Eco, *O Senhor dos Anéis* de J.R.R. Tolkien, *O Delfim* de José Cardoso Pires, *O Crime do Padre Amaro* de Eça de Queirós – a versão mexicana e a versão portuguesa – e das obras de Júlio Dinis e de Camilo Castelo Branco, nomeadamente as dos anos 30 e 40 do século XX. As múltiplas experiências de receção espelham opiniões radicais daqueles que, nestes filmes, procuram o pior e o melhor das duas artes. A receção da leitura, lenta, interrompida, sujeita a muitos fatores ambientais, sublinha detalhes, percorre as descrições de personagens, a narração de gestos e de movimentos. Na visualização do filme, o leitor/espetador é confrontado com a realidade da imagem. E aí faz sempre inevitáveis comparações com o

anteriormente imaginado. Se vê primeiro o filme, mergulha na imagem, na cor, no movimento, na sucessão dos planos, na música e adora. Durante a posterior leitura, a imaginação já está condicionada, já visualiza em função do que viu no ecrã. Na análise de uma transposição fílmica, quando se compara e se emitem juízos de valor, o discurso percorre, sem rigor e aleatoriamente, o universo das personagens, do enredo e das imagens. A adaptação cinematográfica/transposição fílmica contribui para um aumento do número de leitores, torna o romance um fenómeno de massas, torna os escritores verdadeiras vedetas: temos o recente exemplo de J.R.R. Tolkien. Os *best-sellers* da atualidade também fomentaram a corrida às salas de cinema, nomeadamente com a saga de *Harry Potter* de J. K. Rowling e o caso de *O Código da Vinci* de Dan Brown. A projeção literária que o Prémio Nobel concedeu a José Saramago também contribuiu para a concretização e conseqüente sucesso dos filmes *Blindness* (2008), de Fernando Meirelles (a partir do *Ensaio sobre a Cegueira*), *A Jangada de Pedra* (2008), de Georges Sluizer, e *Enemy* (2014), de Denis Villeneuve (a partir de *O Homem Duplicado*).

As polémicas à volta da transposição fílmica projetam múltiplas aceções: a transposição é uma forma de crítica literária; o cineasta deve penetrar no espírito do texto, fechar o livro e pensar unicamente nas imagens que o texto evoca; o cineasta poderá ser um vampiro ávido que, saindo do túmulo, chupa o sangue do romance e que, para dele tirar a força vital, torna-o compatível ao seu grupo sanguíneo. No imenso lago dos preconceitos e mal entendidos, apenas uma morte é exigida: a morte da fidelidade – conceito ainda tão utilizado em múltiplas análises de transposição fílmica. A morte de uma fidelidade que só é drasticamente exigida ao cinema: a música, a dança, a pintura e a literatura sempre reinterpretaram narrativas e mitos e, nesses processos criativos, nunca lhes foi exigida a «fidelidade ao original».

Mas nem todos pensam assim. São muitos os escritores – e até os críticos – que se recusam a encarar a fidelidade como uma utopia: Marguerite Duras escreveu *L'Amant de la Chine du Nord*, num discurso marcadamente cinematográfico, como uma reação negativa à transposição de *L'Amant* realizada por Jean Jacques Annaud. Willa Cather, escritora norte-americana, protagoniza o caso mais paradigmático de fundamentalismo contra as transposições fílmicas: no seu testamento, proíbe os seus herdeiros de ceder os seus escritos, os direitos das suas obras, ao cinema, teatro, rádio, televisão ou qualquer outro meio de reprodução mecânica que possa ser descoberto ou aperfeiçoado no futuro.

Neste universo de preconceitos, será que há obras inadaptáveis? Não! Todas permitem uma interpretação! As obras de arte são sempre suscetíveis de

múltiplas leituras e interpretações: essa é a aceitação da verdadeira literariedade do texto e da verdadeira identidade da arte. A adaptação é uma reconfiguração estética. É uma reconfiguração estética onde se podem ler filmes e ver livros e onde é proibido dizer que o livro é melhor que o filme ou que o filme é melhor que o livro. É uma reconfiguração estética onde os filmes podem ser lidos pelos espetadores e os livros vistos pelos cineastas. É este comportamento que nos vai permitir criar e receber as homenagens que cada uma das artes pode conceder à outra.

O cinema é uma outra leitura, uma interpretação, um outro olhar sobre o livro, com outros meios, outras possibilidades, outras imagens e outras técnicas. Tudo é interpretável: os tempos e os ritmos são diferentes. Cada um dos cineastas tem interpretações diferentes conforme a idade, a experiência, a memória estética e o orçamento. *A Jangada de Pedra* de José Saramago foi objeto de transposição fílmica do realizador holandês Georges Sluizer, numa coprodução europeia, em 2002. Se fosse realizado, com um orçamento hollywoodesco, por Steven Spielberg ou James Cameron teria sido totalmente diferente. A análise simbólica da relação entre os cinco elementos ibéricos daria naturalmente, neste caso, lugar a uma abordagem coletiva de filme catástrofe. A época e as condicionantes sócio-críticas e a projeção da obra como cronótopo definem as múltiplas adaptações de Shakespeare, nomeadamente a de Franco Zeffirelli (1968) e a de Baz Luhrmann (1996), as adaptações de *Os Maias* (Eça de Queirós), numa adaptação televisiva brasileira, em 2001, e a transposição fílmica de João Botelho, em 2014.

João Botelho, em *Os Maias* (2014), tal como Eric Rohmer, em *A Inglesa e o Duque* (2001), escolhe uma experiência de pintura para o seu filme. Pediu ao pintor João Queiroz para pintar telas gigantes representando as ruas de Lisboa, o palácio do Ramalhete, o teatro da Ópera, o hipódromo e o Douro dos fins do século XIX. A rodagem das cenas de exterior decorreu num grande hangar defronte das telas pintadas em grande escala. Neste âmbito, João Botelho sublinha constantemente a plasticidade das descrições de Eça, nomeadamente as do cabelo de Maria Eduarda e a sua relação com os pintores da época, entre os quais Courbet. João Botelho enuncia o carácter operático e artificial da sua visão, condições fundamentais para a criação de *Os Maias* de João Botelho que não são, obviamente e nas palavras do cineasta, *Os Maias* de Eça de Queirós. É precisamente esta opção estética que o mergulha na escolha dos quadros de João Queiroz cuja pintura não é, de modo nenhum, realista. Em *Os Maias*, a memória estética do cineasta alimenta-se de literatura, de pintura e de

arquitetura. No entanto, ele presta a grande homenagem ao texto de Eça que é a estrutura arquitetónica de todo o filme.

O Ensaio sobre a Cegueira de José Saramago e *Blindness* de Fernando Meirelles provocam, no espectador, o mesmo «murro no estômago». Entre a cegueira branca e o mar de leite, constantemente referidos no romance, e a luz branca, intensa, de planos longos, que tudo interrompe em *Blindness*, existem, apenas, diferenças estéticas. Também são diferenças estéticas as que existem entre o «mar branco» de *Ensaio sobre a Cegueira* e o plano branco, desfocado, o plano longo, espelho da nossa impossibilidade de ver, em *Blindness*. São diferenças estéticas a minúcia descritiva de *Ensaio sobre a Cegueira* e os olhares das personagens, os grandes planos dos rostos em *Blindness*. Entre as palavras que nos mostram a violação das mulheres, em *Ensaio Sobre a Cegueira*, e o escuro, as sombras, o resfolegar animalesco do fora de campo na sequência da mesma violação, em *Blindness*, existe o universo das múltiplas interpretações e dos múltiplos olhares estéticos. Saramago enuncia uma escrita da desumanidade. Fernando Meirelles projeta imagens e a montagem dessa mesma desumanidade. No entanto, Fernando Meirelles é muitas vezes assaltado pelo fantasma da «fidelidade» e da pressão da vontade do escritor: Fernando Meirelles extravasa a pressão da não-aceitação com uma reação efusiva perante um Saramago visivelmente emocionado durante a estreia do filme em Lisboa, num vídeo amplamente divulgado nas redes sociais e num testemunho que ele inclui no *Diário de Blindness* (2008).

O percurso criativo do cineasta e do escritor é sempre dominado pelos meandros da intertextualidade literária e fílmica. Em *A Jangada de Pedra* de José Saramago projeta-se um intenso percurso dialógico: Saramago tem Hitchcock na sua memória estética e George Sluizer, detetando o seguinte diálogo, constrói uma sequência marcadamente hitchcockiana conduzindo-nos ao universo de *Os Pássaros* (1963)

Então, entre as oliveiras, José Anaiço surgiu rodeado de estorninhos, um frenesi de asas em rufo contínuo, gritos estridentes, quem falou em duzentos é mau aritmético, mais me lembra isto um enxame de abelhas negras, grossas, mas à memória de Joaquim Sassa acudiram, sim, os Pássaros de Hitchcock, filme clássico, porém esses eram malvados assassinos. (Saramago, 1986, p. 66).

Com a referência ao célebre filme de Hitchcock, Saramago assume uma realidade indiscutível: o cinema habita na memória estética do escritor sem critérios de dependência, influência ou premonição criativa. O discurso literário

deixa-se penetrar cada vez mais pelo discurso fílmico. O cinema torna-se inevitavelmente presente no processo criativo do escritor. Há uma forte presença do imaginário cinematográfico nos espaços, nas aprendizagens e nos percursos expressivos das personagens, através das alusões, das recriações míticas ligadas a atores e a filmes, das comparações explícitas, da profusão de vocabulário cinematográfico e da sobreposição de situações romanescas e fílmicas.

O narrador, no discurso literário apresenta um olhar marcadamente cinematográfico: tem capacidade de visualizar em todas as direções e em todas as velocidades, cruzando imagens e concretizando opções óticas que aumentam e diminuem, olhares que só a câmara cinematográfica pode realizar. A presença do cinema da literatura foi, numa primeira fase, alvo de estudos mais raros e mais específicos. André Gardies, durante o colóquio de Cerisy, na abordagem comparativa que faz entre o *nouveau roman* e o cinema, foca a presença das técnicas de montagem cinematográfica no percurso literário de dois romances de Michel Butor: na estruturação circular da narrativa em *La Modification* e na organização da multiplicação de pontos de vista narrativos em *L'Emploi du Temps*. Em *Literatura Cinematográfica Cinematografia Literaria*, Gonzalo Torrente Ballester especifica a influência dos teóricos da montagem na estruturação da composição romanesca. Jorge Urrutia (1984) sublinha a presença da estruturação dos planos visuais e a presença do movimento cinematográfico em alguns poemas da literatura espanhola e considera o cinema como atualizador de sistemas narrativos. Susana Cesteros refere a influência da montagem no processo de frequência e de rapidez na passagem das imagens no discurso literário. Marie-Claire Ropars Wuilleumier (1990) justifica a presença da montagem na estruturação narrativa, sublinhando a intensa relação polifónica entre literatura e cinema. Dionísio Vila Maior (1995) estabelece uma relação dialógica entre a escrita literária e programática modernista e as técnicas cinematográficas, nomeadamente a estruturação da montagem. Abílio Hernandez Cardoso (1995) analisa a questão da multiplicidade discursiva inerente aos dois discursos, alerta para a necessária presença de fenómenos de transcodificação³ e analisa a importância da montagem cinematográfica na

³ Sérgio Paulo Sousa, em *Relações Intersemióticas entre o Cinema e a Literatura – A Adaptação Cinematográfica e a Recepção Literária do Cinema* (Col. Hespérides, Universidade do Minho, Braga 2001), sistematiza as polémicas relações intersemióticas entre literatura e cinema pesquisando exemplos soltos em numerosos romances portugueses contemporâneos. Saliente-se o seu estudo da adaptação cinematográfica e a incidência de metalinguagem fílmica na narrativa atual.

estruturação da fragmentação e da descontinuidade narrativa, numa abordagem de *Ulysses* de James Joyce. António Tabucchi, numa entrevista concedida a 10 de Abril de 1995, em Paris, a Antoine de Baecque, afirma:

J'ai été très impressionné et très influencé par ce livre (Leçons de Montage de Eisenstein). Je me rappelle très bien tout cela: je venais donc d'écrire, de façon tout à fait traditionnelle, le manuscrit de mon premier livre, Piazza d'Italia, puis j'ai utilisé les enseignements d'Eisenstein pour «monter» de manière cinématographique la construction de ce roman. C'était à la fois très expérimental et très pragmatique. J'ai découpé chaque «séquence», chaque «plan» écrits sur mes feuilles de papier, avec des ciseaux, et j'ai disposé tout cela sur le sol carrelé, en le montant par «dislocation temporelle», «succession visuelle», «rime analogique», «appel métaphorique», «correspondance sensorielle», autant de collages que j'avais découverts en lisant les leçons d'Eisenstein. C'était très amusant, et ressemblait vraiment à un montage, avec des bouts de papier à la place des morceaux de pellicule. Cela m'a pris tout un été, en 1975. (*Apud* Baecque, 1995, p. 18).

António Lobo Antunes, em *Livro de Crónicas* refere:

Para mim o cinema continua a ser um barraco ao pé do mar com um lençol amarrado à parede de madeira pregueando-se consoante o vento da noite, bancos corridos de pau e por detrás dos bancos o buraquinho da câmara que trepidava como um avião muito antigo e atravessava o cinema do buraquinho ao lençol num raio de luz poeirenta que foi o Espírito Santo da minha infância. Ouviam-se as ondas ao mesmo tempo que o filme... (Antunes, 1998, pp. 211-222).

Naquele lençol branco à beira-mar, a revelação suprema projeta uma inequívoca paixão pelo cinema. Nas conversas que António Lobo Antunes protagonizou com o jornalista João Céu da Silva, filmes, atores e realizadores são sempre referência para outras confissões e outros modos de estar. Confessa a admiração que sente por Antonioni e Ingmar Bergman, Francis Ford Coppola e Martin Scorsese. Define a ditadura como um espaço de ausência de literatura e de cinema – «Não se podia comprar um Jorge Amado e não se podia ver um Fellini!» (Antunes, 2009, p. 96). O fascínio pelo cinema percorre as respostas às questões do entrevistador:

O António já não vai ao cinema? – Tenho ido muito pouco, a minha vida mudou um pouco, talvez quando estiver normalizada, depois desta turbulência da

mudança... Mas os cineastas de que eu gostava já não fazem mais filmes, Fellini, Visconti e por aí fora. Há alguns novos muito bons, mas génios? Parece-me a mim, quem sou eu? Eu nunca seria capaz de fazer um filme... (Silva, 2009, p. 200).

E Fellini é um dos realizadores emblemáticos – «Mas nunca sente vontade de tirar uma fotografia? – Não, porque ia fazer tudo mal. Se fizesse um filme era mau de certeza, mas gostava de ter feito o 8 ½.» (Silva, 2009, p. 222). O espaço de liberdade criadora, a reflexão sobre a sua própria escrita, a procura obsessiva pela perfeição de Charlot já apresentada em *D'este viver aqui neste papel descripto* (Antunes, 2005) e muitas vezes referida ao longo das entrevistas com João Céu da Silva, projetam a consciência nítida da relação dialógica entre literatura e cinema. Um olhar de António Lobo Antunes que se concretiza na imensa admiração por Fernão Lopes:

Fernão Lopes a descrever o levantamento de Lisboa que leva ao trono D. João I é magnífico porque consegue mexer numa multidão inteira – parece o King Vidor ou o Cecil B. DeMille. (Silva, 2009, p. 268).

aquele malandro faz o levantamento do povo de Lisboa de uma forma que parece filmado, consegue movimentar uma multidão, e como é que ele consegue fazer isto? Extraordinário, o que ele consegue. Que grande escritor... (Silva, 2009, p. 315).

O fascínio frequentemente assumido por Joseph Conrad e a experiência de guerra projetam a admiração pelo filme *Apocalypse Now*, concretizada, em *Auto dos Danados*, na sequência da morte de Diogo num percurso de intertextualidade fílmica com *A Greve* de Eisenstein (Oliveira, 2009). Para António Lobo Antunes, a perfeição do livro está ligada à perfeição do filme – «um livro tem, sobretudo, de ser eficaz, como um filme, como uma canção ou como um quadro.» (Silva, 2009, p. 220).

O espaço criativo é conscientemente assumido na sua relação com o cinema. Em António Lobo Antunes, a criação literária constrói-se com imagens e sons: – «E vêm sensações, vêm só palavras, vêm actos, o que é que surge? – São mais imagens, palavras não. Sons, palavras não!» (Silva, 2009, p. 260). As vozes de António Lobo Antunes são imagens e sons que se cruzam e que, na sua fragmentação e descontinuidade, percorrem a magia e a eloquência, o processo alquímico da montagem cinematográfica:

Tudo o que tenho é meu e deu-me muito trabalho a encontrar a minha voz. Foram anos, anos e anos e os primeiros livros ainda têm vozes alheias, que é uma coisa que me desagrada. Vozes de outros autores, não da literatura mas do cinema, daquilo e daqueloutro, porque tudo me influenciava. (Silva, 2009, p. 31).

Um percurso de montagem que é assumido e interpretado num processo de análise do tempo, na perfeita consciência do dialogismo entre artes muito diferentes:

porque os cineastas ensinaram-me muitas coisas. O Fellini, por exemplo, dizia que nunca se ouvia sons de passos nos seus filmes! Aprende-se muito sobre a maneira de construir com os cineastas, com o (Martin) Scorsese, com o (Francis Ford) Coppola, com pessoas que estão vivas e a trabalhar, com o Billy Wilder a manejar o tempo e a unir aquilo tudo num todo. O problema do tempo num romance é muito difícil. A mim, a chave deram-na em África quando comecei a perceber que para os africanos não havia passado ou futuro, apenas um imenso presente. (*Ibid.*, p. 159).

E acho que aprendi a escrever com o cinema, com os cineastas que me impressionaram e que são sempre os mesmos: italianos e americanos. E algum cinema inglês, o David Lean, por exemplo, que é um grande cineasta. Aprendemos muito sobre a maneira de escrever com os grandes filmes, o *Sunset Boulevard* é uma obra-prima. Sempre me senti muito perto do Fellini, tocava-me muito, aquela maneira de fazer os nexos e, a partir de uma certa altura, mais com certos músicos de jazz do que com certos escritores. [...] É como as grandes narrações do (Francis Ford) Coppola, como fez naquele filme admirável *One From the Heart*, com música do Tom Waits. Que maravilha – aprendo muito com estes cineastas – os flashbacks, o controlo do tempo, os cortes, a montagem... Mas para adaptar isto para o cinema é o cabo dos trabalhos, porque é uma linguagem literária. (*Ibid.*, p. 199).

A presença decifrável do *film noir* norte-americano define o comportamento de *gangsters* e terroristas, a preparação de emboscadas e de atentados e os testemunhos de *Tratado das Paixões da Alma* e provoca o intenso diálogo entre vozes e imagens em *Os Cus de Judas* e *A Morte de Carlos Gardel*. São múltiplos os atores e atrizes que se projetam na construção das personagens, na ritualização dos gestos, dos comportamentos e das paixões. *Citizen Kane*, *L'Arroseur Arrosé*, *Modern Times*, *O Couraçado Potemkine*, *Os Dez Mandamentos*, *A Ponte do Rio*

*Kwai, Singin' in The Rain, Um Americano em Paris e Zorba o Grego*⁴ projetam-se na construção dos momentos e na valorização dos espaços. Em *Tratado das Paixões da Alma*, a eventual ausência de realizadores e operadores de câmara não invalida a completa ingenuidade dos moradores do prédio e, neste momento de escrita, António Lobo Antunes enuncia a construção de uma caverna de Platão onde os manipuladores de marionetas (a presença policial) percorrem o mesmo espaço dos prisioneiros (os moradores do prédio) numa imensa alegoria da ilusão cinematográfica. Na estruturação da montagem paralela define-se o percurso simultâneo desse imenso presente, mesmo quando ele é fictício. A caça ao terrorista é mascarada de filmagem. Há um *plateau* real que se identifica com o mundo alquímico do cinema. A narração da operação policial no prédio é entrecortada de momentos cinematográficos, ao longo de quatro páginas.

Explicação dos Pássaros estabelece uma relação dialógica com o filme *All That Jazz*, de Bob Fosse (cf. Oliveira, 2004). E desse diálogo interpreta-se a montagem paralela de um escritor e de um cineasta: António Lobo Antunes e Bob Fosse. Uma montagem paralela em cada documento e um conjunto de paralelismos estruturais e simbólicos. Um texto fílmico estreado em 1979 e um texto literário publicado em 1981. Duas formas de encenar a vida e a morte e duas estruturas de montagem – montagem cinematográfica e montagem romanesca.⁵ *Explicação dos Pássaros*, de António Lobo Antunes, e *All That Jazz*, de Bob Fosse, apresentam a confrontação, ao mesmo tempo analógica e antitética, de dois aspetos do mesmo acontecimento: a encenação íntima e mediática de uma interrogação de vida e de uma confrontação com a morte. E os pássaros de Lobo Antunes são, ao longo da sua obra, marcadamente hitchcockianos (Oliveira, 2009).

Um outro exemplo de amor à primeira vista entre o cinema e a literatura é a obra *Short Movies*, de Gonçalo M. Tavares (2011). Em *Short Movies*, Gonçalo M. Tavares orienta, num projeto literário, um percurso marcadamente cinematográfico. São *Short Movies*, não são *short stories*. A capa e a contracapa transportam-nos para o universo dos primeiros fotogramas. Gonçalo M. Tavares estabelece uma simbiose criativa entre um projeto literário, um projeto cinematográfico, impressões escritas de um cinéfilo incorrigível, breves contos,

⁴ Os títulos dos filmes referidos apresentam-se como constam do texto original.

⁵ As conceções teóricas de Theodor Adorno e Wladimir Kryszinski exigem a inevitável relação dialógica entre a montagem romanesca e a montagem cinematográfica, como elementos de criação autónoma. (Cf. Kryszinski, 1981).

apontamentos e esboços de guiões de curtas-metragens, concretizando a impossibilidade narrativa face à imagem cinematográfica. Gonçalo M. Tavares estabelece a condensação narrativa exigida em todas as curtas-metragens. Dá-nos textos muito curtos (alguns parágrafos, máximo duas páginas incompletas) com títulos muito expressivos que funcionam como um mote, um objeto introdutório, o início de uma reflexão, a construção exigente do haiku.⁶ Gonçalo M. Tavares não constrói curtas-metragens, faz-nos a descrição de curtas-metragens numa relação assumida com o cinema não só em termos referenciais mas também ao nível da terminologia cinematográfica. A análise das imagens em movimento conduz o leitor a um processo intertextual que nos dá dois irmãos ciganos com músicas e atitudes de Emir Kusturica, que nos dá *posters* de Marilyn Monroe ao lado dos donos feios de uma mercearia, filmes clássicos de Fred Astaire e trabalhadores de relógios que são réplicas acrobáticas de Harold Lloyd. O percurso cinematográfico espelha-se numa câmara e numa estética de construção de planos plenamente assumida:

Depois a câmara de filmar afasta-se um pouco. Vemos o jogo da macaca desenhado a giz no chão. [...] Voltamos à menina e agora percebemos que os dois sapatos pretos que antes víamos de relance. (Tavares, 2001, p. 99).

A câmara afasta-se da televisão e acompanha o chão da sala à procura de pés humanos [...] A câmara percorre toda a sala, como se obedecesse a um sistema organizado. De uma ponta à outra, da esquerda para a direita, sempre a avançar. [...] A câmara sobe até à altura da mesa. [...] De novo, a câmara regressa à televisão. Voltamos a ver os sapatos do Fred Astaire. (*Ibid.*, pp. 105-106).

Vamos agora à procura, como se a câmara de filmar fosse bem-comportada, como se fosse elegante [...] Ali vai o olhar da câmara à procura do sapato que falta à bela mulher [...] mesmo essa lengalenga não consegue conduzir a câmara até ao ponto mais importante [...] Porém, o certo é que a câmara a fazer a boa ação de escuteiro passa pelos vários bancos da igreja e nada. [...] que na verdade não é a ansiedade da mulher, mas sim a ansiedade da câmara que procura acelerar o seu movimento na procura de um sapato, como se fosse à câmara de filmar que faltasse um sapato e não à mulher. Mas eis que ela – a câmara, não a mulher – sai esbaforida. Está atrasada? porque sai ela assim? Sai da igreja, a câmara de filmar, abandona a mulher e vai em corrida, vai com muita pressa. (*Ibid.*, p. 133).

⁶ O haiku é uma forma poética de origem japonesa que valoriza a concisão e a objetividade e que, ultimamente, tem servido de mote para inúmeras curtas-metragens.

Nestes *short movies*, a montagem narrativa segue as regras da montagem cinematográfica nos percursos alternados entre jogos de olhares, de espelhos e de câmaras subjetivas. Neste projeto literário, há uma extrema vontade de análise ao nível da montagem expressiva, através de exemplos sobreimpressão. As imagens apresentadas especificam também os paralelismos estruturais constituintes da montagem paralela. Há uma montagem que estabelece um paralelismo entre as formas das roupas ao vento e o aparecimento do estropeado a fomentar a reflexão em «O Vento, a Roupa». Uma montagem que estabelece uma relação entre as algemas do público, a libertação da peça de teatro e a resistência das palmas quase sufocadas em «Bater Palmas». Uma montagem que estabelece relação entre a cruz intocável pelo terramoto e a cruz destruída pela inconsciência ou a fatalidade humanas em «Um, Dois». Os contrastes de imagem entre a beleza da Marilyn Monroe e a fealdade dos donos e do resto em «A mercearia». O contraste entre o sapateado organizado na televisão e o eventual desequilíbrio da mesa em «A Mesa». A montagem paralela entre a pesquisa do ouro das fotografias do passado e a remoção dos destroços do presente em «Nove».

A curta-metragem define-se pela imagem mas também, e de uma forma muito específica, por um aproveitamento altamente criativo do som – em fora de campo – e da música. Gonçalo M. Tavares projeta essa especificidade com o som do piano e o barulho das ambulâncias em «O Piano»; com o tango lento de «A Dança»; com o apito inesperado do comboio em «A Pobreza»; com a palavra quente de «A Procura»; com o som da bala em «A Natação»; com as vozes *off* de «O Pressentimento da Mãezinha»; com o «enorme grito, um grito horroroso» de «Um Penhasco»; com o disparar da pistola em «A Pistola»; com o som fraco mas existente dos secadores de cabelo em «O Secador de Cabelo», entre outros.

Gonçalo M. Tavares define, através das palavras ou da ausência delas, o percurso interpretativo do fora de campo cinematográfico. Define o total desconhecido no final de «O Táxi» – «Vemos [...] as suas calças elegantes, castanhas. E, junto aos seus pés, um corpo inerte; provavelmente morto.» (Tavares, 2011, p. 17). Adensa o mistério em «A Dança» – «e subitamente, no momento exato em que a música termina, escuta-se um enorme ruído: são aplausos, sim, mas o par parece estar com medo; não agradece.» (*Ibid.*, p. 20).

Short Movies não é uma antologia de guiões para histórias incompletas porque não são guiões (esses têm características específicas) e estas histórias não estão incompletas: são assim propositadamente, para serem alavanca de reflexão. Não é uma antologia de narrativas fortemente visuais porque há muitas imagens

que faltam neste percurso de escrita e neste caminho que está muitas vezes no fora de campo. O narrador não anda com a câmara de filmar ao ombro como Vertov em *O Homem da Câmara de Filmar* porque ele descreve-nos curtas, descreve-nos o movimento da câmara de filmar, deixando-nos numa constante expectativa. *Short Movies* pode ser um processo de *Janela Indiscreta* de Hitchcock porque se torna uma alavanca de novas narrativas e de novas histórias através do poder exigente dos fora de campo que apresenta. Gonçalo M. Tavares não constrói curtas-metragens, faz-nos a descrição de curtas-metragens numa relação com o cinema assumida não só em termos referenciais, mas também ao nível da terminologia cinematográfica. Um percurso terminológico que percorre o universo das imagens fixas e das imagens em movimento. É um projeto literário! São textos de um cinéfilo incorrigível! São fruto da absoluta necessidade de transformar cinema em palavras. É um processo alquímico entre literatura e cinema e o culminar de um olhar marcadamente cinematográfico.

Literatura e cinema apresentam-se como dois discursos, dois percursos estéticos que se revisitam, alvo de constantes reconfigurações, porque escritores e cineastas têm lições de montagem em pedaços de película e de papel. A memória estética de cineastas e escritores concretiza a inevitabilidade do diálogo. Literatura e cinema transformam-se em duas faces de uma Alquimia, na medida em que se constituem como duas artes de transmutação de materiais heterogéneos, múltiplas metamorfoses produzidas no laboratório da liberdade criativa.

Referências bibliográficas

- ANTUNES, António Lobo (1981). *Explicação dos Pássaros*. Lisboa: Dom Quixote.
 — (1985). *Auto dos Danados*. Lisboa: Dom Quixote.
 — (1990). *Tratado das Paixões da Alma*. Lisboa: Dom Quixote.
 — (1998). *Livro de Crónicas*. Lisboa: Dom Quixote.
 ANTUNES, Maria José Lobo / ANTUNES, Joana Lobo (eds.) (2005). *Cartas da Guerra, D'este Viver Aqui neste Papel Descripto. António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote.
 BAECQUE, Antoine de (coord.) (1995). *Le Cinéma des Écrivains*. Paris: Éditions Cahiers du Cinéma.
 BELLO, Maria do Rosário Lupi (1995). «Quarto com vista sobre a cidade: ponto de vista sobre um filme literário», *Discursos – Literatura e Cinema*, Outubro/ /Fevereiro, pp. 105-130.

- BLANCO, Carlos Gómez (coord.) (1997). *Literatura y Cine: Perspectivas Semióticas*. Santiago de Compostela: Universidade de Coruña.
- BROWN, Dan (2004). *O Código da Vinci*. Lisboa: Bertrand Editora.
- CARATALÁ, J. (coord.) (1996). *Relaciones entre el Cine y la Literatura: Un Language Común*. Alicante: Secretariado de Publicaciones, Universidad de Alicante.
- CARDOSO, Abílio Hernandez (1995). «Narrativas: Da Letra no Filme à Imagem no Texto», *Senso-Revista de Estudos Fílmicos*, Universidade de Coimbra, n.º 1, outubro, pp. 15-31.
- CESTEROS, Susana Pastor (1996). *Cine y Literatura: La Obra de Jesús Fernández Santos*. Alicante: Secretariado de Publicaciones, Universidad de Alicante.
- CHÂTEAUVERT, Jean (1995). «Deux mises en scène de la focalisation: de la production à la perception», *Degrés*, n.º 83, automne, a1-a32.
- CLERC, Jeanne-Marie (1993). *Littérature et Cinéma*. Paris: Nathan Université.
- COLIN, Michel (1985). *Langue, Film, Discours*. Paris: Éditions Klincksieck.
- DURAS, Marguerite (1991). *L'Amant de la Chine du Nord*. Paris: Gallimard.
- ECO, Umberto (1980). *O Nome da Rosa*. Lisboa: Difel.
- GARDIES, André (1972). «Nouveau roman et Cinéma: une expérience décisive», *Nouveau Roman: Hier, Aujourd'hui – 1. Problèmes Généraux*. Cerisy: Éditions de Cerisy La Salle, Coll. 10/18.
- GAUDREULT, André / JOST, François (1990). *Le Récit Cinématographique*. Paris: Nathan Université.
- JOST, François (1987). *L'Oeil-Caméra – Entre Film et Roman*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon.
- KAPLAN, Nelly (1997). «Dossier Les écrivains cinéastes», *Magazine Littéraire*, n.º 354-mai, p. 39.
- KRYSINSKI, Wladimir (1981). *Carrefour de Signes – Essais sur le Roman Moderne*. La Haye / Paris / New York: Mouton Éditeur.
- LEÃO, Isabel Vaz Ponce de (ed.) (2001). *Actas do Congresso Internacional Literatura, Cinema e Outras Artes – Homenagem a Ernest Hemingway e Manoel de Oliveira*. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa.
- LÉVY, Bernard-Henri (1997). «Dossier Les écrivains cinéastes», *Magazine Littéraire*, n.º 354 – mai, p. 23.
- MAILLOT, Pierre (1989). *L'Écriture Cinématographique*. Paris: Méridiens Klincksieck.
- MAIOR, Dionísio Vila (1995). «Literatura e Cinema: discursos da descontinuidade», *Discursos – Literatura e Cinema*, Outubro/Fevereiro, 1995, pp. 53-104.
- MEIRELLES, Fernando (2008). *Diário de Blindness*. Vila Nova de Famalicão: Edições Quasi.

- METZ, Christian (1977). *Langage et Cinéma*. Paris: Éditions Albatros, Coll. Ça Cinéma.
- ODIN, Roger (1988). «Du spectateur fictionalisant au nouveau spectateur: approche sémio-pragmatique», *Iris. Revue de Théorie de l'Image et du Son*, n.º 8, 2 semestre, 1988, pp. 121-138.
- OLIVEIRA, Anabela Branco de (2009). «Não entres tão depressa nesse plano! A presença do cinema em António Lobo Antunes», in: TORRES, M. J. (coord.). *Não Vi o Livro mas Li o Filme*. Lisboa: Ed. Húmus, pp. 75-88.
- (2009). «Serão os pássaros de António Lobo Antunes hitchcockianos?», in: Pereira, M. (coord.). *Transversalidades: Viagens/Literatura/ Cinema*. Braga: Col. Hespérides, Literatura, Universidade do Minho, pp. 205-216.
- PIRES, José Cardoso (1968). *O Delfim*. Lisboa: Relógio d'Água.
- QUEIRÓS, Eça (1875). *O Crime do Padre Amaro*. Lisboa: Bertrand Editora.
- ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire (1990). *Écraniques, le Film du Texte*. Lille: Presses Universitaires de Lille.
- ROWLING, J. K. (1997). *Harry Potter e a Pedra Filosofal*. Lisboa: Editorial Presença.
- (1998). *Harry Potter e a Câmara dos Segredos*. Lisboa: Editorial Presença.
- (1999). *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban*. Lisboa: Editorial Presença.
- (2000). *Harry Potter e o Cálice de Fogo*. Lisboa: Editorial Presença.
- (2003). *Harry Potter e a Ordem de Fénix*. Lisboa: Editorial Presença.
- (2005). *Harry Potter e o Príncipe Misterioso*. Lisboa: Editorial Presença.
- (2007). *Harry Potter e os Talismãs da Morte*. Lisboa: Editorial Presença.
- SARAMAGO, José (1986). *A Jangada de Pedra*, Lisboa: Editorial Caminho.
- SOUSA, Sérgio Paulo (2001). *Relações Intersemióticas entre o Cinema e a Literatura – A Adaptação Cinematográfica e a Recepção Literária do Cinema*. Braga: Universidade do Minho, Col. Hespérides.
- SILVA, João Céu (2009). *Uma Longa Viagem com António Lobo Antunes*. Porto: Porto Editora.
- TAVARES, Gonçalo M. (2011). *Short Movies*. Lisboa: Editorial Caminho.
- TOLKIEN J.R.R. (1955). *O Senhor dos Anéis*. Lisboa: Publicações Europa-América.
- TORRES, Mário Jorge (2000). «Midsummer nights: quatro variações sobre um tema de William Shakespeare», *Discurso – Literatura e Cinema*, Outubro/ Fevereiro, 1995, pp. 149-160.
- «Não vi o livro mas li o filme – Algumas considerações sobre a relação entre cinema e literatura», *Entre Artes e Culturas – ACT2*. Lisboa: Edições Colibri, pp. 55-69.
- URRUTIA, Jorge (1984). *Imago Litterae: Cine, Literatura*. Sevilla: Ediciones Alfar.

WARREN, Paul (1995). *Émile Zola et le Cinéma*. Paris: Presses Universitaires de la Sorbonne Nouvelle.

Referências filmicas

ALFONSO CUARÓN (2004). *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban*

ALFRED HITCHCOCK (1954). *Janela Indiscreta*.

— (1963). *Os Pássaros*

BAZ LUHRMANN (1996). *Romeo+Juliet*

BOB FOSSE (1979). *All That Jazz*

CARLOS CARRERA (2002). *O Crime do Padre Amaro*

CARLOS COELHO DA SILVA (2005). *O Crime do Padre Amaro*

CECIL B. DEMILLE (1956). *Os Dez Mandamentos*

CHARLIE CHAPLIN (1936). *Modern Times*

CHRIS COLUMBUS (2001). *Harry Potter e a Câmara dos Segredos*

— (2001). *Harry Potter e a Pedra Filosofal*

DAVID YATES (2007). *Harry Potter e a Ordem de Fênix*

— (2009). *Harry Potter e o Príncipe Misterioso*

— (2010 e 2011). *Harry Potter e os Talismãs da Morte I e II*.

DENIS VILLENEUVE (2014). *Enemy*.

DZIGA VERTOV (1929). *O Homem da Câmara de Filmar*

EISENSTEIN (1925). *A Greve*

ERIC ROHMER (2001). *A Inglesa e o Duque*

FERNANDO LOPES (2002). *O Delfim*

FERNANDO MEIRELLES (2008). *Blindness*

FRANCIS FORD COPPOLA (1979). *Apocalypse Now*

FRANCO ZEFIRELLI (1968). *Romeo and Juliet*

GEORGES SLUIZER (2008). *A Jangada de Pedra*

GLÓRIA PEREZ e WOLF MAIA (série televisiva) (1997). *Os Maias*

JEAN JACQUES ANNAUD (1987). *O Nome da Rosa*

— (1991). *L'Amant*.

JOÃO BOTELHO (2014). *Os Maias*

LOUIS LUMIÈRE (1895). *L'Arroseur Arrosé*

MIKE NEWEL (2005). *Harry Potter e o Cálice de Fogo*

ORSON WELLES (1941). *Citizen Kane*

PETER JACKSON (2001). *O Senhor dos Anéis: A Irmandade do Anel*

— (2002). *O Senhor dos Anéis: As Duas Torres*

— (2003). *O Senhor dos Anéis: O Regresso do Rei*
RON HOWARD (2006). *O Código da Vinci*
SERGEI EISENSTEIN (1925). *O Couraçado Potemkine*

TÍTULO: Cinema e Literatura: Discursos, Reconfigurações e Memórias Estéticas

RESUMO: Literatura e cinema apresentam-se como dois discursos, dois percursos estéticos que se revisitam, que são alvo de constantes reconfigurações, porque escritores e cineastas têm lições de montagem em pedaços de película e de papel. A memória estética de cineastas e escritores concretiza a inevitabilidade do diálogo. Literatura e cinema transformam-se em duas faces de uma alquimia, na medida em que se constituem como duas artes de transmutação de materiais heterogêneos, múltiplas metamorfoses produzidas no laboratório da liberdade criativa.

TITLE: Cinema and Literature: Discourses, Reconfigurations and Aesthetic Memories

ABSTRACT: Literature and cinema are presented as two discourses, two aesthetic journeys, which revisit one another. These, being the target of recurrent reconfigurations by writers and filmmakers, because they attend classes of editing in pieces of film and paper. The aesthetic memory of filmmakers and writers concretizes the inevitability of dialogue. Literature and cinema become two faces of an Alchemy, insofar as they constitute as two transmutation arts of heterogeneous materials, multiple metamorphoses produced in the laboratory of creative freedom.