REVISTA
DA UNIVERSIDADE DE AVEIRO - LETRAS

RUA-L

COORDENAÇÃO:
JOÃO DE MANCELOS
N.º 10 (II. SÉRIE) 2021

LITERATURA E CINEMA

dlc universidade de aveiro departamento de línguas e culturas
cllc universidade de aveiro centro de línguas, literaturas e culturas

LITERATURA & CINEMA

FICHA TÉCNICA
RUA-L. Revista da Universidade de Aveiro – Letras
N.º 10 (II. série) 2021
Revista Anual
Sítio na www: https://proa.ua.pt/index.php/rual
Logótipo da RUA-L: Ana Salomé Santos

DIREÇÃO
Ana Maria Pinhão Ramalheira (Diretora)
Reinaldo Silva Nuno Rosmaninho

CONSELHO CIENTÍFICO / ARBRITRAGEM

Abdelilah Suisse	Ana M. M. Santos
Ana Margarida Ramos	Ana Maria Ramalheira
André Graça	Aníbal Bragança
Anthony Barker	António Barreira Moreno
António Manuel Andrade	António Manuel Ferreira
Camilo Cavalcante	Carlos Morais
Cláudia Sousa Pereira	David Callahan
David Damrosch	Eugénio Lisboa
Filipe Martins	Flamarion Maués
Francisco José Fidalgo Enriquez	George Monteiro
Gillian Owen Moreira	Henrique Pereira
Isabel Cristina Rodrigues	João de Mancelos
João Luís Lisboa	João Manuel Torrão
João Paulo Silvestre	José Bértolo
José Duarte	Katrin Herget
Luís Machado de Abreu	Maria Aline Salgueiro Ferreira
Maria Cristina Carrington	Maria Eugénia Pereira
Maria Fernanda Brasete	Maria Manuel Baptista
Maria Manuela Gouveia Delille	Maria Manuela Tavares Ribeiro
Maria Teresa Cortez	Maria Teresa Roberto
Noemí Pérez Pérez	Nuno Rosmaninho
Onésimo Teotónio Pereira	Otília Pires Martins
Paulo Alexandre Pereira	Ran Mai
Reinaldo Silva	Rosa Lídia Coimbra
Sérgio Branco	Telmo Verdelho
Teresa Alegre	Wang Suoying

CAPA
Design: Rita Ferreira

EDIÇÃO | ADMINISTRAÇÃO | CONTACTOS
UA Editora – Universidade de Aveiro
Departamento de Línguas e Culturas (DLC)
Editora: UA Editora
Campus Universitário de Santiago – 3810-193 Aveiro
Telef.: (+351) 234 370 358 | Fax: (+351) 234 370 940
E-mail: dlc-rual@ua.pt – amram@ua.pt

PAGINAÇÃO Pedro Bandeira
IMPRESSÃO Clássica – Artes Gráficas SA (Rio Tinto)
TIRAGEM 300 Exemplares
DEPÓSITO LEGAL 85031/94
ISSN 0870-1547 | **E-ISSN** 2183-4695

A RUA-L adota a licença Creative Commons BY 4.0.

A RUA-L está indexada no RCAAP e no OpenAIRE e está em processo de indexação nas seguintes bases de dados:
DOAJ, ERIHPLUS, LatIndex, SCOPUS, SHERPA/RoMEO e Web of Science

Aceitam-se permutas | Exchanges are accepted

RUA-L
Revista da Universidade de Aveiro – Letras
N.º 10 (II. série) 2021

LITERATURA & CINEMA

Coordenação de
João de Mancelos

Departamento de Línguas e Culturas
Centro de Línguas, Literaturas e Culturas
Aveiro
2021

Notas da Direção:

1. Foi deixado ao critério dos autores a adoção, ou não, do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990.

2. A rubrica «Departamento de Línguas e Culturas: Provas Académicas e Atividades Culturais» foi coordenada pela diretora da revista.

Índice

9 Prólogo: Literatura & Cinema

Artigos

15 A *Toupeira* vs. *Skyfall*: Adaptação Fílmica e Abordagens Narrativas, Filipa Moreira

33 *Em chamas*: Um conto de Haruki Murakami, um filme de Lee Chang-Dong, João de Mancelos

53 *Frei Luís de Sousa* – Da lenda ao texto e do texto ao filme. Análise comparativa entre a adaptação cinematográfica de António Lopes Ribeiro e de João Botelho, Marta Marques

71 Literatura e Cinema: O jogo entre memória e espacialidades em *20.000 dias na Terra* e *The Sick Bag Song*, Samantha Pires dos Santos

87 Quarto com vista 'interior', Francisco Ferreira da Silva

107 The Adaptation of *Homeland* from Screen to Page: Challenges of Two Novelizations Based on the Television Series, Ricardo Sobreira

131 Três filmes e a mesma narrativa: o capitalismo tardio no cinema, Ricardo Zocca

151 Rudyard Kipling and T. S. Eliot on the Portuguese in Gloucester, Massachusetts, Reinaldo Francisco Silva

171 Cinema e literatura no século XXI: uma sinopse, Luís Nogueira

Recensões / Textos de Apresentação

191 *O vício dos livros* de Afonso Cruz, Juliana Garbayo

199 *Um Tempo a Fingir* de João Pinto Coelho, Victor Oliveira Mateus

203 Três Adaptações de *Beowulf*, Rodrigo Ramos

Apontamentos Literários

215 *Boris Pasternak escreve os poemas de Jivago* | *Peter Paul Rubens, «A queda dos condenados»*, Amadeu Baptista

223 *Harder. Better. Faster. Stronger* | *Rir na rebentação*, Diana V. Almeida

231 *Dois poemas*, Graça Pires

233 *Lázaro* | *Não ouço vozes*, Isabel Cristina Pires

235 *o riso longínquo das jovens deusas* | *são agora tão frágeis*, João de Mancelos

237 *O precipício extasiado* | *Na cercadura do matagal*, João Rasteiro

241 *Três poemas*, Ana Paula de Souza

243 *O além é aqui ao lado*, Victor Oliveira Mateus

247 *O Violino e o Mestre*, António Mota

251 *Uma Única Palavra*, Ana M. M. Santos

257 Noite de Infortúnio (adaptação de *Uma Única Palavra*), Ana M. M. Santos

Departamento de Línguas e Culturas: Provas Académicas e Atividades Culturais | 2021

279 Provas académicas

290 Congressos, Colóquios, Ciclos de Conferências e Seminários Internacionais…

293 Conferências, Aulas Abertas, Reuniões Científicas, *Workshops*, Seminários, Palestras, Jornadas, Exposições e Sessões de Divulgação

Prólogo: Literatura & Cinema

O número de 2021 da RUAL: *Revista da Universidade de Aveiro: Letras*, subordinado ao tema «Literatura & Cinema», propôs aos colaboradores que abordassem os desafios da adaptação cinematográfica; as estratégias e processos usados; as diferenças e semelhanças entre a linguagem literária e a audiovisual; a dialética entre a fidelidade e a liberdade criativa; a análise comparativa e as diversas tipologias; o estudo de filmes baseados em contos, novelas ou romances e vice-versa.

O tema eleito tem galvanizado o interesse tanto da crítica literária como da cinematográfica, suscitando acesos debates, plasmados em artigos e comunicações, dissertações e teses, bem como num crescente número de livros científicos. Críticos e académicos multiplicam as análises, abordagens e tipologias: desde os estudos seminais sobre os níveis de adaptação, tecidos por Geoffrey Wagner e Dudley Andrew, até aos trabalhos mais recentes de Kamilla Elliot ou de Ana M. M. Santos.

De igual modo, no meio artístico, a adaptação gera, com frequência, controvérsia, em revistas *online*, na blogosfera e nas redes sociais, como revelam os testemunhos de escritores e cineastas, amantes da leitura e cinéfilos. «Never judge a book by its movie», uma citação atribuída a um misterioso J. W. Eagan, resume humoristicamente o espírito de desconfiança mútua entre a tribo das letras e a das fitas. A transposição intersemiótica nunca surtiu resultados consensuais, é verdade, mas suscita sempre saudáveis reflexões acerca de duas artes e duas formas de narrar.

O tema deste número da RUAL é relevante, dado que metade dos filmes produzidos foi baseada em obras literárias, sobretudo romances canónicos ou mais recentes, mas sempre de êxito. Por um lado, os cineastas ambicionam replicar na tela o sucesso de um livro que já conquistou os leitores; por seu turno, autores e editores encontram, na sétima arte, uma fonte de lucro e prestígio. Basta pensar que J. K. Rowling, criadora da saga «Harry Potter», vendeu o direito de transpor os seus romances para o grande ecrã por cerca de um milhão de libras.

No entanto, a adaptação constitui um processo delicado, pois acarreta vários riscos e desafios. Primeiramente, a linguagem literária e a audiovisual apresentam diferenças e singularidades, pelo que guionistas e realizadores têm de recorrer ao engenho, para descobrirem a melhor forma de contar uma história

de papel e tinta, recorrendo à luz e ao movimento. Em segundo lugar, a adaptação pode não resultar, subvertendo, pela negativa, o horizonte de expetativas dos leitores, enfurecendo os cinéfilos e causando avultados prejuízos às produtoras e dano à imagem pública dos cineastas.

Perfilho a opinião da romancista e cineasta Marjane Satrapi: «If it's a good work of adaptation, the book should remain a book and the film should remain a film, and you should not necessarily read the book to see the film. If you do need that, then that means that it's a failure». Embora delicada, a adaptação não constitui uma tarefa impossível, nem destinada ao fracasso, à incompletude ou ao remedeio. Não existe rigorosamente nada que a literatura faça que o cinema não consiga também realizar – havendo esforço, técnica e talento. Numerosas são as soluções para os problemas e desafios inerentes à adaptação; infindas, as potencialidades da linguagem audiovisual; inestimável, o contributo criativo de guionistas, atores e realizadores – todos eles também *leitores*, com direito à sua interpretação e recriação/subversão/eclipse da obra literária.

A primeira parte da presente revista é constituída por nove artigos sobre o dialogismo intersemiótico, reificados em perspetivas e objetos de estudo tão dissemelhantes quanto enriquecedores, como se atesta pelas próximas linhas, que elencam e resumem, «paucis verbis», os textos apresentados.

Em «*A Toupeira vs*. *Skyfall*: Adaptação Fílmica e Abordagens Narrativas», Filipa Moreira explora a origem literária das duas películas em análise, e relaciona o género da espionagem e o conceito de conspiração.

No meu artigo «*Em chamas:* Um conto de Haruki Murakami, um filme de Lee Chang-Dong», examino as estratégias de adaptação seguidas pelo realizador sul-coreano, relativamente a quatro categorias narrativas: personagens, enredo, espaço e tempo.

Em «Frei Luís de Sousa – Da lenda ao texto e do texto ao filme. Análise comparativa entre a adaptação cinematográfica de António Lopes Ribeiro e de João Botelho», Marta Marques examina duas versões de um clássico da literatura portuguesa.

No ensaio «Literatura e Cinema: o jogo entre memória e espacialidades em *20.000 dias na Terra* e *The Sick Bag Song*», Samantha Pires dos Santos explora o significado do «locus» nessas narrativas, bem como os temas da memória e da criação artística.

«Quarto com vista 'interior'», de Francisco Ferreira da Silva, examina o filme *A Room with a View*, realizado por James Ivory e inspirado no livro homónimo de E. M. Forster, centrando-se na diegese e no seu impacto na rígida moral eduardiana.

No artigo «The Adaptation of *Homeland* from Screen to Page: Challenges of Two Novelizations Based on The Television Series», Ricardo Sobreira apresenta um importante contributo sobre um processo intermediático pouco explorado: a adaptação de séries televisivas a livro.

Em «Três filmes e a mesma narrativa: o capitalismo tardio no cinema», Ricardo Zocca relaciona as películas *Parasita*, *Bacurau* e *Coringa*, com base na teoria do capitalismo tardio de Ernest Mandel.

No ensaio «Rudyard Kipling and T. S. Eliot on the Portuguese in Gloucester, Massachusetts», Reinaldo Silva centra-se nas representações dos pescadores portugueses, no filme *Captain Courageous*, dirigido por Victor Fleming, e baseado no célebre romance de Kipling.

Em «Cinema e Literatura no Século XXI: uma sinopse», Luís Nogueira tece uma análise inteligente e prospetiva da adaptação, ao mesmo tempo que proporciona uma visão panorâmica da mesma, nas duas décadas do século XX.

Todos estes trabalhos refletem diferentes leituras e diversos cinemas, proporcionando um plano geral (no sentido cinematográfico da expressão) da arte adaptativa.

A segunda parte da revista, com tema livre, inclui recensões a *O vício dos livros*, de Afonso Cruz, a *Um Tempo a Fingir*, de João Pinto Coelho, e ainda a três revisitas a Beowulf, por J. R. R. Tolkien, Sullivan Alan e David Wright. As críticas, da autoria de Juliana Garbayo, Victor Oliveira Mateus e Rodrigo Ramos, têm o condão de sugerir a leitura de alguns trabalhos importantes da literatura portuguesa e britânica.

Para a terceira secção, «Apontamentos Literários», convidei diversos escritores conhecidos, a par de nomes recentes e promissores. A revista inclui poemas de Amadeu Baptista, Diana V. Almeida, Graça Pires, Isabel Cristina Pires, João Rasteiro, Ana Paula Souza e de mim próprio, e contos de Victor Oliveira Mateus, António Mota e Ana M. M. Santos, que adapta a argumento a sua narrativa breve, num contributo raro para o guionismo em Portugal.

Resta-me agradecer a todos quantos edificaram este número da RUAL: a diretora da revista, Ana Maria Ramalheira; os colaboradores das diversas secções; os avaliadores, cujo trabalho atento foi imprescindível para a qualidade deste número: Ana M. M. Santos, Ana Maria Ramalheira, José Bértolo, André Graça, Henrique Pereira, Sérgio Branco, Filipe Martins, José Duarte e o realizador Camilo Cavalcante. Todos responderam, com entusiasmo, ao meu convite. Possam os seus esforços suscitar outras leituras e novas visões de duas artes fraternas: uma, a irmã mais velha; a outra, a mais jovem.

João de Mancelos

Artigos

A *Toupeira* vs. *Skyfall*: Adaptação Fílmica e Abordagens Narrativas

Tinker Tailor Soldier Spy vs. *Skyfall*: Film Adaptation and Narrative Approaches

Filipa Moreira*

PALAVRAS-CHAVE: Estudos Interartes, Intermedialidade, Adaptação, Ian Fleming, John le Carré.

KEYWORDS: Interarts Studies, Intermediality, Adaptation, Ian Fleming, John le Carré.

Introdução

O artigo que se segue tem como objetivo principal uma abordagem comparativa entre duas narrativas fílmicas, *A Toupeira* de Tomas Alfredson (2011) e *Skyfall* de Sam Mendes (2012), enquadrando o conceito de adaptação na análise da sua passagem da literatura para o cinema.

A primeira parte deste artigo irá expor quais são as áreas/campos de estudo dos Estudos Interartes, abordando objetivamente a relação que existe entre Estudos Interartes e Intermedialidade. Paralelamente, enquadra-se o conceito de adaptação enquanto peça-chave para o estudo de uma relação intermédia entre cinema e literatura, tomando como principais teorizadores Claus Clüver, Julie Sanders, e Deborah Cartmell. Na segunda parte do artigo, serão apresentados os escritores John le Carré e Ian Fleming como forma de enquadrar, explorar e desenvolver a origem literária dos dois filmes aqui em análise, relacionando diretamente o género literário da espionagem com a noção de conspiração. Por fim, o artigo termina com uma análise comparativa detalhada entre *A Toupeira* e *Skyfall*, em que se demonstram diversas convergências nos enredos face às questões da manipulação e conspiração; analisam-se pormenores resultantes da sua origem literária; abordam-se questões de adaptação cinematográfica; avaliam-se personagens principais e as suas características

* Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa (CEAUL/ULICES). Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL).

identitárias; e se reflete sobre os universos cinematográficos a que se destinam cada um destes dois filmes.

1. Interartes, Intermedialidade, Adaptação e os seus significados

Inicialmente os Estudos Interartes tinham por base uma relação sólida entre a literatura e as outras artes, focando nesta área grande parte das suas investigações e dando especial atenção às questões estéticas de composição. Contudo, e muito como consequência da interdisciplinaridade desta área de estudos, verificou-se um contínuo desenvolvimento dos Estudos Interartes no sentido de uma aproximação aos aspetos da intermedialidade (Clüver, 2007, p. 20).

A crescente multiplicidade dos meios de comunicação atuais, associados à evolução tecnológica das últimas décadas, contribuíram para uma progressão do conceito de Interartes no sentido da Intermedialidade, ou seja, os Estudos Interartes passaram a entender o objeto das suas investigações, não como "as relações entre artes", mas antes como as relações entre os diferentes meios que compõem um discurso interdisciplinar:

> Once "medium" instead of "art" has become accepted as the basic category for the interdisciplinary discourse, the interrelationship of the various media is conceived of as "intermediality". This is how this research area now understands the object of its investigations, rather than as "the interrelations of the arts." (Clüver, 2007, p. 30)

A Intermedialidade é assim entendida como um discurso interdisciplinar de múltiplas abordagens que versa o cruzamento entre vários códigos e mensagens. É o estudo da intersecção de vários textos, sendo que texto é aqui entendido no seu sentido mais lato, isto é, segundo uma abordagem semiótica, *texto* enquanto signo e sistema/combinações de signos. A Intermedialidade é por isso a conjunção e interação de vários *media,* podendo passar igualmente pela transformação de um *media* em outro *media*, ou até pela combinação (ou fusão) de vários *media*. Citando Claus Clüver, em *Intermediality and Interarts Studies*, a Intermedialidade deve ser entendida como:

> […] a comprehensive phenomenon that includes all the relations, topics, and issues traditionally investigated by Interarts Studies. It concerns such

> transmedial phenomena as narrativity, parody, and the implied reader/ listener/ viewer as well as the intermedial aspects of the intertextualities inherent in individual texts – and the inevitably intermedial character of each medium. (2007, pp. 32-33)

A crescente importância dos *media* e a interdisciplinaridade do mundo atual passaram a ter um papel preponderante para a Academia. Sendo que a relação entre cinema e literatura é um dos temas que mais abordagens permite quando nos dedicamos à análise intermedial, tendo em conta que os estudos de intermedialidade tratam as questões de transposição, transformação, e adaptação como tópicos centrais das suas investigações (Clüver, 2007, p. 33).

Tomando como referência principal as questões de adaptação cinematográfica, uma vez que os objetos de estudo neste artigo (os filmes *A Toupeira* e *Skyfall*) resultam de um universo literário que foi transposto para o cinema, podemos enquadrar o conceito de adaptação como o processo de transposição de um conteúdo específico de um meio para outro, ou seja, adaptar é transformar e transpor um conteúdo para diferentes meios:

> Adaptation is, however, frequently a specific process involving the transition from one genre to another: novels into film; drama into musical; the dramatization of prose narrative and prose fiction; or the inverse movement of making drama into prose narrative. (Sanders, 2006, p. 19)

No entanto, o conceito de adaptação pode igualmente ser entendido como um ato de revisão, uma tentativa de "remodelar" um conteúdo de forma a simplificar a sua mensagem e trazer para o presente a informação nele contido, aproximando-o assim de novos públicos por via de processos de atualização (Sanders, 2006, pp. 18-19). Uma adaptação pressupõe sempre uma relação direta com o conteúdo original, mas adaptar não é imitar, copiar ou repetir. O processo de adaptação é algo que permite prolongar a memória do objeto original, através da sua constante revisitação e remodelação. A adaptação contribui assim para perpetuar a existência de um conteúdo, garantindo a sua contínua fruição ao longo do tempo (Sanders, 2006, pp. 24-25).

Diretamente relacionado com a adaptação cinematográfica de obras literárias encontra-se o sistema de classificação e interpretação explorado por Deborah Cartmell, apresentado e desenvolvido por Julie Sanders no seu livro *Adaptation and Appropriation*. Segundo Cartmell, que recorre à tipologia apresentada por Geoffrey Wagner em *The Novel and the Cinema* (1975), existem

três grandes categorias de adaptação fílmica: adaptação por *transposição* (convencionada como a simples passagem de um meio para outro, através de um "movimento de aproximação" da linguagem e da mensagem ao novo meio de reprodução, atendendo igualmente às características do novo público a que se destina); adaptação por *comentário* (que ocorre quando uma adaptação "comenta a ação" desenvolvida, porque modifica ou adapta a narrativa a outras realidades como forma de ajustar o discurso original aos paradigmas culturais e sociais da atualidade de produção); e adaptação por *analogia* (que se caracteriza pelo género de adaptação que mais se afasta do objeto original, ou seja, apenas a mensagem e as ideias subjacentes à narrativa fílmica se relacionam com a origem literária, todo o restante imaginário é amplamente diferente ou até divergente, além de que, a fruição desta adaptação não carece de um reconhecimento do objeto original por parte do público) (Sanders, 2006, pp. 20-23).

Apesar de hoje em dia o conceito de adaptação cinematográfica estar plenamente entrosado no quotidiano das produções artísticas, de início esta relação próxima entre cinema e literatura não era algo comummente aceite, tanto pelo meio cinematográfico, como pelo literário. O cinema de adaptação era encarado como um cinema "impuro", que perpetuava uma dependência dos filmes em relação à literatura. Por sua vez, os escritores e críticos literários consideravam as adaptações fílmicas como "abominações", uma vez que nenhuma adaptação fílmica jamais poderia superar a qualidade e a riqueza de uma obra literária (Cartmell, Corrigan, e Whelehan, 2008, p. 1). Persistindo, por conseguinte, a ideia de que os filmes seriam para as massas, devido à sua facilidade de produção e simples compreensão (uma arte menor), e que os livros seriam para as elites. Adaptar resultaria por isso numa perda de capacidades, num desvirtuar do objeto original, numa banalização das obras artísticas:

> […] 'the myth of facility', the conviction that films are easy to make and watch; class prejudice, the commonly held view that a film appeals to the masses rather than to a cultured elite; and 'parasitism', a feeling that adaptations immorally live off and drain the spirit of their literary sources […]. (Cartmell, Corrigan, e Whelehan, 2008, p. 2)

Porém, com a evolução da indústria cinematográfica, e as progressões que foram surgindo ao longo do tempo dentro da própria Academia (tal como se tem vindo a mencionar nos parágrafos anteriores deste artigo), ocorre uma reversão do ciclo disruptivo entre cinema e literatura. Surgindo, nas últimas

décadas, inúmeras pontes de entendimento que colocam em diálogo aberto estas duas áreas, e consequentemente contribuem para a multiplicação de estudos e investigações que relacionam o cinema e a literatura com as questões da intermedialidade.

2. Ian Fleming e John le Carré – Espionagem e Conspiração

Ian Fleming e John le Carré são dois escritores britânicos do século XX de renome internacional, cujas obras ficcionais de espionagem foram amplamente difundidas e traduzidas por todo o Mundo. Autores de gerações diferentes, separados por cerca de duas décadas, construíram toda uma carreira literária com base nas suas vivências e ligações profissionais ao mundo da espionagem britânica. Escritores de temáticas idênticas, mas estilos absolutamente distintos, seguiram caminhos divergentes, porém com percursos evolutivos bastante semelhantes. Consagrados e aclamados pelo público, numa primeira fase como resultado da sua escrita, adquirem a sua consagração plena após a adaptação das suas obras ao cinema. Podendo ser descritos como a antítese um do outro, Ian Fleming e John le Carré marcaram o imaginário popular no que respeita ao meio "secreto" e oculto da espionagem, e muito daquilo que hoje achamos que "conhecemos" ou reconhecemos advém diretamente dos universos por estes desenvolvidos. Expressões como *Bond, James Bond* ou *Tinker Tailor Soldier Spy* ganharam uma certa imortalidade como consequência da sua projeção cinematográfica e divulgação pelos meios de comunicação de massas.[1] Contudo, para se compreender verdadeiramente a dimensão de obras como *A Toupeira* ou *Skyfall*, e antes de se executar uma análise comparativa destes dois filmes, é necessário fazer uma breve contextualização das suas origens literárias, do percurso biográfico dos seus autores, bem como enquadrar e relacionar as narrativas de espionagem com o conceito de conspiração.

Ian Lancaster Fleming nasce a 28 de maio de 1908, no seio de uma família escocesa abastada e de elevado estatuto social. Tem uma educação de excelência frequentando os melhores colégios ingleses, como Durnford School e o Eton College, passando ainda a adolescência na Áustria, no Villa Tennerhof School. Fleming frequenta a Universidade de Genebra, e posteriormente o Royal

[1] "Fleming vs le Carré Debate". *MI6 – The Home of James Bond 007*. https://www.mi6-hq.com/sections/articles/video-ian-fleming-john-le-carre-debate. Acedido a 10 de outubro de 2021.

Military College, mas nunca conclui a sua formação, acabando por seguir uma carreira na área do jornalismo como correspondente em Moscovo da *Reuters News,* e posteriormente do *The Times*. No início de 1939 torna-se observador do Ministério dos Negócios Estrangeiros na cidade de Moscovo, mas o começo da II Guerra Mundial permitiu a sua ascensão a assistente do Diretor dos Serviços de Inteligência Naval Britânica, o Almirante John Godfrey. Apesar de Fleming nunca ter combatido no terreno, a Guerra permitiu-lhe um convívio próximo com personalidades como Winston Churchill, ou Sir Stewart Menzies (chefe da MI6), além de lhe proporcionar inúmeros contactos com os Serviços de Inteligência Americanos (Cork and Stutz, 2014, p. 10).

Em 1952, Ian Fleming começa a escrever o seu primeiro romance, *Casino Royale*, e em pouco mais de dois meses conclui o seu livro (Sullivan, 2012, p. 24). Um ano mais tarde, a 13 de abril de 1953, é colocado à venda *Casino Royale*, que esgota em apenas um mês as 5000 cópias disponíveis da primeira impressão no Reino Unido. Aos 44 anos de idade Ian Fleming sai do anonimato para se tornar uma personalidade de referência da literatura do século XX (Cork and Stutz, 2014, p. 10). Os livros que Fleming escreve são de espionagem e aventura, todos eles direcionados para um público adulto e heterossexual. A personagem principal, o espião James Bond, com o nome de código 007, representa a elite da espionagem britânica da MI6 em plena Guerra Fria. É o homem que tem a missão de defender o Mundo do caos e da destruição, sempre em nome do dever e lealdade para com a sua Rainha e o seu país. [2] E apesar das narrativas de Ian Fleming serem totalmente ficcionais, tudo o que este escreve tem por base as suas vivências passadas ao serviço dos Serviços de Inteligência Naval Britânicos. Sendo que, a personagem de James Bond é o resultado da junção da imagem e das qualidades, dos vários espiões que este conheceu durante a II Guerra Mundial (Sullivan, 2012, p. 24). Todavia, a sua personalidade, carácter, gostos e particularidades são o espelho ou reflexo do seu criador.

Ian Fleming atribui à sua personagem literária uma origem escocesa; uma educação semelhante à sua, pondo-o a frequentar as mesmas instituições de ensino; o seu requinte e elegância no vestir; o gosto por boa comida, bebida, mulheres, marcas de luxo e viagens; bem como, um conhecimento geral das mais diversas culturas, e uma capacidade de aprender línguas acima da média (Cork and Stutz, 2014, pp. 14-20). O 007 é perpetuamente um homem à volta

[2] Ian Fleming – The CBC Interview 1964 (Legendado) (04/12/2013). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=fKtO34YNcFw. Acedido a 10 de outubro de 2021.

dos 30 anos de idade, moderno, ativo e com boa condição física. A nível das suas capacidades e qualidades, sabemos que domina as mais variadas artes marciais e lutas de combate corpo a corpo. É um excelente nadador, sabe fazer mergulho, ski, snowboard, queda livre, parapente e paraquedismo, conseguindo ainda conduzir todo o tipo de veículos, sejam eles aquáticos, aéreos ou terrestres (Cork and Stutz, 2014, pp. 14-20). James Bond é um homem ativo, moderno, completo e inteligente, com uma vida cheia de ação, aventura e perigo. Podendo, assim, afirmar-se que James Bond é a representação literária do homem que Ian Fleming gostaria de ter sido: "Many millions of men around the world have wanted to be James Bond. Ian Fleming was the first" (Sullivan, 2012, p. 17).

Após o êxito do livro *Casino Royale*, Fleming lança os seguintes títulos: *Live and Let Die* (1954), *Moonraker* (1955), e *Diamonds Are Forever* (1956). Em 1957, com o livro *From Russia with Love,* dá-se um *boom* de vendas e o autor é catapultado definitivamente para o reconhecimento mundial.[3] No início da década de 60, os produtores Albert R. Broccoli e Harry Saltzman, adquirem o direito de adaptar ao cinema os romances de Ian Fleming, e a 5 de outubro de 1962, estreia no Reino Unido o filme *Dr.No*, com Sean Connery no papel de James Bond e Terence Young como realizador.

Ian Fleming morre de ataque cardíaco aos 56 anos, a 12 de agosto de 1964. À data da sua morte contava com 32 milhões de cópias vendidas dos seus catorze livros publicados, resultando numa fortuna de 3 milhões de dólares. Somente no Reino Unido contabilizavam-se 12 milhões de cópias vendidas e 15 milhões nos EUA, tendo os seus livros sido publicados em mais de vinte línguas diferentes.[4] Ian Fleming morre cinco semanas antes de estrear *Goldfinger*, o terceiro filme do *franchise* cinematográfico do 007, que se revelaria um dos filmes mais marcantes de sempre e serviria para consolidar definitivamente a passagem desta personagem literária para o cinema.

A carreira de John le Carré estava ainda no início quando se dá a morte de Ian Fleming, e apesar de nunca chegarem a ser concorrência direta um do outro, a verdade é que o trabalho de Ian Fleming, bem como os ecos do seu sucesso nas décadas seguintes ao seu desaparecimento, acabariam por condicio-

[3] Numa conferência de imprensa, o presidente dos EUA, J.F. Kennedy, afirmou que um dos seus livros favoritos seria *From Russia with Love* de Ian Fleming. Esta declaração funcionou como um *endorsement* por parte do presidente americano e contribuiu para que os livros de Fleming se tornassem dos mais lidos em todo o Mundo (Cork and Stutz, 2014, p. 11).

[4] Ian Fleming – The CBC Interview 1964 (Legendado) (04/12/2013). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=fKtO34YNcFw. Acedido a 10 de outubro de 2021.

nar em parte, tanto o percurso profissional, como o estilo literário adotado por le Carré.

John le Carré, pseudónimo de David John Moore Cornwell, nasce a 19 de outubro de 1931, e morre aos 89 anos de idade, a 12 de dezembro de 2020. John le Carré inicia os seus estudos na Sherborne School, seguindo o seu percurso académico na Universidade de Berna, na Suíça, e anos mais tarde na Universidade de Oxford. Em 1956 começa a sua vida profissional como Professor de Francês e Latim no Eton College, função que exerce até 1958. Um ano mais tarde, em 1959, le Carré torna-se oficialmente funcionário do Ministério dos Negócios Estrangeiros Britânicos, assumindo primeiro o cargo de secretário da Embaixada Britânica em Bona, seguindo-se uma posição na Alemanha Ocidental. Em 1964, le Carré encerra definitivamente as suas ligações ao departamento de inteligência do Ministério dos Negócios Estrangeiros e assume como profissão única a carreira literária que havia iniciado três anos antes, em 1961, com o lançamento do seu primeiro romance de espionagem *Call for the Dead*.

John le Carré só se tornará amplamente conhecido e popular após o lançamento do seu terceiro livro, *The Spy who Came in from the Cold,* de 1963. Livro que resultaria numa adaptação cinematográfica em 1965, por Martin Ritt, e que seria a primeira adaptação ao grande ecrã das suas obras literárias. Contudo, a consagração máxima de le Carré, enquanto escritor de renome e dimensão mundial, ocorre na década de 70, com a escrita da célebre trilogia de Smiley (*Tinker Tailor Soldier Spy* (1974), *The Honourable Schoolboy* (1977) e *Smiley's People* (1979)) em que o autor vai recuperar o seu primeiro protagonista ficcionado, o astuto e inteligente agente George Smiley, e o mundo obscuro do *Circus* (D'arcy, 2014, p. 276). Aquando da redação do seu primeiro livro, e ainda que sem o saber, John le Carré dava início à criação da sua personagem literária mais marcante e reconhecida, que haveria de surgir continuamente em vários dos seus romances e contribuir significativamente para o seu sucesso como escritor.

George Smiley é um agente dos Serviços Secretos Britânicos, discreto e inteligente, que leva uma vida sóbria, reservada e sem qualquer encanto. É um homem de meia-idade, casado, enganadoramente calmo, confiável e respeitado, tanto pelos seus pares e subordinados, como pelos seus inimigos.[5] Enquanto

[5] Britannica, The Editors of Encyclopaedia. "George Smiley". *Encyclopedia Britannica*, 11 Oct. 2015. https://www.britannica.com/topic/George-Smiley. Acedido a 10 de outubro de 2021.

agente, George Smiley não é um homem de ação ou um operacional do terreno, mas sim um espião na área do planeamento operacional e gestão interna do *Circus,* cuja carreira é pautada por diversos confrontos diretos com o sistema de organização dos Serviços de Inteligência.

Le Carré tira o *glamour* e o romance da espionagem, duas das características-base dos romances de James Bond, para se dedicar longamente a examinar a "vida real", sombria, nostálgica, e decadente dos espiões profissionais. Em contraste direto com as fantasias de ação e aventura de Ian Fleming, le Carré retrata os seus espiões e protagonistas, não como heróis, mas sim como seres humanos falíveis, conscientes das suas próprias fraquezas e cientes das imperfeições dos sistemas que serviam. O mundo de espionagem de John le Carré não é marcado pela dignidade de propósito e visão moral, mesmo que esta esteja subjacente nas atitudes de muitos dos seus espiões. Le Carré escolhe trabalhar num universo de águas turvas, em que o inimigo é ambíguo, os valores pouco claros, e os governos já não têm certeza das suas crenças fundamentais (Rogers, 2017, pp. 187-188).

Os romances de John le Carré caracterizam-se pelos seus diálogos detalhados, enredos complexos, cenas que se estendem no tempo (marcadas mais pelos discursos do que pelas ações), e pelas suas personagens contraditórias e complexas. Características essas que transitam para o ecrã, sempre que se adapta um dos seus romances ao cinema ou à televisão (Rogers, 2017, p. 188).

John le Carré continuou a escrever ativamente até ao final da sua vida, obtendo vários êxitos de vendas e um excelente reconhecimento das suas obras por parte dos críticos literários. À data da sua morte, John le Carré contava com vinte e seis romances de espionagem publicados, sendo que nove desses títulos haviam sido adaptados ao cinema com uma enorme aceitação por parte do público e elevado prestígio dentro dos circuitos cinematográficos.

Atendendo a tudo o que foi anteriormente apresentado e descrito, podemos dizer que o sucesso obtido pelos escritores Ian Fleming e John le Carré advém, sem dúvida, da riqueza das suas personagens ficcionadas, mas não podemos deixar de enquadrar, e considerar a importância que detém para o seu êxito, o género literário a que estes se dedicaram. A temática da espionagem (que é indissociável das ideias de conspiração, obtenção de informação, contrainformação, e manipulação política, económica ou social) é assim uma peça-chave para a ampla aceitação das obras destes dois escritores. Ian Fleming e John le Carré podiam ter estilos distintos, e construir universos quase antagónicos, mas o mundo da espionagem e das conspirações por eles desenvolvidas tinham um profundo impacto no público, como consequência da realidade vivenciada

à época do seu começo literário. A sua escrita desenvolve-se num cenário de pós II Guerra Mundial, e em plena Guerra Fria, em que a predisposição do público para enredos de conspiração, engano e manipulação é maior do que em outros períodos históricos.

Entende-se por conspiração o ato de conspirar ou conjurar uma ação concertada entre duas ou mais pessoas, contra algo ou alguém. Uma conspiração pode ser igualmente entendida como um plano secreto, um conluio, uma intriga ou cabala que se destina a uma instituição ou alguém em particular (Douglas et al., 2019, p. 4). Normalmente, as conspirações estão associadas a tomadas de poder, situações de domínio político, económico ou social, e assentam essencialmente na importância do domínio e manipulação da informação e da verdade. Um conspirador é aquele que se demonstra capaz de criar uma história, um enredo, ou um ardil, em que a mentira se torna mais credível que a verdade dos factos, uma vez que conspirar passa obrigatoriamente, numa primeira fase, por se aludir ao real e à veracidade dos acontecimentos que envolvem a conspiração (Douglas et al., 2019, pp. 4-5).

Posto isto, podemos afirmar que a temática da espionagem, seja ela abordada na literatura ou no cinema, é absolutamente dependente do conceito de conspiração, uma vez que uma narrativa de espionagem é dominada em larga escala por ideias de manipulação de informação e teorias da conspiração. A espionagem está conotada com obscuridade, ocultação, paranoia e desconfiança, um mundo em que a realidade nunca é o que parece, e a informação carece de uma validação permanente. Este é o universo base dos livros de Ian Fleming e John le Carré e consequentemente também dos filmes *A Toupeira* e *Skyfall* a analisar de seguida.

3. *A Toupeira* vs. *Skyfall* – Análise Comparativa

A Toupeira é um filme de 2011, do género drama, mistério e *thriller,* realizado por Tomas Alfredson. Este filme, de título original *Tinker Tailor Soldier Spy*, representa a última e mais recente adaptação do sétimo livro de John le Carré de 1974, denominado igualmente de *Tinker Tailor Soldier Spy*. *A Toupeira* é por isso um filme de época (passado nos anos 70) que decorre de uma adaptação literária em que o seu argumento cinematográfico se enquadra, simultaneamente, nas duas categorias de adaptação fílmica de *transposição* e *comentário.* O seu argumento apresenta características de adaptação por *transposição*, uma vez que resulta, de uma forma simples e direta, da transposição

de uma narrativa da literatura para o cinema, aplicando as técnicas necessárias para ocorrer o chamado "movimento de aproximação" no que respeita à linguagem e à mensagem. No entanto, este argumento evidencia igualmente especificidades de adaptação por *comentário,* visto que algumas das personagens centrais apresentam alterações nas suas características-base, e *background* pessoal, como forma de aproximar a narrativa às realidades culturais e sociais do período de produção do filme. Sendo a personagem de Peter Guillam a que melhor demonstra a aplicação desta técnica de adaptação, tendo em conta que no livro de le Carré a personagem é assumidamente heterossexual, mas no filme de Tomas Alfredson esta surge como homossexual. Uma alteração que permite trazer para a narrativa principal a temática *queer;* apesar de esta se encontrar presente, tanto na obra literária como no filme, através da relação próxima de Bill Haydon e Jim Prideaux, é a personagem de Peter Guillam que permite, efetivamente, uma alusão clara e direta a esta temática no enredo do filme.

Skyfall é um filme de 2012, do género de ação, aventura e *thriller,* realizado por Sam Mendes. Este filme, que se caracteriza por ser o 23.º do *franchise* do 007, foi produzido propositadamente para estrear no mesmo mês, em que havia estreado o primeiro filme há 50 anos. O filme *Skyfall* é por isso um marco da consagração de um dos *franchises* de maior sucesso da história do cinema, surgindo para assinalar, e celebrar, os 50 anos das aventuras cinematográficas de James Bond. *Skyfall* é o resultado da produção de um argumento original e contemporâneo, criado por Neal Purvis, Robert Wade e John Logan, tendo por base a escrita literária de Ian Fleming. Este filme não se enquadra no estilo "clássico" de uma adaptação literária ao cinema, uma vez que o seu enredo resulta de uma ideia completamente nova, como consequência de anteriormente já se terem adaptado todos os romances que Ian Fleming havia escrito sobre o James Bond. Contudo, mesmo assim, podemos classificar este filme como sendo um exemplo de adaptação por *analogia,* tendo em conta que é uma narrativa que apresenta uma relação com o objeto literário ao nível da linguagem e das ideias subjacentes, fazendo uso direto das personagens e terminologias criadas originalmente por Ian Fleming.

Tendo em conta as características acima apresentadas, poderíamos supor, numa primeira análise, que estaríamos a lidar com dois filmes completamente divergentes. Porém, tal situação não se verifica e estas duas obras cinematográficas demonstram ter mais semelhanças e cruzamentos que diferenças, a começar pela sua história e estrutura narrativa dos enredos.

A Toupeira inicia-se misteriosamente com a atribuição de uma missão ultrassecreta ao agente Jim Prideaux por parte do chefe máximo do *Circus*,

o *Control*, também conhecido como C. A missão de Jim tem como objetivo a obtenção do nome do infiltrado (do traidor, da *toupeira*, do agente duplo) das secretas Soviéticas, colocado no centro do poder dos Serviços de Inteligência do *Circus*. Todavia, algo corre mal, Jim Prideaux é descoberto (possivelmente por ter sido traído) acabando por ser baleado e dado como morto. O fracasso desta missão resulta na capitulação de chefia do *Circus*, ocorrendo uma mudança de poder dentro dos Serviços de Inteligência. O *Control* é obrigado a sair do ativo, levando consigo o seu braço direito, o agente George Smiley. No caso de *Skyfall*, o filme inicia a sua narrativa com uma cena de perseguição, repleta de ação e aventura, em que nos deparamos com o agente 007 a lutar contra um "inimigo" (que ainda nos é desconhecido). A missão de James Bond tem como prioridade máxima, recuperar uma *drive* roubada (resultante de uma fuga de informação) contendo os nomes dos agentes da MI6 infiltrados nas mais diversas organizações terroristas espalhadas pelo Mundo. Esta missão está a ser coordenada diretamente pela chefia do MI6, a personagem de M, que pretende a todo o custo evitar a delação das suas *toupeiras*. Uma precipitação na tentativa de recuperação da *drive* resulta num acidente, em que James Bond é abatido a tiro e dado como morto.

Posto isto, e considerando apenas os primeiros 15 minutos de cada filme, fica claro que existem mais semelhanças que diferenças, em especial nas questões temáticas aqui em análise. E arriscando uma abordagem mais ousada e ambiciosa, poderíamos até afirmar, que sobrepondo as duas narrativas, estaríamos praticamente a ver o mesmo filme, cujos contrastes se pautam maioritariamente pelos ritmos, estilos de diálogo, técnicas de filmagem e épocas históricas diferentes em que decorre a ação. *A Toupeira* tem como enredo principal a descoberta de uma *toupeira* interna, sabendo-se claramente quem é o seu adversário internacional, ou melhor dizendo, institucional, as secretas do KGB e o seu agente Karla. Enquanto em *Skyfall* toda a narrativa gira em torno da tentativa de se descobrir quem conspira contra o MI6, como forma de salvar os seus agentes infiltrados. Em *A Toupeira* a intenção passa por se descobrir uma conspiração interna, mas também externa. Em *Skyfall* a conspiração externa domina o imaginário, para mais tarde se vir a descobrir que o seu oponente, é na verdade um agente interno desertor, um "dos seus", um conspirador individual que procura usar o seu vasto conhecimento institucional para cumprir uma *vendeta* pessoal, fazendo da sua experiência uma arma poderosa. Sendo que, ambas as narrativas são claramente marcadas pelas temáticas do poder da manipulação e da importância que detém o controlo da informação, e da contrainformação, quando queremos dominar um adversário ou inimigo.

Relativamente à análise das personagens principais destes filmes, deparamo--nos com realidades mais contrastantes em que os pontos de ligação existentes são menos evidentes. O agente George Smiley é sem dúvida o protagonista de *A Toupeira,* é o homem que regressa ao ativo, após uma reforma forçada, comprometendo-se a espiar os seus próprios pares numa tentativa de resolver o problema da corrupção interna do *Circus* e identificar o conspirador. George Smiley, mais que um espião, é um detetive que vai desvendando a trama da conspiração perseguindo as pistas que os registos telefónicos e os extratos bancários vão deixando para trás, juntamente com os interrogatórios informais que vai efetuando a todos os possíveis envolvidos nesta trama. Smiley, não é um operacional do terreno, para as questões físicas das suas investigações serve--se principalmente do seu colega Peter Guillam. Aliás, George Smiley pode ser quase denominado como um "agente do pensamento", e o filme *A Toupeira* retrata de uma forma exemplar esses momentos de reflexão de que esta personagem é dotada, através da projeção de diversas imagens de linhas de comboios que se tentam alinhar, numa tentativa de reproduzir ou acompanhar o pensamento de Smiley. Neste sentido existe aqui, claramente, um corte brusco em relação à narrativa de *Skyfall,* em que a sua personagem principal é um agente secreto que está ativamente no terreno e tem "licença para matar". James Bond, ou 007, é um agente "*double 0*" e toda a narrativa de *Skyfall* gira em torno desta sua condição de espião capaz de executar as mais diferentes façanhas e resolver todo o tipo de problemas com que se depara, sendo esses os argumentos utilizados, na narrativa de *Skyfall*, para o fazer voltar ao ativo após estar afastado e ter sido considerado inoperacional pela MI6. Podendo dizer-se que James Bond é, sem dúvida, a antítese de George Smiley. O verdadeiro homólogo do 007 no filme *A Toupeira* passa pela personagem do agente Ricky Tarr.

Ricky Tarr, tal como James Bond, é um agente operacional, um assassino profissional, um *scalphunter* (como le Carré o denomina). No entanto, as semelhanças existentes entre a personagem Rick Tarr e James Bond vão muito mais além do que a mera partilha da profissão. Estes dois agentes são os protagonistas das poucas cenas românticas que existem nestes dois filmes. Há muito que o universo do 007 nos habituou à existência de personagens femininas, de grande beleza e elegância, detentoras de informações, conhecimentos ou segredos confidenciais fundamentais para o desenrolar da narrativa e sem os quais o James Bond não conseguiria terminar a sua missão. Sendo que, *Skyfall* não é exceção, e será através do envolvimento e sedução da personagem Sévérine que nos será introduzido o vilão desta narrativa, o agente desertor Javier Silva, o grande conspirador do enredo deste filme. E o mesmo

se verifica quando analisamos o enredo de *A Toupeira,* em que a personagem feminina Irina é a peça-chave de toda a narrativa. É o seu envolvimento com Tarr, e as informações que esta lhe transmite, com a confirmação da existência de uma *toupeira*, que permitem que a trama de conspiração e desconfiança se desenvolva, alimentando a procura por um traidor. Ficando assim, o pouco romance existente em ambas as narrativas cinematográficas, fortemente entrosado e conotado a relações de poder, manipulação, obtenção de informação e proveito próprio. Envolvimentos amorosos condenados ao fracasso, quer seja pela motivação dos seus sentimentos, como pelo facto de em ambas as histórias as personagens femininas terminaram brutalmente assassinadas pelos inimigos dos seus amantes.

Em ambos os filmes, o universo da espionagem é marcadamente dominado por homens, e isto acontece tanto como consequência de as personagens principais destas narrativas serem homens, como pelo facto dos escritores que lhes deram origem também serem homens, e o mundo por estes criado ser o reflexo do período histórico em que estes viveram. Contudo, é interessante verificar que apesar de as mulheres aparentarem ter um papel secundário, na prática tal não acontece. Em *Skyfall* essa ideia é fácil de corroborar, visto que o chefe máximo do MI6, não é um homem, mas sim uma mulher, com nome de código M, e toda a *vendeta* desta história resulta como consequência de decisões que esta tomou enquanto chefe e coordenadora do MI6. Todavia, *A Toupeira* é um filme de época, que não se podendo aventurar a tais abordagens criativas, as mulheres surgem associadas, maioritariamente, a serviços de secretariado, pesquisa e redação. Sendo pela mão do próprio escritor, John le Carré, que a personagem Connie Sachs demonstra como o poder da espionagem pode residir igualmente associado aos círculos inferiores do *Circus.* É a Connie, enquanto investigadora do Departamento de Informação, que consegue desvendar a ligação entre a *toupeira* e as secretas Soviéticas, permitindo ao agente George Smiley uma orientação mais precisa na sua demanda pela identificação do traidor. Situação que é fielmente representada na adaptação desta história ao cinema.

No que remete para a atmosfera destas duas narrativas, podemos verificar que são amplamente distintas, uma vez que carregam consigo os estilos divergentes dos seus criadores literários. Na *A Toupeira* todo o ambiente que compõe o filme é pesado, escuro, sombrio, quase deprimente, apresentando constantemente planos fechados ou planos que colocam as personagens num estado de vigilância permanente, uma vez que são filmadas muitas vezes de "fora para dentro" dos edifícios em que se encontram. É uma narrativa dominada

mais pelo diálogo, do que pela ação, e mesmo quando existe ação, esta é o resultado direto de *flashbacks* dos discursos que estão a decorrer no presente da narrativa. Em *Skyfall*, todo o universo é aventura, adrenalina, suspense e ação, composto por planos abertos, muita luz, e cenários deslumbrantes, decorrendo a narrativa num ritmo constante e pouco pausado. Sendo que, mesmo nos aspetos nostálgicos, que são comuns em ambos nos filmes, no caso de *A Toupeira* essa nostalgia é carregada de um saudosismo depressivo e triste, em contraste direto com uma nostalgia apresentada em *Skyfall*, que nos remete para um passado bélico e grandioso, cuja memória ainda hoje prevalece e deve ser revisitada com orgulho. Esta dicotomia na abordagem da temática da nostalgia é bastante clara, e fica ainda mais visível, quando se analisa a escolha dos poemas nacionalistas que surgem nestas produções cinematográficas. O conteúdo do poema lido pela personagem M, em *Skyfall,* é muitíssimo contrastante com o do poema declamado por Peter Guillam, no filme *A Toupeira.*

No fim, estas duas produções cinematográficas tendem a terminar convergindo para um final quase idêntico, ou pelo menos, que pode ser analisado como muito semelhante. Na *A Toupeira,* George Smiley descobre o infiltrado (que acaba por ser assassinado), desvenda a conspiração, elimina os seus inimigos e volta triunfante ao ativo, mas agora como chefe máximo do *Circus*. Dando, deste modo, início a uma nova etapa, um novo recomeço ao Serviço de Inteligência. Em *Skyfall,* James Bond regressa ao ativo, após ter derrotado e assassinado o conspirador/desertor, dando-se igualmente a renovação de um ciclo, mais do *franchise* do que da narrativa deste argumento. O final de *Skyfall* marca a entrada do *franchise* dos filmes do 007 numa nova era, introduzindo-se novas personagens e atores que irão dar continuidade aos capítulos seguintes destas produções. Sendo que, em ambos os casos fica claramente patente a importância que detém o domínio da informação nos jogos de poder de uma boa trama de espionagem.

Considerações Finais

Atualmente, o nosso quotidiano é cada vez mais marcado por uma visão interdisciplinar do mundo que nos envolve. E a multiplicidade dos meios de comunicação existentes faz da intermedialidade uma realidade constante, sendo uma das formas mais evidentes dessa relação a ligação entre cinema e literatura.

A história da indústria cinematográfica passa, indubitavelmente, pela adaptação frequente de obras literárias ao grande ecrã, e apesar de nem sempre ter

sido consensual a importância desta relação, a verdade é que presentemente as dinâmicas da adaptação cinematográfica são amplamente estudadas pela Academia. Estando hoje convencionadas três formas distintas para se classificar uma adaptação literária ao cinema: adaptação por *transposição, comentário* ou *analogia*.

Ian Fleming e John le Carré são dois escritores de géneros literários idênticos, mas estilos bastante distintos, que criaram todo um universo de espionagem, repleto de manipulação, enganos e conspirações, que domina o imaginário popular até aos dias de hoje. E, tal como aconteceu com Ian Fleming, e o seu herói James Bond, John le Carré ao escrever o seu primeiro livro ficaria para sempre agarrado à sua personagem principal, o espião George Smiley. Consagrados na escrita, mas catapultados para o reconhecimento mundial pela indústria do cinema, Ian Fleming e John le Carré são duas personalidades incontornáveis da literatura do século XX.

Os filmes *A Toupeira* e *Skyfall* são duas produções cinematográficas de estilos completamente distintos, que se encontram determinantemente marcados, do início ao fim, pelos ritmos, ambientes, e narrativas da respetiva herança literária. Filmes, que apesar de terem protagonistas antagónicos e contrastantes, apresentam enredos que têm mais pontos convergentes do que divergentes. Podendo concluir-se ainda, que o poder da informação reside, muitas vezes, em ambas as narrativas, no universo das personagens femininas.

Referências Bibliográficas

BRITANNICA, The Editors of Encyclopaedia (2018). "Conspiracy", *Encyclopedia Britannica*. URL: https://www.britannica.com/topic/conspiracy (Acedido a 1 de outubro de 2021).

CARTMELL, Deborah / CORRIGAN, Timothy / WHELEHAN, Imelda (2008). "Introduction to Adaptation". *Adaptation – Vol. 1, No. 1*. Oxford: Oxford University Press, pp. 1-4.

CLÜVER, Claus (2007). "Intermediality and Interarts Studies". *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality.* Sweden: Intermedia Studies Press, pp. 19-37.

CORK, John / Collin STUTZ (2014). *James Bond Encyclopedia – Updated Edition*. Great Brittan: Dorling Kindersley.

D'ARCY, Geraint (2014). "Essentially, another man's woman': Information and Gender in the Novel and Adaptations of John le Carré's Tinker Tailor

Soldier Spy". *Adaptation – Vol. 7, No. 3*. Oxford: Oxford University Press, pp. 275-290.

DOUGLAS, Karen. M. / JOSEPH, E. / USCINSKI, Robbie M. / SUTTON, Aelksandra / CICHOCKA, Turkay / NEFES, Chee S. Ang, & DERAVI, Farzin (2019). "Understanding conspiracy theories". *Advances in Political Psychology, Vol. 40, Suppl. 1.* Oxford: Wiley Periodicals, Ins., pp. 3-35.

HUTCHEON, Linda (2006). *A Theory of Adaptation.* U.K: Routledge.

REID, Scott A. (2021). "Conspiracy theory". *Encyclopedia Britannica*. URL: https://www.britannica.com/topic/conspiracy-theory (Acedido a 1 de outubro de 2021).

ROGERS, Randal (2017). "Into a wilderness of mirrors: Tinker Tailor Soldier Spy and queer nostalgia". *Queer Studies in Media & Popular Culture, Vol. 2, N.º 1.* Intellect Ltd Article, pp. 183-197.

SANDERS, Julie (2006). *Adaptation and Appropriation*. London: Routledge.

SULLIVAN, Robert (2012). *Life – 50 Years of James Bond*. New York: Life Books.

WAGNER, Geoffrey (1975). *The Novel and the Cinema*. New Jersey: Fairleigh Dickinson University Press.

Skyfall, Sam Mendes, Action/Adventure, 145', U.K., 2012.

Tinker Tailor Soldier Spy [A Toupeira], Tomas Alfredson, Drama/Mystery/Thriller, 122', U.K., 2011.

TÍTULO: *A Toupeira* vs. *Skyfall*: Adaptação Fílmica e Abordagens Narrativas

RESUMO: Este artigo tem como objetivo uma abordagem comparativa entre duas narrativas fílmicas, *A Toupeira* de Tomas Alfredson (2011) e *Skyfall* de Sam Mendes (2012), como forma de enquadrar o conceito de adaptação enquanto peça-chave para o estudo de uma relação intermédia entre cinema e literatura. Além de apresentar os escritores John le Carré e Ian Fleming como forma de enquadrar, explorar e desenvolver a origem literária dos dois filmes aqui em análise, simultaneamente que se aborda e relaciona o género literário da espionagem com a noção de conspiração.

TITLE: *Tinker Tailor Soldier Spy* vs. *Skyfall*: Film Adaptation and Narrative Approaches

ABSTRACT: This article aims to provide a comparative approach between two film narratives, *Tinker Tailor Soldier Spy* by Tomas Alfredson (2011) and *Skyfall* by Sam Mendes (2012), as a way to frame the concept of adaptation as a key element for the study of an intermediate relationship between cinema and literature. The article introduces the writers John le Carré and Ian Fleming as a way of framing, exploring, and developing the literary origins of the two films under analysis. Simultaneously it addresses and relates the literary genre of espionage with the notion of conspiracy.

Em chamas: Um conto de Haruki Murakami, um filme de Lee Chang-Dong[1]

Burning: A short-story by Haruki Murakami, a movie by Lee Chang-Dong

João de Mancelos*

PALAVRAS-CHAVE: Adaptação cinematográfica, Cinema sul-coreano, Lee Chang-Dong, Haruki Murakami.

KEYWORDS: Cinematic adaptation, South Korean cinema, Lee Chang-Dong, Haruki Murakami.

Introdução

Haruki Murakami é um escritor contemporâneo consideravelmente popular não apenas no Japão, mas também no ocidente. A qualidade da sua obra, tão poética quanto surreal, atraiu o interesse de diversos realizadores, que a adaptaram ao cinema. Neste âmbito, saliento as películas *Hear the Wind Sing* (1981), de Kazuki Omori, *Attack on the Bakery* (1982) e *A Girl, She's 100%* (1983), ambos de Naoto Yamakawa, *Tony Takitani* (2004), de Jun Ichikawa e *All God's Children Can Dance* (2008), de Robert Logevall.

Várias destas produções passaram despercebidas, por dois motivos: algumas foram visionadas apenas no circuito de festivais, mostras e cineclubes; outras restringiram-se ao mercado do oriente, não sendo distribuídas por cadeias europeias e norte-americanas. No entanto, duas longas-metragens inspiradas em trabalhos do escritor nipónico granjearam a atenção do público e da crítica. A primeira foi *Norwegian Wood* (2010), realizada por Tran Anh Hung, que relata a complexa história de amor entre Toru, um estudante universitário, e Naoko, uma jovem bela e introspetiva, ambos marcados pelo suicídio de Kizuki, um amigo. A longa-metragem repetiu o êxito do romance e foi distinguida em diversos eventos, com destaque para os festivais de cinema do Dubai (2010), Veneza (2010) e Sydney (2011).

* Universidade da Beira Interior.

[1] O presente artigo constitui uma versão mais breve e consideravelmente revista de um capítulo do meu livro *Adaptação Cinematográfica* (Lisboa: Colibri, 2020).

A segunda longa-metragem a merecer destaque intitula-se *Burning* (2018), do realizador sul-coreano Lee Chang-Dong, e adapta o conto «Barn Burning», integrado na antologia *The Elephant Vanishes* (1993), de Murakami. Entre dezenas de outras distinções, o filme foi nomeado para a Palma de Ouro no Festival de Cannes (2018), proposto para melhor filme pela revista *Cahiers do Cinema* e selecionado na categoria de Melhor Filme Estrangeiro, na edição dos Óscares de 2019.

A adaptação do texto literário «Barn Burning», de Murakami, ofereceu, desde logo duas dificuldades, que Chang-Dong aceitou como desafios. A primeira reside nas diferenças entre o estilo do autor japonês, por um lado, e a linguagem do cinema, eminentemente audiovisual, por outro. Aludindo à singularidade da escrita de Murakami, o ensaísta Ben Sachs afirma que as suas histórias se centram no pensamento das personagens e não tanto nas ações, e acrescenta que os protagonistas são pouco dinâmicos e quase sempre vítimas das circunstâncias (Sachs, 2018, p. 22). Adaptar ao cinema um texto literário com estas caraterísticas não constituiu, certamente, uma tarefa fácil, nem pôde ser levada a cabo de ânimo leve. Na realidade, o cinema, sobretudo o de pendor mais comercial, concretiza-se através de uma linguagem que privilegia a ação, o exteriorizado, o *mostrar*, por oposição ao *contar*, para fazer progredir o enredo (Lawson, 1967, p. 366).

A segunda dificuldade reside na extensão da história de Murakami, que apresenta apenas vinte páginas de enredo, e que, surpreendentemente, deram azo um filme de 148 minutos. Tal implicou, é evidente, a criação de novos eventos, em consonância com o tom e o género do texto, bem como um aprofundamento das três personagens principais.

Neste artigo, examino as estratégias de adaptação seguidas por Chang-Dong, relativamente a quatro categorias narrativas: personagens, enredo, espaço e tempo. Pretendo, assim, contribuir para uma reflexão acerca da dialética entre a linguagem literária e a audiovisual, a proximidade e o contraste entre ambas, os desafios da adaptação e o poder da criatividade.

1. As três personagens e o seu simbolismo

Como sucede em numerosos contos de Murakami, a narrativa «Barn Burning» centra-se no relacionamento entre uma jovem bela e enigmática e um indivíduo comum, que se sente atraído por ela. O narrador autodiegético, um escritor de 31 anos, encontra uma jovem atraente, de 20 anos, no casamento

de uma amiga. A diferença de idades não impede que entre eles se crie uma empatia romântica: «[A rapariga] Parecia atribuir à idade, à situação de família, ao rendimento e coisas assim o mesmo grau de importância de qualquer outro fator congénito, que tanto podia ser o tamanho dos pés, o timbre vocal ou a forma das unhas» (Murakami, 2017, p. 140).

No conto, a jovem ganha a vida como modelo publicitário, uma atividade que acha tão entediante que recusa numerosas propostas de trabalho. Compensa os escassos rendimentos cortejando alguns namorados, que a sustentam, seduzidos pela sua aparente ingenuidade. Nas palavras do narrador: "E era, de resto, essa simplicidade que provavelmente muitas pessoas achavam atraente. Sobretudo o tipo de homens que, ao verem-se confrontados com toda aquela espontaneidade, se punham ato contínuo, a extrapolar sentimentos que só a eles pertenciam e guardavam dentro de si" (Murakami, 2017, p. 141).

No filme, a rapariga também trabalha na área da publicidade, não como modelo, mas numa posição mais humilde. À porta de uma loja, dança ao som de música agitada e apregoa produtos em saldo. É nesta situação que se encontra com o protagonista, Jong-Su, que entrou no estabelecimento carregado com várias roupas. À saída, a jovem entrega-lhe uma rifa com um número para o sorteio que está prestes a decorrer. O jovem ganha um relógio de mulher, uma prenda inútil, pois não tem namorada. Conversam animadamente e a jovem recorda ao protagonista que ambos já se conheciam, porque tinham habitado no mesmo bairro, na aldeia de Manoo (Chang-Dong, 2018, cap. 1).

Enquanto no conto o incidente desencadeador é apenas referido de passagem (o protagonista e a jovem tinham-se conhecido num casamento), aqui é descrito em pormenor e num tom romântico, ocupando uma cena de seis minutos. Estabelece-se, assim, um conhecimento entre ambos anterior à história, o que proporciona ao espetador uma entrada mais suave na narrativa.

No conto, nenhuma personagem – a jovem, o narrador ou o misterioso amigo da rapariga – apresenta nome, diminutivo ou alcunha, sendo apenas identificados através de pronomes pessoais. Segundo a ensaísta Shu Chen, esta opção estratégica é simbólica: a «ela» é uma jovem igual a tantas outras, anónima, sem nada de específico que a distinga, marginalizada, pobre de recursos económicos e de verdadeiros amigos. O «eu», um narrador participante, representa a sociedade em geral, um público que vê as situações decorrerem, pouco fazendo para intervir. Já o «ele» representará uma classe emergente no capitalismo oriental, constituída por jovens adultos empreendedores, que obtiveram êxito económico (Chen, 2019, p. 584).

Na adaptação cinematográfica, as personagens já possuem nomes: o protagonista é Lee Jong-Su, descomprometido, mais novo do que no conto, mas também com aspirações a escritor; a rapariga, atraente, é Shin Hae-Mi; e o seu novo namorado é Ben (sem apelido), um homem alguns anos mais velho, que conheceu no aeroporto de Nairobi.

Trata-se de uma transformação interessante e que concede profundidade à história, pois as personagens passam a representar dois grupos socioeconómicos caraterísticos da sociedade sul-coreana atual, onde decorre o enredo: Jong-Su e Hae-Mi encarnam os típicos jovens na faixa dos vinte anos, desempregados ou com baixos rendimentos. Pelo contrário, Ben simboliza o empreendedor que ascendeu a um confortável lugar na hierarquia económica e não se coíbe de o demonstrar, através de sinais exteriores de riqueza, como o Porsche ou as festas elitistas que frequenta (Sachs, 2018, p. 22).

2. O episódio da pantomima

No texto literário, um dos passatempos da jovem reside em aprender a pantomima, uma arte tradicional que goza de grande popularidade no Japão. O seu talento mesmeriza o narrador, que explica, fascinado:

> À sua esquerda, tinha uma taça de vidro cheia de tangerinas e, à direita, um prato destinado a colocar as cascas – era esta a disposição. De facto, tratava-se de um cenário imaginário, uma vez que não existia ali qualquer objeto. Ela pegava numa das tangerinas saídas da sua imaginação, fingia que a descascava vagarosamente, introduzia um a um os gomos na boca, cuspia os caroços e, quando acabava, juntava tudo e depositava os restos no prato à sua direita. Repetia a operação as vezes que fossem necessárias. (…) garanto que, ao vê-la repetir aquele gesto dez ou vinte minutos (…), tinha a impressão de que, pouco a pouco, a realidade em relação a tudo o que me rodeava era como que aspirada e se desvanecia. (Murakami, 2017, pp. 141-142)

Perante o espanto e a admiração do amigo, a jovem explica: «Não se trata aqui de fingir que *existe* uma tangerina, mas sim de esquecer que *não existe*. Só isso» (Murakami, 2017, p. 142).

No filme, o episódio da pantomima recebe maior destaque, pois situa-se perto do início da película, numa altura em que o espetador absorve com mais atenção as situações apresentadas. Para além disso, constitui um momento determinante para a empatia entre os jovens, por coincidir com a sua primeira

saída a dois. Para o êxito da cena, contribui a atriz que desempenha o papel de Hae-Mi, concedendo ao momento uma sensualidade quanto a mim apenas esboçada no texto literário.

No contexto da pantomima, Hae-Mi finge que lança ao ar o fruto, descasca a tangerina, retira o caule e põe-no de lado, com cautela, mastigando com prazer os gomos. Jong-Su assiste à cena, mesmerizado, enquanto a amiga lhe explica: «Isto não tem nada a ver com jeito. Tem a ver com isto». Aponta para a cabeça. «Não penses que está aqui uma tangerina. É esse o segredo. A seguir, ficas com água na boca e vai saber-te mesmo bem» (Chang-Dong, 2018, cap. 1). Esta última frase, imbuída de segundos sentidos, abrirá caminho para a cena de amor, algum tempo depois, no apartamento da jovem.

Numa opinião que perfilho, Chen aponta para um conceito importante quer no conto, quer na adaptação cinematográfica: a possibilidade da coexistência de dois elementos que, pelas leis da lógica, se excluiriam (Chen, 2019, p. 582). Neste caso, o fruto não tem uma existência corpórea, não pertence ao mundo real, nem pode ser percecionado pelos sentidos. Contudo, encontra-se presente, sem dúvida, na imaginação da mima e do amigo. No conto e no filme, verificar-se-ão outras situações, que não deixarei de assinalar, em que os opostos coexistem. Tal adensa o caráter surrealista da história, um traço subjacente a toda a obra de Murakami, e reforça o tom de mistério da película.

3. Hae-Mi e Jong-Su: um namoro solitário

No conto, o escritor e a jovem encontram-se uma ou duas vezes por mês, para tomarem uma bebida e escutarem música *jazz*, num bar da cidade (Murakami, 2017, p. 142). Com o passar do tempo, tornaram-se confidentes, em parte porque a rapariga possui o dom de saber escutar, tranquilizando, em voz suave, o narrador:

> Quando estávamos juntos, conseguia descontrair-me verdadeiramente. Esquecia-me por completo dos aspetos fastidiosos associados ao meu trabalho, bem como de todas as coisas estúpidas que pareciam nunca ter solução e daquelas ideias absurdas que, regra geral, saem da cabeça de pessoas absurdas. (Murakami, 2017, p. 142)

No filme, os vários encontros que a narrativa literária menciona não são mostrados – uma estratégia acertada, pois não haveria grande vantagem em repetir os «rendez-vous» entre Hae-Mi e Jong-Su. Em vez disso, o guionista e

o realizador optaram por criar uma situação que está ausente do conto e revela o progresso no seu namoro. Hae-Mi conduz Jong-Su ao apartamento suburbano ou dormitório, como lhe chama, onde vive na companhia de Bolha, um gato. O espaço é minúsculo, como a jovem admite, com algum embaraço: «O quarto dá para norte, por isso está sempre frio e escuro. Só recebe a luz do sol uma vez por dia. (…) A luz do sol bate na janela da Torre Seul e reflete-se no meu quarto. É só por breves momentos. É preciso muita sorte para conseguir ver» (Chang-Dong, 2018, cap. 1). Quebrado o gelo, fazem amor, dando início a uma etapa mais íntima na relação.

Por contraste com Hae-Mi, que vive em Seul, num minúsculo apartamento, o seu amigo reside em Paju, numa moradia campestre, de dimensões razoáveis, pertença do pai, Lee Yongsuk. A câmara revela a decoração da casa e sugere algumas caraterísticas da personalidade de Jong-Su. O desarrumo geral da residência e o sofá onde dorme, com os lençóis em desalinho, indiciam uma pessoa desorganizada e solitária. As numerosas fotos expostas na parede exibem, orgulhosamente, o passado militar da família. As várias estantes com livros sugerem um jovem culto e introspetivo (Chang-Dong, 2018, cap. 1).

Também reveladora do passado do jovem é a ida a tribunal, onde o advogado acusa o seu pai de agressão a um funcionário do município de Paju. Tal violência é caraterística da sua personalidade e conduzira ao divórcio, marcando disforicamente o passado do filho (Chang-Dong, 2018, cap. 2).

Graças a estes pequenos episódios, a personagem de Jong-Su é mais aprofundada na película do que na narrativa literária. Como tal, suscita uma maior empatia por parte do espetador, que talvez se identifique com ele ou sinta compaixão pelas suas fragilidades (Frensham, 2003, pp. 86-87). Tal estratégia permite ainda estabelecer um paralelo entre o protagonista e a sua amiga: ambos são jovens, com baixos rendimentos, solitários, provenientes de famílias disfuncionais. No fundo, parece-me, são almas *quase* gémeas.

4. A chegada do amigo enigmático

No conto, aquando da morte do pai, a rapariga recebe uma pequena herança que lhe permite concretizar o sonho de uma viagem à Argélia, um facto que é transmitido apenas de passagem ao leitor e não parece ter um significado profundo. Pelo contrário, no filme, o projeto de Hae-Mi de visitar o Quénia esboça-se logo na primeira saída dos jovens e tem o peso simbólico de uma viagem de autodescoberta:

> Vou para África. (…) Ando a poupar para conseguir ir viajar. (…) Sabes quem são os bosquímanos do deserto de Kalahari? Eles descrevem dois tipos de pessoas famintas. (…) Pequena fome e grande fome. 'Pequena fome' é alguém que está literalmente com fome. 'Grande fome' é uma pessoa que tem fome de saber o significado da vida. É alguém que deseja saber o significado de estarmos vivos. (Chang-Dong, 2018, cap. 1)

Na narrativa literária, a jovem empreende a jornada a África e só regressa passados três meses. O narrador espera-a no aeroporto e espanta-se ao vê-la sair da porta de desembarque de braço dado com um jovem, possivelmente seu namorado. O escritor descreve-o nestes termos, que não deixam de revelar uma ponta de ciúme:

> Andava pela casa dos vinte anos, era alto, bem constituído, e exprimia-se corretamente. Possuía um leque de expressões um tanto reduzido, o que me permite, quando muito, incluí-lo na categoria das pessoas simpáticas e ser obrigado a reconhecer que, de uma maneira geral, causava boa impressão. As mãos eram grandes e tinha dedos longos. (Murakami, 2017, p. 143)

Tal como sucede no conto, também no filme, Jong-Su vê a rapariga sair do cais de desembarque na companhia de Ben, um jovem mais velho do que ambos, que conhecera em Nairobi (Chang-Dong, 2018, cap. 2). É tão nítida a proximidade de Hae-Mi a Ben quanto a indiferença da jovem em relação a Jong-Su. Após a longa ausência, a amiga mal o cumprimenta e expressa mais entusiasmo em comer um guisado do que em relatar as novidades. Sentindo-se excluído, Jong-Su condu-los ao restaurante na sua carrinha: no banco de trás, Ben ri e fala alto ao telemóvel; à frente, Hae-Mi tecla freneticamente no *smartphone* e contempla a paisagem, em silêncio. A bela fotografia, mostrando o pôr-do-sol a tombar sobre os campos, acentua a solidão melancólica de Jong-Su.

No conto, o pequeno grupo desloca-se a um restaurante, onde a jovem transmite as impressões da viagem a África e mata saudades de comida típica japonesa. Já o novo amigo da rapariga alude laconicamente à sua profissão, limitando-se a revelar que trabalha no negócio da importação e exportação de mercadorias. Estaria a poupar o interlocutor a uma descrição entediante ou ocultaria algo? Quando o narrador procura conhecer mais sobre o namorado da rapariga, esta pouco esclarece: «Ele não dá a impressão de trabalhar por aí além, tanto quanto me é dado ver. Farta-se de se encontrar com pessoas e passa horas ao telefone, isso tenho de reconhecer» (Murakami, 2017, p. 145).

No filme, o episódio do restaurante adquire maior destaque e permite conhecer mais profundamente Hae-Mi. Esta relata ao amigo a sua jornada ao Kalahari, o deserto que referira no primeiro encontro. A excursão terminara num parque de estacionamento, apinhado de turistas, para observarem o ocaso. A beleza tocante da cena, com o céu tingido de diversas cores, deixara Hae-Mi de olhos marejados de lágrimas: «Devo estar no fim do mundo. Foi o que pensei. Quero desaparecer como aquele pôr-do-sol. Morrer é muito assustador, mas só quero desaparecer como se nunca tivesse existido» (Chang-Dong, 2018, cap. 3).

Jong-Su sente-se tocado por este episódio, que a amiga, visivelmente emocionada, lhe relata. Já Ben confessa, para espanto de todos: «Fico admirado quando as pessoas choram. Mas não me lembro de alguma vez ter derramado uma lágrima» (Chang-Dong, 2018, cap. 3). Esta insensibilidade constitui, parece-me, uma pista reveladora acerca da personalidade de Ben, marcada pela psicopatia, como se verificará no enredo.

Numa cena que não tem contraponto na narrativa literária, Jong-Su encontra-se com Ben e a amiga num café luxuoso. Ben segura na mão da rapariga e lê-lhe a sina:

> Hae-Mi, tens qualquer coisa de diferente. (…) Há algo no teu coração. Uma pedra. Essa pedra faz-te sofrer. É por esse motivo que és incapaz de desfrutar plenamente das coisas. (…) É por isso que és incapaz de saborear comida deliciosa. Ou que és incapaz de dizer a um homem que gostas dele. (…) Tens de extrair a pedra. Queres que o faça? (…) Só tens de confiar em mim. Segura na minha mão e fecha os olhos. Agora, abre a mão. (Chang-Dong, 2018, cap. 3)

Num passe de magia, Ben apresenta uma pequena pedra, supostamente extraída do seu coração, para espanto da rapariga e de Jong-Su. Interpreto esta cena como um subtil prenúncio do assassinato de Hae-Mi, às mãos de Ben, perto do desfecho da película.

A cena seguinte do filme também não surge no conto, mas afigura-se-me relevante para reforçar o mistério que rodeia Ben. Jong-Su é convidado a almoçar na residência do novo amigo. Os espaços caraterizam indiretamente as personagens, permitindo estabelecer contrastes. A casa rural do pai de Jong-Su é, como referi, ampla, mas despojada de luxos; o apartamento suburbano de Hae-Mi é acanhado, humilde, atravancado de roupas e pequenos objetos do interesse de uma jovem sul-coreana moderna; já a habitação de Ben é meticulosamente arrumada, com mobiliário moderno, revelando posses e bom-gosto (Chang-Dong, 2018, caps. 1-3).

Quando Jong-Su entra no quarto de banho, não contém a curiosidade e revista o armário. Ali, encontra um cofre com a maquilhagem de Hae-Mi e uma gaveta com joias e enfeites, o que permite inferir que os dois vivem juntos. Aproveitando um momento de privacidade, longe do seu anfitrião, Jong-Su e Hae-Mi fumam e conversam na varanda. Atónito, o amigo questiona a rapariga acerca de Ben, um jovem apenas seis anos mais velho do que ele, mas claramente abastado: «Como é que se leva este estilo de vida com essa idade? Viajar pelo estrangeiro, conduzir um Porsche, ouvir música enquanto cozinha massa». Por fim, sentencia: «Ele é o grande Gatsby», numa alusão ao protagonista do romance de F. Scott Fitzgerald, também ele um jovem enigmático, rico e de profissão desconhecida. Por fim, pergunta: «Por que achas que anda a sair contigo? Já pensaste nisso?» A rapariga dá uma resposta evasiva: talvez ele a ache interessante (Chang-Dong, 2018, cap. 3). Será esse o verdadeiro motivo? A questão adensa o mistério e deixa uma sombra a pairar sobre a narrativa.

5. Uma revelação perturbadora

No conto, a jovem e o seu namorado telefonam ao narrador, para lhe anunciarem uma visita. Chegam ambos à casa deste, situada no campo, numa viatura de luxo. Estão animados e trazem consigo um farnel opíparo: sanduíches de rosbife, salada, salmão fumado, gelado de mirtilo, uma garrafa de vinho branco (Murakami, 2017, p. 146). Após a refeição, o namorado da jovem convida-os a fumarem um charro, enquanto escutam discos com composições de Miles Davis e de Johann Strauss. Vencida pelo cansaço, a rapariga despe-se, enverga uma camisola do narrador e dirige-se ao andar de cima para fazer uma sesta. Então, o namorado da rapariga e o narrador entabulam um estranho diálogo. Aquele afirma: «De vez em quando, deito fogo a um celeiro» (Murakami, 2017, p. 148). Acrescenta que, após o ato de vandalismo, se queda a observar o espetáculo com uns binóculos, sabendo que a polícia não se incomoda em investigar (Murakami, 2017, p. 150).

Sem pruridos morais, reitera a inocuidade deste gesto, num testemunho que se revelará, posteriormente, importante para a compreensão da personagem:

> O que há mais são celeiros espalhados por esse mundo à espera de uma coisa: que eu lhes deite fogo. Celeiros isolados à beira-mar, celeiros construídos no meio dos arrozais. (…). Em menos de um quarto de hora, ficam reduzidos a cinzas que é uma beleza. É como se nunca tivessem existido. Ninguém sofre com isso.

> Desaparecem, simplesmente. Um, dois, foi um ar que lhes deu. (Murakami, 2017, p. 151)

Nesta parte do arco narrativo, o filme não difere significativamente do conto. Hae-Mi e o namorado telefonam a Jong-Su, anunciando que o desejam visitar. Ben insiste em conhecer a localidade onde a jovem residiu durante a infância. Na realidade, não há muito para ver, pois a casa de Hae-Mi e o poço contíguo, onde alegadamente caíra aos sete anos, já desapareceram. Nas palavras da rapariga, sumiram «sem deixar rasto» – um indício subtil do que lhe irá suceder também, perto do epílogo quer do conto, quer do filme (Chang-Dong, 2018, cap. 4).

Tal como na história de Murakami, no alpendre, os três conversam sobre trivialidades e partilham um charro. A novidade em relação ao conto reside no instante em que a rapariga, sob o efeito do estupefaciente, se despe da cintura para cima. Depois, em silhueta contra o sol poente, dança, cambaleando, e mima uma ave em pleno voo. Trata-se, talvez, da cena mais bela da película. Dela ressuma uma atmosfera encantatória, graças à beleza da fotografia, centrada no corpo da jovem e na paisagem campestre. Para o efeito, contribui a banda sonora, um *jazz* lânguido, que sintoniza a tranquilidade do ocaso. Finda a dança, regressada à realidade, a jovem chora. Evocará memórias da infância? Pensará na aparente inutilidade da sua existência? Pressentirá o destino que a aguarda? Perante a plurissignificação da cena, cada espetador colocará as suas hipóteses acerca do desenrolar da história (Chang-Dong, 2018, cap. 4).

Os jovens, agora mais descontraídos, conversam e trocam confidências. Jong-Su afirma detestar o pai, por causa dos seus problemas de agressividade, que levaram a mãe a abandoná-lo a ele e à irmã. Na altura, o pai reagiu ao abandono, obrigando o menino a pegar fogo às roupas que a progenitora deixara para trás. Esta cena dá a Ben a deixa para confessar que, de dois em dois meses, incendeia estufas abandonadas, por passatempo. Ainda que admita tratar-se de um crime, não sente remorso, nem receia ser apanhado: «É como se estivessem à minha espera para as queimar e quando as vejo desfazerem-se em cinzas, fico eufórico». Intrigado, Jong-Su pergunta: «És tu que decides se são ou não são inúteis?», Ben responde: «Eu não decido nada. Aceito-o simplesmente. Aceito que estão à espera de ser reduzidas a cinzas (…) Não existe certo nem errado. Apenas os princípios morais da natureza» (Chang-Dong, 2018, cap. 4). Ben salienta a *amoralidade* do seu ato, a insignificância do que desaparece nas chamas e, no fundo, a indiferença perante o que existe ou não.

Tal coexistência de opostos recorre em ambas as narrativas, apresentando pontos essenciais em comum. O namorado da jovem admite que é ilegal

incendiar a propriedade alheia. Contudo, não considera que se trate de um crime significativo, pois são estruturas inúteis, ou seja, tanto faz existirem como não – tal como a tangerina da pantomima. No entanto, para além da perspetiva da lei e do próprio civismo, coloca-se uma questão de ordem moral: será correto destruir? O namorado descarta tal prurido, parecendo sugerir que um ato de vandalismo funciona até como escape para manter a normalidade. Evidentemente que esta desvalorização do princípio do certo e do errado coloca a personagem no plano da *amoralidade* e tal indiferença e indistinção constituem traços típicos dos psicopatas, como se deduzirá ser o caso do namorado da jovem (Chang--Dong, 2018, cap. 4).

6. A investigação e o crescendo de suspense

No conto, o visitante confessara ao escritor que veio numa espécie de viagem de reconhecimento em busca de celeiros e descobriu um que pretende destruir, ali perto. O romancista fica intrigado com a revelação: qual será o celeiro? Dispõe-se a desvendar o enigma e, de mapa na mão, calcorreia várias propriedades (Murakami, 2017, p. 154). Com paciência, vai reduzindo a quantidade de celeiros prováveis a apenas cinco, que cumprem as seguintes condições: isolados, abandonados, dimensão razoável, passíveis de arderem em quinze minutos. Ao longo de um mês, vigia-os, sem que nada aconteça. Começa a desconfia das reais intenções do namorado da jovem:

> Às tantas, comecei a perguntar a mim mesmo se, ao contar-me aquela história, não estaria o tipo a ver se me incentivava a tomar eu a iniciativa de deitar fogo ao celeiro. Posto de outro modo: aquela imagem de um celeiro incendiado instalara-se para todos os efeitos no meu espírito, e a cada dia que passava ganhava contornos mais definidos, como acontece quando se injeta ar no pneu de uma bicicleta. E tanto assim era que, palavra de honra, alturas havia em que quase me sentia tentado a riscar o fósforo, enquanto esperava que ele entrasse em ação. (Murakami, 2017, p. 155)

No filme, Ben faz uma revelação semelhante: procura uma estufa para incendiar, ali perto. Tal confidência perturba tanto Jong-Su que lhe provoca um pesadelo que não tem correspondência na narrativa de Murakami. O jovem sonha que é uma criança e contempla, hipnotizado, o espetáculo de um celeiro em chamas. Subtilmente, a cena pode ligar-se ao momento da infância em que

o seu pai destruíra pelo fogo as roupas da mãe, que abandonara a casa a seguir a mais um episódio de violência doméstica (Chang-Dong, 2018, cap. 4).

As sequências seguintes da película mostram Jong-Su obcecado com a revelação de Ben. Tal como no conto, o jovem percorre os campos limítrofes, a pé ou na sua camioneta, com a ajuda de um GPS e do *Mapa das Estradas de Paju*, para examinar estufas suscetíveis de serem incendiadas pelo amigo. No entanto, a busca revela-se inconclusiva, reforçando, deste modo, o tom de mistério da narrativa fílmica (Chang-Dong, 2017, cap. 5).

7. O desaparecimento da jovem

No conto, o tempo corre sem o romancista ter notícias nem da rapariga, nem do namorado desta. Jong-Su empreende uma última tentativa para contactar a jovem, ao escrevinhar um bilhete no bloco de notas, que deixa na sua caixa de correio, repleta de publicidade: «Dá-me notícias tuas» (Murakami, 2017, p. 158). Porém, não obtém resposta. Um ano depois, o apartamento da rapariga recebeu novos inquilinos e, como afirma o narrador, a jovem parecia ter desaparecido do *mapa* – termo que recorda o mapa onde assinalara os celeiros.

Em meados de dezembro, no meio da azáfama das compras natalícias, depara-se com o veículo de luxo do amigo estacionado no parque de um café. Encontra-o no interior e pergunta-lhe como acabou a história do celeiro. O jovem replica: «Deitei-lhe fogo, naturalmente. Ardeu que foi uma beleza. Mantive a minha promessa, tal como tinha dito». Acrescenta que o ato ocorreu perto de casa do narrador, cerca de dez dias após a visita que lhe fizera com a namorada. O escritor queda-se perplexo por lhe ter escapado esse incêndio. O amigo alvitra: «As coisas por vezes estão de tal forma perto, que não damos conta delas» (Murakami, 2017, p. 157).

O escritor pergunta-lhe pela rapariga, pois não atende chamadas, não se encontra em casa e deixou de frequentar o curso de pantomima. O ex-namorado replica que também nunca mais a viu e acrescenta:

> Se bem a conheço, ela não possui um cêntimo. Tem uma agenda cheia de nomes, mas ninguém com quem possa contar de facto. Não, retiro o que disse. Em ti, ela depositava confiança. E não digo isto por delicadeza. Acredito que tu és uma pessoa que ocupa um lugar especial na vida dela. E tanto assim que sempre senti uns certos ciúmes, confesso (…). (Murakami, 2017, p. 158)

Estas palavras revelam a imagem de desprezo que o jovem acalenta da rapariga: em sua opinião, trata-se de uma pessoa pobre, parasita, inútil.

No filme, a narrativa prolonga-se, sendo concedido mais tempo e destaque às várias tentativas frustradas de Jong-Su para encontrar Hae-Mi, o que adensa o mistério e aumenta o suspense. Este viaja até casa da rapariga, mas não consegue abrir a porta com o código digital. As insistentes chamadas para a amiga também se revelam infrutíferas. Em desespero, bate com os punhos na porta do apartamento. É, então, interpelado pela porteira que, não sem relutância, lhe concede acesso ao pequeno estúdio. Tudo se encontra impecavelmente arrumado, algo invulgar em Hae-Mi; não há qualquer sinal de luta, nem nenhum aviso acerca de uma ausência (Chang-Dong, 2018, cap. 5).

Jong-Su não desiste e questiona agora a antiga patroa de Hae-Mi, que diz nada saber acerca dela, e comenta ainda que a vida é difícil para as mulheres na Coreia do Sul e que muitas trabalham desesperadamente para liquidarem as dívidas. Outra tentativa de resolver o mistério do desaparecimento da jovem, a ida à aula de pantomima que esta frequentava, não resulta em nenhuma pista útil (Chang-Dong, 2018, cap. 5).

Por fim, Jong-Su vê, por acaso, o automóvel de Ben, e persegue-o. Decidido, entra num café onde o amigo parou para relaxar e confronta-o com o mistério: «Tenho andado a pensar… O que aconteceu à estufa?» O amigo sorri: «Ah! A estufa… Ainda te lembras disso. Queimei-a, como é óbvio. Não restou anda. Eu disse-te que o faria». «Perto de minha casa?», indaga Jong-Su. «Claro. Muito perto. (…) Um ou dois dias depois de ter estado em tua casa. (…) Se calhar, escapou-te por estar demasiado perto. (…) Às vezes, não vemos aquilo que está debaixo do nosso nariz» (Chang-Dong, 2018, cap. 5).

A conversa é interrompida por uma jovem lojista que, na sua simplicidade, recorda Hae-Mi. Será mais uma rapariga desprotegida e carenciada, semelhante à namorada anterior? À saída, Jong-Su pergunta a Ben se tem visto a amiga comum. Este responde: «Hae-Mi simplesmente desapareceu como uma nuvem de fumo» (Chang-Dong, 2018, cap. 5). Acrescenta ainda que a jovem está falida, não fala com a família e não tem amigos. Tal como no conto, revela que Jong-Su era a única pessoa especial em quem ela confiava. Estas palavras, que quase coincidem com as do texto de Murakami, incentivam o jovem a prosseguir a busca.

Um leitor ou espetador atento não deixará de relacionar dois eventos que ocorrem em simultâneo: o celeiro queimado/estufa destruída e o desaparecimento da jovem. Na interpretação da ensaísta Shu Chen, a estrutura inútil da qual ninguém sente falta simboliza a rapariga. Nesta linha, incendiar celeiros/estufas

constitui uma imagem usada pelo namorado desta para assassinar alguém. Eis a chave para compreender o enredo: «What 'he' actually burned is not the barn, but the young woman. The old and dilapidated barns stand for 'she', the group of people who are useless and have nothing to rely on in society. So, barn burning is a case of murder which takes place unnoticed around 'me'» (Chen, 2019, p. 584).

Contrariamente ao texto literário, no filme, a busca de Jong-Su prossegue. Tal estratégia aumenta o suspense e revela quer a desconfiança do jovem em relação a Ben, quer o seu amor por Hae-Mi. Numa primeira etapa, procura respostas no singelo restaurante onde a família dela trabalha. Contudo, para sua deceção, os parentes não desejam vê-la até que pague uma dívida. Para além disso, tratam-na como uma mitómana incorrigível, descartando os relatos da rapariga como fantasias. Por exemplo, a história de a jovem ter caído a um poço, aos sete anos, seria falsa, pois essa estrutura nem sequer existia perto (Chang-Dong, 2018, cap. 6). A cena reforça a ideia de Hae-Mi como uma pessoa banida até pela própria família.

Após uma ausência de dezasseis anos, a mãe de Jong-Su telefona-lhe a marcar encontro para trocarem novidades. O jovem aproveita para lhe falar de Hae-Mi, perguntando se a mãe se recorda de ter havido um poço na aldeia. Esta confirma essa existência, dando credibilidade à história da rapariga. O protagonista, como é óbvio, sente-se confuso perante tais informações contraditórias (Chang-Dong, 2018, cap. 6).

De súbito, o ritmo do filme, até aí algo contemplativo, aumenta, noutra situação que não tem contraponto na história de Murakami. Sem ser visto, Jong-Su persegue o veloz Porsche de Ben, através dos campos, movido pela suspeita de que reside ali a resposta para o desaparecimento da jovem. Ambos abandonam os carros. Jong-Su espia Ben a contemplar uma represa, numa cena subitamente estática. A perseguição não surtiu qualquer resultado e o mistério parece insolúvel (Chang-Dong, 2018, cap. 6). Tal como referi, ocorre nas narrativas literária e cinematográfica uma coexistência de opostos que desafia a lógica: a jovem *existe* (na memória e nas preocupações do seu amigo) e *não existe* (encontra-se ausente, para parte incerta, possivelmente vítima de Ben).

8. Clímax e epílogo: pontas soltas ou enlace?

No conto, o destino da jovem permanece um mistério por desvendar, pelo que o desfecho é aberto, podendo cada leitor imaginá-lo de acordo com a sua

interpretação. Tal parece-me uma estratégia aliciante, pois transforma quem lê num coautor da história. O único dado certo é que a rapariga permanece no pensamento do escritor, como se infere do brevíssimo epílogo:

> Todas as manhãs, continuo a passar pelos celeiros quando faço a minha corrida. Dos cinco que ficam perto de minha casa, nem um foi ainda incendiado. Nem tão-pouco ouvi falar de qualquer outro celeiro que tenha sido pasto das chamas. Dezembro está de novo à porta, as aves migratórias voam por cima da minha cabeça. E vou avançando nos anos.
> À noite, no escuro, volta e meia dou por mim a pensar nos celeiros incendiados até se transformarem em cinza. (Murakami, 2017, p. 159)

Já o filme sugere uma resolução para o enigma do desaparecimento da jovem. Numa cena que não tem contraponto na narrativa literária, Jong-Su sobe ao apartamento de Ben, que espera por alguns convivas para uma festa informal. Para seu espanto, o que parece ser o gato de Hae-Mi, Bolha, está agora na casa do amigo abastado. Ben limita-se a explicar: «Trouxe um gato vadio para cá há pouco tempo. Era tão adorável» (Chang-Dong, 2018, cap. 6). Jong-Su pede licença, vai aos lavabos e, tal como fizera na última visita, rebusca uma gaveta do armário. Aí descobre um objeto que lhe é familiar: o relógio digital cor-de-rosa que lhe saíra no sorteio, logo no início do filme e que, então, oferecera a Hae-Mi (Chang-Dong, 2018, cap. 6).

Entretanto, aproveitando a chegada de uma conviva, o gato consegue escapulir-se. Jong-Su desce à garagem coletiva, para procurar o felino. Chama-o pelo nome e ele vem até si, confiante. Jong-Su sabe agora, sem sombra de dúvida, que se trata do gato de estimação de Hae-Mi. O seu rosto revela, em simultâneo, espanto e terror perante as implicações desta descoberta (Chang-Dong, 2018, cap. 6).

Ao longo do serão, a nova namorada de Ben relata, com entusiasmo, a história de uma viagem à China. Parece-me nítida a semelhança entre a sua postura, simplicidade e até entoação e os modos de Hae-Mi. Numa cena onde a intensidade dramática advém sobretudo da premência do que não é dito, Jong-Su contempla-a. Do outro lado da sala, o amigo observa-o, enquanto boceja, talvez já saturado da sua nova conquista. O destino desta rapariga (cujo nome nunca é pronunciado, como se ela não fosse sequer um ser humano) torna-se evidente para o protagonista e para o espetador. Cambaleante, esmagado pela revelação e apesar do protesto de Ben, Jong-Su abandona a festa (Chang-Dong, 2018, cap. 7).

Mais tarde, na pequena propriedade de Jong-Su, uma vaca é levada de camioneta para abate. O rosto do jovem tolda-se. É lícito interpretar a cena num plano simbólico: o animal inocente e desprotegido, pode ser equiparado a Hae-Mi ou a qualquer outra conquista sacrificial de Ben (Chang-Dong, 2018, cap. 7).

No final, o novo-rico maquilha a sua namorada, como se esta fosse uma boneca, despojando-a, implicitamente, da sua humanidade e reforçando a ideia de posse. Depois, funambula pelo campo, tranquilo, talvez em busca de estufas para incendiar. Deduz-se que telefonara a Jong-Su, dizendo-lhe que se encontra com Hae-Mi, e a marcar um encontro.

Jong-Su aparece na velha camioneta e, de imediato, se apercebe de que caíra numa cilada. O ponto climáctico do filme constrói-se através de uma montagem acelerada, que enfatiza a ação: ambos lutam, Jong-Su apunhala Ben, este tenta acoitar-se no Porsche, mas não consegue e sucumbe. Exausto, Jong-Su liberta-se de toda a roupa e coloca-a no interior da viatura. Numa reviravolta imbuída de justiça poética, o jovem incendeia o carro de Ben (Chang-Dong, 2018, cap. 7).

No filme, o destino de Hae-Mi não é conhecido, mas existem indícios suficientes para que o espetador compreenda que foi assassinada por Ben, por a considerar tão sem valor quanto as estufas arruinadas. Sachs prefere o desfecho aberto na narrativa do escritor japonês, por várias razões que apresenta sucintamente:

> I find Lee's ending less satisfying than Murakami's in part because it tries to make a concrete point about Jong-Su, where Murakami prefers to leave things open-ended. The author's writing lingers in the memory because of its tantalizing lack of resolution; Lee, in pursuing graspable insight, points to his fundamental incompatibility with Murakami. The film's insights about the driftlessness of South Korean millennials also grant the story a more distinctive social context than one typically finds in Murakami's fiction suggesting somewhat reductively that the central mystery can be read as a metaphor for young people's inability to establish meaningful roots in their lives. (Sachs, 2018, p. 23)

Embora compreenda o ponto de vista de Sachs, creio que uma narrativa cinematográfica assume mais relevância quando, em vez de se limitar a recriar o texto literário, o usa como um ponto de partida para o transformar ou subverter. Tal mudança é mais interessante do que a mera *fidelidade*, tantas vezes usada como bitola para legitimar ou validar um filme (Bluestone, 1973,

p. 219). Na obra de Chang-Dong, as transformações empreendidas tornam o enredo socialmente mais relevante, quer no contexto sul-coreano, quer no mundo capitalista, onde os mais desfavorecidos são usados por aqueles que, desprendidos de escrúpulos, tudo compram e corrompem.

Conclusões

João Baptista de Brito afirma que «na era da interdisciplinaridade, nada mais saudável do que tentar ver a verbalidade da literatura pelo viés do cinema, e a iconicidade do cinema pelo viés da literatura» (Brito, 2006, p. 131). Nas páginas anteriores, realizei este exercício, verificando que desafios e soluções foram encontradas por Lee Chang-Dong, de molde a transportar para o grande ecrã o conto «Barn Burning», de Haruki Murakami.

Desta análise retiro, de forma sumariada, três conclusões importantes. Primeiro: o realizador conseguiu transformar uma história de vinte páginas numa longa-metragem invulgarmente extensa, pois ultrapassa as duas horas. Tal adveio não apenas do ritmo contemplativo do filme, mas sobretudo da inclusão de episódios novos. Destaco a criação de um subenredo (o passado familiar traumático de Jong-Su), que permite ao espetador conhecer com maior profundidade o protagonista e gerar empatia com ele; o prolongamento da investigação acerca do desaparecimento de Hae-Mi, geradora de suspense e mistério; e um epílogo que sugere que Ben teria assassinado a jovem, por a considerar sem valor.

Segundo: Chang-Dong mudou o local do enredo do Japão para a Coreia do Sul, situou a história no presente e enquadrou as personagens em grupos socioeconómicos típicos da sociedade onde decorre a ação. Hae-Mi é uma rapariga urbana, de classe média-baixa, com escassos rendimentos; Jong-Su, um jovem oriundo do meio rural, com uma situação pouco melhor do que a sua amiga; Ben pertence aos novos-ricos, jovens empreendedores que emergiram na sociedade coreana atual. Com esta estratégia, o realizador imprimiu relevância social à história, criticando os mais abastados que desvalorizam a importância dos desfavorecidos.

Terceiro: no filme, a história retém a componente surreal, associada indelevelmente ao estilo de Murakami, mas acentua o mistério, género no qual a película se pode encaixar. Sem deixar de ser uma narrativa centrada sobretudo nas personagens, é reforçada, agora, a parte da ação, nomeadamente com Jong-Su a assassinar Ben de modo a vingar Hae-Mi.

O ensaísta norte-americano Geoffrey Wagner, no clássico *The Novel and the Cinema* (1974), propõe três níveis de adaptação cinematográfica: transposição (o filme transcreve diretamente o texto literário), comentário (a película apresenta algumas mudanças, mas mantém a proximidade ao espírito do texto) e analogia (ocorrem numerosas alterações, pois o filme aspira a ser uma obra diferente) (Wagner, 1975, pp. 222-227). Acerca deste último nível, Wagner escreve: «(…) representa um considerável afastamento, com vista a criar outro trabalho artístico» (Wagner, 1975, pp. 226).

Face às numerosas alterações relativamente ao conto no espaço, tempo e perfis biográficos das personagens, e aos extensos acrescentos ao enredo original e ao epílogo, enquadraria este filme no terceiro nível: o da analogia. Este é, quanto a mim, o patamar de adaptação mais criativo, pois requer do guionista e do realizador talento, técnica e sensibilidade artística para reinventar o texto original. De resto, a adaptação constitui de uma tarefa inevitável, pois a transição do meio linguístico para o visual implica mudanças e soluções imaginativas para que o filme resulte como tal (Bluestone, 1973, p. 219). Como afirma Robert Stam: «a fidelidade não é um princípio metodológico (...) Uma adaptação é automaticamente diferente e original devido à mudança do meio de comunicação» (Stam, 2008, p. 20).

Tendo aceitado este desafio, Chang-Dong levou a bom termo e com mestria uma delicada tarefa: trazer gente de papel e tinta e um enredo tecido em palavras, poucas ações e um denso monólogo interior para a linguagem de luz, som e movimento que edifica a sétima arte.

Referências bibliográficas

BLUESTONE, G. (1973). *Novels into Film*. Berkeley: University of California Press.

BRITO, J. B. (2006). *Literatura no cinema*. São Paulo: Unimarco.

CHANG-DONG, L. (realizador). (2018). *Em chamas*. Coreia do Sul: Pine House Film.

CHEN, S. (2019). Analysis on Haruki Murakami's 'Barn Burning' – Focusing on the Metaphor in the Story. *2019 International Conference on Advanced Education and Management* (pp. 581-584). Lancaster: DEStech Pub.

FRENSHAM, R. (2003). *Screenwriting*. London: Hodder & Stoughton.

LAWSON, J. H. (1967). *O processo de criação no cinema*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.

MURAKAMI, H. (2017). *O elefante evapora-se*. Trad. M. J. Lourenço. 6.ª ed. Alfragide: Casa das Letras.

SACHS, B. (Nov. 29-Dec. 5, 2018). Lost in Translation: Lee Chang-Dong's *Burning* demonstrates the perils of trying to adapt Haruki Murakami to the screen. *Chicago Reader, 48.9,* 22-23.

STAM, R. (2008). *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Trad. M. A. Kremer, & G. R. Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG.

WAGNER, G. (1975). *The Novel and the Cinema*. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press.

TÍTULO: *Em chamas:* Um conto de Haruki Murakami, um filme de Lee Chang-Dong

RESUMO: O filme *Burning* (2018), do realizador sul-coreano Lee Chang-Dong, adapta o conto «Barn Burning», publicado na antologia *The Elephant Vanishes* (1993), de Haruki Murakami. Neste artigo, examino as estratégias de adaptação seguidas por Chang-Dong, relativamente a quatro categorias narrativas: personagens, enredo, espaço e tempo. Deste modo, desejo contribuir para uma reflexão acerca da dialética entre a linguagem literária e a audiovisual, a proximidade e o contraste entre ambas, os desafios da adaptação e o poder da criatividade.

TITLE: *Burning:* A short-story by Haruki Murakami, a movie by Lee Chang-Dong

ABSTRACT: The movie *Burning* (2018), by South Korean director Lee Chang-Dong, adapts the short-story «Barn Burning», included in the anthology *The Elephant Vanishes* (1993), by Haruki Murakami. In this article, I examine Chang-Dong's adaptation strategies, regarding four categories: characters, plot, space and time. In this way, I wish to contribute to a reflection upon the dialectics between the literary and the audiovisual language, the proximity and the contrast between both, the challenges of adaptation and the power of creativity.

Frei Luís de Sousa – Da lenda ao texto e do texto ao filme. Análise comparativa entre a adaptação cinematográfica de António Lopes Ribeiro e de João Botelho

Frei Luís de Sousa – From the legend to the text and from the text to the film. Comparative analysis between the António Lopes Ribeiro's film adaptation and the João Botelho's one

Marta Marques*

PALAVRAS-CHAVE: Adaptação cinematográfica, Cinema, Frei Luís de Sousa, Literatura, Romantismo.

KEYWORDS: Cinema, Film adaptation, Frei Luís de Sousa, Literature, Romanticism.

Contextualização histórica: da lenda ao texto

Cavaleiro da Ordem de Malta e reconhecido prosador do século XVII (Saraiva/ Lopes, 1996), Manuel de Sousa Coutinho, homem respeitado e merecedor de uma tença pelos seus serviços militares, fora, segundo a lenda, casado com D. Madalena de Vilhena. A viuvez desta senhora (então casada com D. João de Portugal), resultante da trágica Batalha de Alcácer Quibir, possibilitara-lhe este segundo casamento. A lenda não é suficientemente clara no que respeita a esta figura, mas tudo indica que Manuel e Madalena tenham tido uma filha (Centro de documentação de autores portugueses, 2004), que terá morrido precocemente.

Manuel de Sousa Coutinho, enquanto cavaleiro reconhecido, sofrera algumas quezílias com os administradores castelhanos – lembrando que a lenda ocorre durante o domínio filipino – sobretudo ao não ceder a sua casa para que estes se pudessem alojar nela devido aos ares da peste, incendiando-a como símbolo de resistência.

* Doutoranda em Estudos Literários na Universidade de Aveiro, com o apoio da Fundação para a Ciência e Tecnologia (ref. 2020.08745.BD). Membro em formação do Centro de Línguas, Literaturas e Culturas, pertencente ao Departamento de Línguas e Culturas da mesma instituição.

Numa época de grande fervor católico, desconhecem-se as razões que terão levado os amantes a seguir o caminho religioso e a mudar os seus nomes de batismo, depois do ano noviço, respetivamente, para Frei Luís de Sousa e Soror Madalena das Chagas aquando da morte da filha Maria (Centro de documentação de autores portugueses, 2004). Esta elipse na sobrevivência da lenda terá dado mote a alguns autores que, ao longo dos tempos, foram tentando encontrar justificações para tal decisão. Para Almeida Garrett, o regresso de um romeiro de longas barbas brancas, vindo de Jerusalém, escravo dos mouros durante vinte anos, assegurará a Madalena a ilegitimidade de um segundo casamento. Este romeiro, aos olhos de Garrett, não só trará novas de D. João de Portugal, como o fará ressurgir das suas vestes, qual Ulisses reencarnado.

A obra *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett, dá retorno ao nobre desaparecido, ilegitimando o casamento de D. Madalena e de Manuel de Sousa Coutinho. A filha de ambos será a filha do pecado, que diz ser injusto que lhe retirem o pai e a mãe sem que nenhum dos dois tenha cometido delito algum:

> […] Não há mais do que vir ao meio de uma família a dizer: "Vós não sois marido e mulher…. e esta filha do vosso amor, esta filha criada ao colo de tantas meiguices, de tanta ternura, esta filha é…" Mãe, mãe, eu bem o sabia… nunca to disse, mas sabia-o; tinha-mo dito aquele anjo que descia com uma espada de chamas na mão, e a atravessava entre mim e ti, que me arrancava dos teus braços quando eu adormecia neles…que me fazia chorar quando meu pai ia beijar-me no teu colo. Mãe, mãe, tu não hás de morrer sem mim… Pai, dá cá o pano da tua mortalha… dá cá que eu quero morrer antes que ele venha. (*Encolhendo-se no hábito do pai.*) Quero-me esconder aqui, antes que venha esse homem do outro mundo dizer-me na minha cara e na tua – aqui diante de toda esta gente: "Essa filha é filha do crime e do pecado!..." Não sou; dize, meu pai, não sou… dize a essa gente toda, dize que não sou… (*Vai para Madalena.)* Pobre mãe! Tu não podes… coitada! … não tens ânimo…. Nunca mentiste? … Pois mente agora para salvar a honra de tua filha, para que lhe não tirem o nome de seu pai.
>
> (Garrett, 2011 [1843], p. 118)

A nulidade de estatuto social que Maria alcança, fá-la-á morrer de vergonha,[1] não deixando aos pais outra opção que não a conversão à vida

[1] A morte de Maria deve-se, em verdade, ao estado avançado da tuberculose que, ao longo do drama, vai sendo indiciada pelas personagens que com ela contracenam, através da deteção de sintomas como a febre ou as noites mal dormidas devido à tosse intensa e

religiosa,[2] inevitável desfecho numa obra dramática, à qual serão inegáveis as associações à tradicional tragédia grega:

> – É aquela voz, é ele, é ele! Já não é tempo... Minha mãe, meu pai, cobri-me bem estas faces, que morro de vergonha… (Esconde o rosto no seio da mãe) morro, morro… de vergonha. (Cai e fica morta no chão. Manuel de Sousa e Madalena prostram-se ao pé do cadáver da filha.)
>
> (Garrett, 2011 [1843], p. 119)

Balançar obra e cinema: a adaptação de António Lopes Ribeiro (1950)[3]

O drama trágico garrettiano, adaptado ao cinema em 1950, compõe-se pela seguinte ficha técnica geral:

ensanguentada. Garrett, contudo, destaca a morte por vergonha, na última fala de Maria, presente no terceiro ato, transparecendo uma possível reflexão sua sobre a filha com Adelaide Pastor: o autor continuava casado com Luísa Midosi aquando do nascimento da criança, embora separado dela, por alegado adultério cometido por parte da mulher (Pais, 2004). Sabe-se que no século XIX a ilegitimidade seria «um estigma social muito forte e penalizador para a criança» (*ibid.*, p. 35).

[2] Este aspeto surge sempre respeitado nas adaptações da lenda, embora todas tenham sido produzidas em tempos diferentes: tanto na versão garrettiana, como nas adaptações cinematográficas produzidas, respetivamente, durante o Estado Novo (1950) e já num período de democracia e liberdade (2001), a Igreja surge como salvação, ao mesmo tempo que penaliza a vida terrena anterior das personagens.

[3] Para a análise das adaptações cinematográficas que se seguem, seguiremos sobretudo o critério da fidelidade à obra literária de origem, não menosprezando alguns elementos que resultam da criatividade do realizador. É importante lembrar que a linguagem do texto não é a mesma do cinema, que fala aos espectadores através de som e imagem, podendo acrescentar alguns pontos interessantes à narrativa, para além de fazer uma transferência da ação ou de partes dela, que ainda assim permitam identificar a obra original (Diniz, 2005). Uma vez que a adaptação de António Lopes Ribeiro traz propostas diferentes para a narrativa da lenda, optaremos por uma análise sequencial da história, contrastando as opções do cineasta com a obra garrettiana.

Título Original	*Frei Luís de Sousa*
Intérpretes	Maria Sampaio (D. Madalena), Raul de Carvalho (Manuel de Sousa Coutinho), Maria Dulce (Maria), João Villaret (Telmo Pais), Barreto Poeira (Romeiro), Tomás de Macedo (Frei Jorge), José Amaro (Miranda), Maria Olguim (Aia Dororeia), José Victor (Frade Converso), Jaime Santos – Jaimery (Prior de Benfica).
Realização	António Lopes Ribeiro
Produção	Lisboa Filmes
Autoria	Almeida Garrett (autor) e António Lopes Ribeiro (argumento)
Música	Luís de Freitas Branco, com a participação do coro do Seminário dos Olivais
Ano	1950
Duração	115 minutos
Entidades envolvidas	Estúdios – Lisboa Filme e Tobis Portuguesa; Laboratórios Lisboa Filme; subsidiado pelo Fundo do Cinema Nacional.
Prémios	1950 – Grande Prémio do SNI (Secretariado Nacional de Informação) 1950 – Prémio do SNI à Melhor Fotografia – Aquilino Mendes

1 – Ficha técnica geral, adaptada pela autora do artigo.
Fonte: *Cine PT – Cinema Português*, 2021.

Sendo *Frei Luís de Sousa* originariamente, em termos literários, um texto dramático, parte do trabalho do guionista surge facilitado, posição de que beneficiam tanto os realizadores António Lopes Ribeiro como João Botelho: nos dois filmes que nos propomos comparar, existe o recurso frequente à citação, de que apenas resultam alguns cortes nalgumas falas das personagens. O desafio surge em tornar um drama histórico, romântico e trágico num filme com potencial para ser visto numa sala de cinema.

Abordando, em primeiro lugar, o filme de António Lopes Ribeiro, verificamos logo ao início que o filme parece apresentar uma espécie de prólogo, inexistente na obra literária, ainda que sem nenhuma indicação ao nível do tempo e do espaço: pode observar-se um homem que grita por «Senhor D. João de Portugal», enquanto atravessa um campo de batalha no qual jazem vários corpos de soldados portugueses (há uma bandeira caída, com os símbolos da monarquia, – a coroa real fechada – de onde podemos apurar também elementos da nação portuguesa – o escudo, os castelos e as quinas – e situar a história, pelo menos, no tempo). Há, nesta cena introdutória, dois planos cinematográficos interessantes: o das aves que parecem querer apoderar-se dos corpos, como necrófagas, mas que sobrevoam em agitação, como se não fosse tempo ainda

de dar como mortos os cadáveres; há também um plano, não muito aproximado, de um rosto, que não chega a desvendar-se qual é, que o homem que procura a figura de D. João de Portugal abandona: não será aquele o rosto que procura ou, encontrando-o, talvez lhe pareça já sem vida.

Segundo a obra literária, encontraríamos agora Madalena lendo em voz alta um excerto do Canto III d' *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, citação que terá relação com a representatividade da personagem na obra: tal como Inês de Castro ao acreditar na possibilidade de concretização do seu amor com D. Pedro, também Madalena vivia num «engano de alma, ledo e cego que a Fortuna», isto é, o seu tão temível destino, «não deix[aria] durar muito» (Camões, 2014 [1572], canto III, estância 120): o casamento com Manuel de Sousa Coutinho estará dependente da morte consumada de D. João de Portugal. Contudo, ao invés de vermos esta cena inicial da peça, saltamos para aquilo que seria a cena I do Ato II, na décima primeira fala de Maria.

A personagem apresenta-se com Telmo, num espaço exterior ao qual a obra literária faz referência apenas na ligação que a sala de família permite com o exterior através de grandes janelas. Este espaço surge concretizado na obra, sendo um lugar amplo, de harmonia e convivialidade. Este salto narrativo permite situar agora claramente a ação: Maria conversa com o aio Telmo sobre a morte de D. Sebastião e da miséria por que passou Camões nos últimos anos de vida. Esta cena é de novo cortada e, agora, com os elementos fundamentais para compreender o filme (e a obra), inicia-se a cena I do primeiro ato. Ocorre uma transposição de imagem, como forma de passagem de um espaço exterior (Maria fica a colher flores, com a supervisão da aia Doroteia – mais uma implementação criativa do realizador) para um espaço interior, no qual observamos Madalena a ler a referida passagem da epopeia camoniana. O desabafo que tece sobre essa leitura, aparece sob a forma de um narrador, que é a voz interior de Madalena, enquanto o plano se centra no seu rosto pensativo.

A cena que corresponderia na obra à cena II apresenta mais um pormenor interessante, na perspetiva da filmagem: as personagens vão percorrendo todo o cenário, mostrando-se a paisagem através de uma grande varanda, sugerindo que é por uma daquelas embarcações à vista que regressará Manuel de Sousa Coutinho, ausente, na introdução da ação.

A cena de Maria colhendo flores, que identificámos como referente ao ato II, interseta agora a cena do diálogo entre Madalena e Telmo, fundindo-se ambas numa cena comum, correspondente ao tempo narrativo inicialmente definido pelo autor: efetivamente, Maria chegaria agora de colher flores e juntar-se-ia à mãe e ao aio. A presença da aia não surge documentada nas

didascálias da obra, ainda que o realizador opte por mantê-la em cena mais vezes que o previsto por Garrett. A proposta interpretativa que oferecemos para esta opção acentuará, a nosso ver, a debilidade na saúde de Maria e o cuidado extremado que lhe têm os pais, pelo intenso amor que sentem por ela, querendo-a sempre ao cuidado de alguém. Esta aia continuará em cena e será ela quem desabafará sobre a febre de Maria, ao invés de este ser um comentário proferido por Telmo, em jeito de aparte, ao sair de cena.

Após a entrada de Frei Jorge, trazendo notícias do seu irmão Manuel, Maria insurge-se contra o conhecimento da vontade dos castelhanos em ocuparem a sua casa para se protegerem dos ares da peste. Sugere que o povo lute como forma de resistência e afirma querer ver «o que for que se pareça com uma batalha» (Garrett, 2011 [1843], p. 33). Esta ideia faz com que o filme retorne à sequência inicial, recuperando o homem que procura por D. João de Portugal e, segundo a sua expressão corporal, parece encontrar algo, embora recue. A cena anteriormente cortada continua e, regressado Manuel de Sousa Coutinho, decide-se que partirão naquela noite, para a casa que fora do primeiro marido de Madalena. Após esta notícia, entra uma música soturna e trágica, que acompanha a reação de terror de Madalena. Esta mudança será para ela uma inevitabilidade para que se processem todos os seus agoiros. Surge, nesta sequência narrativa, mais uma cena acrescentada pelo realizador: Maria e Frei Jorge, antes daquela que seria a cena VIII, empacotam livros, com a ajuda da aia Doroteia. Esta cena criada para o cinema ajuda a concretizar aquilo que apenas aparece sob a forma de relato no texto: «Tio, venha, quero ver se me acomodam os meus livrinhos; (confidencialmente) e os meus papéis, que eu também tenho papéis» (*ibid.*, p. 39).

Progredindo para a cena VIII do primeiro ato da obra, vemos na adaptação de António Lopes Ribeiro alguns beijos dados por Madalena a Manuel de Sousa Coutinho, indicações que não surgem com tanta frequência na obra. Para efeitos de receção do público, estes beijos vão ao encontro daquilo que a cultura de massas procura na sala de cinema: o amor, a envolvência amorosa e o sofrimento amenizado pelo beijo romanticamente encenado. Uma vez mais, a cena atinge o seu clímax com o rompimento da banda sonora orquestrando uma música de tonalidade inicialmente trágica, associada à decisão de abandono da casa para enfrentar o passado, mas que culmina numa tonalidade heroica, ao saber-se que Manuel está decidido a afrontar os castelhanos.

Assiste-se, de seguida, a Manuel de Sousa Coutinho a incendiar a própria casa: o ator queima partes do cenário, o que mostra um certo investimento na veracidade com que se conta a narrativa – esta é uma adaptação mais rica em

cenários e suas adaptações do que a obra original, o que pode justificar-se dado que *Frei Luís de Sousa*, texto literário, terá sido pensado cenograficamente de acordo com as limitações que o teatro importa para a movimentação das personagens entre espaços, num espaço físico limitado que é o palco. Nesta sequência do incêndio, assiste-se a mais um acréscimo relativamente à obra original: para além da tentativa de salvar o retrato de Manuel de Sousa Coutinho, tragicamente incendiado, surge ainda Telmo, que volta atrás para salvar *Os Lusíadas*, funcionando esta cena como uma possível alusão à história do poeta que terá salvo a nado a sua obra. Esta adaptação contribuirá, assim, para acentuar o espírito nacionalista desta obra garrettiana, de sabor romântico, como assim o pedia a época em que fora escrita.

Durante o incêndio, assiste-se à família a sair em grande comitiva e a ser homenageada pelo povo, que parece esperar a sua passagem. Enquanto a casa arde, ouve-se uma música de tom heroico e esperançoso. Estas são também algumas inclusões novas relativamente à obra literária, que não conta com música para intensificar as cenas.

A entrada no segundo ato é antecipada pela localização da ação no espaço: veem-se freiras que, como Frei Jorge havia indicado anteriormente numa das suas falas, vivem próximas da casa de D. João de Portugal. Este dado visual evidencia, sem necessidade de palavras, a proximidade a um convento.

As tranças de Maria aparecem, neste segundo ato, recolhidas e não soltas, como propõe a obra, oprimindo-lhe o cabelo e, simbolicamente, a tranquilidade: é neste ato que um romeiro aparecerá e desvendará que D. João de Portugal está vivo e traz recado a D. Madalena.

Na cena em que Maria questiona Telmo acerca dos retratos presentes na sala, à semelhança daquilo que acontece na obra, passamos da simples narração para um *flashback*: a cena é cortada e interrompida por uma sequência em que se assiste a D. Madalena a chegar a casa de D. João de Portugal e a ficar aterrorizada com a visualização do retrato do seu primeiro marido. Em pânico, arrasta consigo a filha, que regressa ao diálogo com Telmo, uma vez contado o episódio.

A cena seguinte, com Manuel de Sousa Coutinho a aparecer, trata-se de mais uma liberdade criativa do realizador: vê-se um momento ternurento de um pai que brinca com a filha no jardim (espaço não contemplado na obra), enquanto soa uma música alegre. Telmo supervisiona esta cumplicidade, da janela. A dinâmica entre espaços continua e as personagens regressam ao interior para falar sobre o retrato que move a curiosidade de Maria. A revelação sobre o cavaleiro do retrato faz com que se dê um salto na narrativa e seja

mostrada a capela onde decorrerá o terceiro ato, em jeito de prenúncio fatal, acrescentado à adaptação cinematográfica.

Manuel informa Madalena de que partirá novamente e pede-lhe autorização para levar Maria a visitar Soror Joana, uma tia que se havia convertido, abandonando o marido para professar (novo presságio de fatalidade). Manuel despede-se de Madalena, havendo aqui um novo beijo em vez do abraço referido na didascália (nova inclusão cinematográfica). Há também uma outra despedida à qual o filme acrescenta simbolismo: Manuel, em vez de abraçar o irmão como gesto de despedida, beija-lhe o hábito, podendo pressagiar uma proximidade iminente ao destino das personagens.

Assiste-se à partida de Maria, Manuel e seus criados. O barco em que seguem (cena não prevista na obra original) cruza-se com o de um homem que, mais adiante, perceberemos ser o Romeiro. A música tem um toque de suspense ao aumentar sucessivamente o plano nesta figura. À falta de indicações na peça sobre o local onde deverá posicionar-se o Romeiro durante o seu diálogo com Madalena, o filme apresenta-o sentado à mesa, em frente à senhora. Esta opção poderia trazer algum saudosismo à personagem feminina, ajudando-a a reconhecer o primeiro marido, com quem não raras vezes se teria sentado à mesma mesa. O reconhecimento, porém, não ocorre aqui.

Após a pergunta de revelação feita por Frei Jorge ao Romeiro, muda o cenário, mostrando-se o regresso de Maria, Manuel e seus criados. Embora não haja diálogo, entende-se que Maria está doente, pela forma frágil como se apresenta, pelo gesto de medir a febre na testa e pelo modo como a amparam. Ao regressar a casa e fitar o retrato de D. João de Portugal, abate-se ainda mais. A música que soa agora é indiciadora de suspense e aumenta de intensidade quando deitam Maria nos seus aposentos: o reconhecimento do Romeiro por parte de Maria ocorre agora, numa espécie de prolepse sonhada, que só aconteceria na cena XII do ato III: «É ele, é ele e não o outro», ampliando a fala original: «É aquela voz, é ele, é ele!». Recorde-se que Maria terá bebido de Telmo a crença no regresso de D. Sebastião. Será o rei «o outro» a que se refere. Depois deste reconhecimento quase apoteótico, Maria abandona os seus aposentos e corre para junto da mãe, mostrando-lhe conhecer o seu estado de ilegitimidade: as falas que profere, na obra, acontecem na capela e não nos aposentos da mãe. Maria rompe em acessos de tosse e é novamente transportada para o seu quarto. Estas interseções permitem um regresso à cena IV do terceiro ato da obra, mas, talvez por uma questão de economia narrativa, se tenha optado por colocar Telmo acompanhado de Frei Jorge, para quem fala, em vez de proferir um monólogo.

As cenas finais da obra surgem neste filme com a ordem invertida, tendo a intenção de impedir que as personagens sejam simples narradoras de episódios. Tratando-se de uma adaptação cinematográfica, há uma clara preferência por mostrar ao espectador aquilo que, no teatro, é (re)contado às personagens sob a forma de diálogo.

Depois de um diálogo entre Frei Jorge e seu irmão Manuel de Sousa Coutinho, voltamos à cena em que Telmo deveria estar só, proferindo um monólogo, concretizando-se, agora, essa opção fiel à obra. É no momento imediatamente a seguir que aio e amo se reencontrarão, num momento de pura anagnórise: Telmo reconhece o Romeiro quando este lhe responde, face à pergunta «Quem és tu, Romeiro?», «Ninguém, se nem tu já me conheces» (Garrett, 2011 [1843], p. 102). A orquestra toca uma música alegre, neste tão esperado reconhecimento.

Chegando ao final do filme, aparece em cena Manuel, resignando-se ao seu destino e vestindo o hábito que, segundo a obra, já viria vestido. Depois do aparecimento de Madalena, Maria surge também na Igreja de S. Paulo, continuando a fala que havia proferido no momento em que rompera de seus aposentos para contar à mãe que já sabia de tudo. A personagem cai nos braços do pai e não da mãe, uma vez que na adaptação cinematográfica se terão feito transparecer maiores laços entre pai e filha (possivelmente também esta relação se terá manifestado entre os atores, tendo o realizador optado por uma maior verosimilhança ao inverter os papéis).

O filme termina, não com o prosseguimento da cerimónia de iniciação de Manuel e Madalena na vida religiosa, mas com o Romeiro voltando a partir para lugar incerto, enquanto a orquestra toca. Esta opção terá ido ao encontro do desejo de satisfação do espectador, que procura um final apaziguador no fim do filme: não havendo lugar para regressar, a personagem resolve partir. Anteriormente já acentuara a sua anulação para a sociedade, apresentando-se duas vezes como «Ninguém». Embora D. João não seja um culpado na trama, o leitor/espectador acaba por simpatizar mais com a figura de Maria, assumindo-a como a verdadeira inocente. A forma como se apresentam as personagens coloca-nos na perspetiva de Telmo, dividido entre duas figuras incompatíveis entre si: a do amo a quem sempre servira fielmente e a da jovem menina que conquistara o seu amor.

Numa consideração final sobre esta adaptação cinematográfica, apesar de o filme ser a preto e branco, – o primeiro filme a cores surgiria em Portugal na década de 60 – a ausência de cor não prejudica a apreensão dos cenários, tão trabalhados a nível de construção (não foram esquecidas janelas de grande

dimensão, adornos ou até mesmo cenas difíceis de representar como as de uma batalha ou as de um incêndio destruindo adornos no cenário). Não faltam neste texto visual e auditivo hipotextos que derivam deste hipertexto (Diniz, 2005; Mancelos, 2017): a citação clara de excertos d'*Os Lusíadas*, a alusão e em parte também citação do livro de Bernardim Ribeiro e a imitação criativa de algumas cenas, no sentido de clarificar possíveis ambiguidades e de conferir maior dinamismo a uma obra que se pode caracterizar como estática, apesar de trágica: explora mais as emoções das personagens do que a sua movimentação cénica.

Fidelidade didática: a adaptação de João Botelho (2001)

A segunda adaptação de *Frei Luís de Sousa* conta com a seguinte ficha técnica:

Título	Quem És Tu?
Intérpretes	Suzana Borges (Madalena de Vilhena), Patrícia Guerreiro (Maria de Noronha), Rui Morrison (Manuel de Sousa Coutinho), Rogério Samora (Frei Jorge), José Pinto (Telmo), Francisco D'Orey (Romeiro), Bruno Martelo (D. Sebastião), Gustavo Sumpta (Miranda), Marga Munguambe (Doroteia), Luís Pinhão (Cardeal D. Henrique), Carlos Costa (Prior de Benfica)
Realização	João Botelho
Produção	João Botelho
Autoria	Argumento: João Botelho
Música	António Pinho Vargas e Coro Gregoriano de Lisboa
Ano	2001
Duração	107 minutos
Entidades envolvidas	Filmes do Tejo, Instituto Português do Património Arquitetónico, subsidiado pelo Instituto do Cinema Audiovisual e Multimédia e RTP
Festivais e Prémios	– Festival de Veneza, seleção oficial, competição – Prémio Mimo Rotella para a melhor contribuição artística da Bienal de Veneza – Nomeação para outros prémios internacionais

2 – Ficha técnica geral, adaptada pela autora do artigo.
Fonte: *Cine PT – Cinema Português*, 2021

O filme de João Botelho, em geral, baseia-se no princípio da fidelidade à obra original, contando que teria como público-alvo adolescentes em fase de

estudo da obra Garrettiana na escola e que, na sua maioria, desconheceriam ou teriam dificuldade em entender o contexto sociocultural de finais do século XVI. A análise que faremos desta adaptação não será, por isso, tão centrada neste critério, mas em pormenores interessantes e suscetíveis de análise, na perspetiva da adaptação cinematográfica.[4]

Logo no início, o filme oferece um pequeno título sobre a sequência de imagens que se seguirá: «Precedida de Sonhos e Pesadelos Sebastianistas de Maria de Noronha, filha de D. Madalena de Vilhena e de Manuel de Sousa Coutinho». Antecipando desde já o caráter sebastianista da adaptação,

> o filme começa por confrontar o espectador com referências várias que evocam um cenário epocal, circunstâncias biográficas ligadas a personagens históricas e o mito sebástico. Através delas, Botelho pretende conceber uma pedagogia estética passível de preencher hiatos culturais do presente, isto é, o eventual desconhecimento da nossa História, das suas narrativas, episódios ou protagonistas, por parte de gerações mais jovens. Daí o diálogo/jogo com o/a espectador/a, indiciado no plano inicial em que Maria interpela este/a último/a no espaço fora de campo.
>
> (Avelar, 2013, p. 105)

Segundo Avelar (2013), citado no parágrafo anterior, João Botelho, à semelhança de António Lopes Ribeiro, também procura fornecer dados ao espectador que não conheça a época retratada no filme. Para isso, fornece uma sequência de imagens, aparentemente simbólicas, aparentemente desconexas, num jogo entre verosimilhança e ficção, estando Maria, tanto na posição de espectadora deste estranho mundo, como na de olhar-se de fora. Esta parte introdutória, com uma duração de aproximadamente vinte e quatro minutos, confere à narrativa cinematográfica uma explicação para os sonhos de Maria e para os seus tormentos pressentidos, ao mesmo tempo que serve de suporte histórico para o espectador mais descontextualizado. Podemos também assumir que o realizador quis garantir a boa receção do filme, face ao possível nervosismo na tarefa de adaptar um clássico muito longínquo do entendimento contemporâneo.

[4] Este parágrafo inicial justificará o maior investimento de matéria relacionada com a primeira adaptação cinematográfica que analisámos. Há, de facto, mais pormenores e liberdades criativas na versão de 1950. Entendemos que João Botelho tenha direcionado a sua adaptação para um público em idade escolar e que, por isso, tenha tido o cuidado (ou o receio) de criar outras dinâmicas para o seu filme.

Parece-nos interessante debruçar um olhar mais atento nesta introdução, que começa com a imersão de Maria num sonho, a partir do qual se intersetam várias imagens: da mão que cobre o rosto, para o fogo em chamas que desvenda o elenco; daqui para o fumo e o aparecimento de uma caveira, dentro da qual se apropriam vermes, até aos ratos que correm por cima de joias. Maria mostra-se perturbada no seu sono, mas sorri logo de seguida, rodeada de papoilas vermelhas, símbolo possível do sangue (é tuberculosa) e da morte iminente (Avelar, 2013). Novamente, temos acesso ao seu sonho: nasce um bebé e várias mãos se erguem em sua aclamação. Este menino será «O Desejado», que vem agora, adolescente, sentar-se diante de Maria, para lhe contar a sua história: nascimento e condições conturbadas do mesmo, situação política e social do Portugal de Quinhentos obcecado pela Índia e com Castela, sempre à espera de um percalço português. Maria responde citando a estância seis do primeiro canto d'*Os Lusíadas*, obra que, mais adiante continuará a ser citada por Madalena, à semelhança do filme anteriormente analisado e em conformidade com as indicações da obra original.

D. Sebastião segue o seu relato abordando o tema do abandono pela mãe, do tio cardeal e a atuação da Inquisição, que cegava os homens na tentativa de fidelidade a Deus. A câmara vai alternando entre o rosto de D. Sebastião (adotando a perspetiva de Maria) e os retratos ou esculturas que vão ilustrando a sua resenha histórica. Durante esta incursão pelo relato, Maria vê-se dentro do próprio episódio, assistindo ao discurso do Cardeal D. Henrique, que apela a que em todos os atos o rei siga o «ser português»: agora é ele quem continua o relato iniciado por D. Sebastião. Centrando novamente o plano em Maria, como se passasse de um sonho a outro, devolve-se a voz ao rei, que faz a sua descrição física, afirmando-se, no geral, como um ser pouco proporcional e débil, mas, ainda assim, o «representante das aspirações do reino», como é dito. Relatam-se os avanços da Contrarreforma e, novamente, as debilidades do rei, juntamente com as suas ambições de conquista. Maria está de pé e dirige-se ao jovem, colocando-lhe a mão sobre o ombro em gesto de apoio: é, como se verá no filme e se conhece da obra, sebastianista convicta.

É neste momento que D. Sebastião conta o seu projeto de expansão no continente africano: as imagens do campo de batalha assemelham-se a algumas das cenas mostradas na adaptação cinematográfica de António Lopes Ribeiro, fazendo deslizar a câmara num cenário de cadáveres de guerra. A adaptação de João Botelho, contudo, parece querer pender por vezes para o *thriller*, dada a progressão das imagens: de cadáveres vestidos, vamos vendo cadáveres cada vez mais despidos, até os vermos com as entranhas fora do corpo, como que

queimados ou submetidos a um ritual de canibalismo. No fim desta visão desconcertante, surge uma criança, tranquilamente deitada sobre uma capa vermelha. Ao ver diante de si tal cenário de morte e horror, também ela cobre as mãos, tal como fizera anteriormente Maria. Ao levantar-se, deambula pelo cenário de guerra, acompanhada de uma música que cresce, de notas agudas e que indicia *suspense*. Intersetam-se várias cenas: a da menina que chama pelo rei, do rei que teme não ter outra opção senão lutar em inferioridade numérica e Maria, que grita apavorada enquanto se sobrepõe a imagem dos mouros, depois de dominados os portugueses na batalha de Alcácer. Entre esses portugueses, está D. Sebastião, à imagem do sacrifício de Jesus: ao seu lado, em alusão, está uma cruz e a posição em que ambos se encontram é semelhante. Maria leva as mãos à boca como sinal de incredulidade. Seguem-se imagens daqueles que terão sido escravizados pelos mouros, ilustrando a humilhante perda daqueles que, sem cálculos bem medidos, se aventuraram por África, movidos pela ambição.

A cena seguinte é a do Cardeal D. Henrique bebendo leite do peito de uma ama, que, segundo D. Sebastião, o alimentara desde muito novo. No relato do herdeiro, esta terá sido a última atividade da vida do cardeal, antes da crise de sucessão que se seguiria. A demonstração desta cena opõe o tio-avô velho ao bebé que seria rei. O facto de ambos se alimentarem de leite deposita neles uma esperança de crescimento e de ligação ao país: no caso do tio-avô, é ele a garantia da independência do país; no caso de D Sebastião, será ele a esperança na continuação de uma dinastia.

A narração da chegada dos Filipes a Portugal faz com que Maria, inquieta, acorde e indicie a sua maior fatalidade: a doença que a faz expelir o sangue que, segundo seu pai, como se verá adiante, poderá ser o derramar do seu coração. Da perspetiva de Maria, à sua frente, estão pendurados vários cadáveres carbonizados: «a crueza e a brutalidade da guerra são, deste modo, representadas através de uma materialidade estética» (Avelar, 2013, p. 108). Maria recapitula a descrição que lhe fizera D. Sebastião sobre ele próprio e tenta identificá-lo, concedendo uma certa circularidade à narrativa que introduz a verdadeira ação de *Quem és tu?*. À medida que vai progredindo na descrição do corpo que observa, Maria acaba por se deparar com a figura de D. Sebastião, uma vez mais, fundida na imagem de cristo crucificado com uma coroa de espinhos.

O olhar de Maria e a perspetiva objetiva e distante que vai adotando nas suas reações, fazem com que se possa associar esta atitude da personagem ao conceito de *gaze*, isto é, de abstração da personagem de si mesma, conferindo um *olhar-off*, de contemplação e admiração daquilo que dá ao espectador a observar (*ibid.*, 2013).

É a partir daqui, dada a contextualização histórica de um Portugal em ruína política, social e económica, que se inicia a peça adaptada para filme. O trecho inicial contribui, assim, como se referiu acima, para fornecer ao espectador os dados de que poderia necessitar (embora, no nosso entender, não fosse obrigatório) para compreender todas as referências do texto/filme em si mesmo; mostra a crença no regresso de um D. Sebastião que vai deixando de ter um corpo e passa a ser mito, um pouco à semelhança de Telmo, personagem da obra, que acredita no regresso de D. João de Portugal, embora não creia já nessa possibilidade. O regresso torna-se messiânico para ambas as figuras, – D. Sebastião e D. João de Portugal – como se de salvadores se tratassem.

Em *Quem és tu?* existe também uma notável relação entre literatura, cinema e pintura. A adaptação de João Botelho inclui imensos quadros nos seus cenários, que propiciam uma reflexão sobre o filme enquanto imagem em movimento. A título de exemplo, a porta por onde entra Telmo nos aposentos onde Madalena lê *Os Lusíadas* representam um cenário de batalha, não só recuperando questões históricas da obra, como também antecipando um conflito (interior e com repercussões para o exterior): Madalena vive em sobressalto com a possibilidade do regresso do seu primeiro marido, embora, no passado, tenha recrutado todos os esforços para o encontrar, como faria uma senhora exemplar.

Na ótica de Avelar (2013), as pinturas que aparecem como paisagem para as janelas da sala do 1.º ato funcionam como uma lembrança para o espectador de que o cinema é uma ilusão, sendo qualquer semelhança com a realidade apenas verosímil. De facto, os contornos em que Garrett desenrolou a lenda são pura ficção, embora existam personalidades com existência real e aspetos coincidentes. A nosso ver, a inclusão da pintura para ilustração dos cenários advém da dificuldade em transformar uma peça de teatro em filme, com tão pouca liberdade de movimentos criativos, se o objetivo for documentar os alunos ou interessados no estudo da obra com a maior fidelidade possível a ela. Tal como no teatro encontraríamos cenários menos reais, parece ter sido também essa a opção de João Botelho, lembrando constantemente o espectador de que *Frei Luís de Sousa* começou por ser uma obra teatral, cuja visualização do filme não dispensa a leitura da peça. Outra justificação possível poderá basear-se num orçamento reduzido para a execução do filme: é recente o apoio do Estado nas produções do realizador.

Conclusões

A adaptação de uma obra clássica da Literatura impõe sempre largos desafios aos realizadores que se propõem levá-las ao cinema, nomeadamente ao nível da narrativa da ação, da condensação ou dilatação de espaço(s) e tempo(s), da interação entre personagens e do acréscimo ou corte de episódios. Estas opções no seu conjunto tornam o filme mais ou menos fiel à obra original, mas podem aumentar o seu valor cinematográfico, sempre dependente da dualidade público/época.

Em jeito de síntese, se procurarmos analisar o critério da fidelidade, valorizando o respeito pela sequência narrativa da obra original, teremos de considerar o filme *Quem és tu* como uma adaptação muito próxima daquilo que seria uma ida ao teatro para ver *Frei Luís de Sousa*, a obra. A opção pela manutenção da maioria das falas quase faria com que pudéssemos usar o livro como guião enquanto víamos a ação desenrolar-se diante dos nossos olhos. Contudo, se pensarmos na parte introdutória deste mesmo filme, que toca em conceitos como o *nonsense* ou a simbologia de todas as cenas retratadas nela, teremos de considerar o filme como uma adaptação de contraste entre o real e o surreal, dando grande ênfase aos sonhos de Maria, vendo nesta perspetiva uma tentativa de *contemporaneizar* um clássico. Este risco poderá, ainda assim, ser sintomático de algum nervosismo por parte do realizador face à colocação de um clássico do Romantismo português na tela de cinema, sentindo-se forçado a uma contextualização tão ampla e detalhada, para entendimento de todos e angariar melhor aceitação perante o público e a crítica: tendo conhecimento de outras obras clássicas adaptadas pelo realizador, não foi colocada nenhuma sequência explicativa prévia.[5]

O filme de António Lopes Ribeiro, em contraste, parece obedecer melhor à perspetiva cinematográfica, oferecendo maior variedade de planos e de formas de narrar a ação, explorando os recursos de som e imagem em movimento. Aos nossos olhos, será esta uma adaptação mais equilibrada, pela forma como desconstrói a sequência narrativa da obra original, sem a desvirtuar.

Não poderia concluir-se este artigo sem fazer uma abordagem à pertinência da adaptação cinematográfica de clássicos da Literatura, que gera assunto para

[5] Tomamos como referência os filmes *Os Maias* (2014) – retrato do Realismo em oposição ao Ultrarromantismo português – e *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (2020) – retrato do Modernismo/Estado Novo em Portugal.

esta publicação: segundo Calvino (2015, p. 9), «Os clássicos são os livros de que se costuma ouvir dizer: "Estou a reler…" e nunca "Estou a ler…"». Não querendo incorrer numa apropriação de ideias, o contexto de produção desta funciona como reflexão feita por parte do autor sobre a atividade de reler os clássicos da Literatura. O autor entende que um clássico nunca disse tudo o que tinha para dizer (*ibid.*, p. 11) porque, dependendo da idade e maturidade com que olhamos para ele, é sempre possível encontrar nele novas perspetivas de leitura, análise e, consequentemente, novas significações. Nesta linha de pensamento do ensaísta e romancista italiano, podemos considerar que o cinema lê e relê os clássicos, apresentando para eles novas significações, novas perspetivas e novas movimentações. É facto que uma adaptação pode desvirtuar um clássico, pelo respeito que se lhe merece, nomeadamente quando a intenção é fazer uma paródia ou uma alusão, por vezes na forma de caricatura. Consideramos, contudo, que, no mundo da arte, seja ela Literatura, Cinema, Pintura, Escultura, Música, etc., todo o produto é válido e interpretável, suscetível a apreciação e comparação dentro dos seus intertextos.

Apreciar um clássico na perspetiva cinematográfica é olhar para ele noutra ótica e abrir outros campos de exploração e (re)leitura(s). A qualidade da adaptação caberá ao juízo dos espectadores e dos críticos. Na pior das hipóteses, servirá de convite à leitura do original, o que não nos parece malévolo para com o leitor ou entusiasta.

Referências bibliográficas

AVELAR, M. (2013). *Quem és tu ?, de João Botelho – Contaminação de imagens e produção de sentido(s)*. Comunicação & Cultura, n.º 15, pp. 103-115. Lisboa: Universidade Católica Editora. URL: https://revistas.ucp.pt/index.php/comunicacaoecultura/article/view/5119/4999 (Acesso em 03/dez./2021).

CALVINO, Í. (2015). *Porquê ler os clássicos*. Trad. de J. C. Barreiros. Porquê ler os clássicos?, pp. 9-16. Lisboa: Dom Quixote [ed. original: (1991), *Perché leggere i classici*, Ostiglia, Arnoldo Mondadori Editore].

CAMÕES, L. de (2014 [1572]). *Os Lusíadas*. Porto: Porto Editora.

Centro de documentação de autores portugueses. (2004). *Frei Luís de Sousa*, Direção Geral do livro, dos arquivos e das bibliotecas, URL: http://livro.dglab.gov.pt/sites/DGLB/Portugues/autores/Paginas/PesquisaAutores1.aspx?AutorId=7117 (Acesso em 03/dez./2021).

Cine PT - Cinema Português. (2021). *Frei Luís de Sousa*, Cine PT - Cinema Português, URL http://www.cinept.ubi.pt/pt/filme/2808/Frei+Luís+de+Sousa (Acesso em 03/dez/2021).

DINIZ, T. F. N. (2005). *Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

GARRETT, A. (2011 [1843]). *Frei Luís de Sousa*. Porto: Porto Editora.

MANCELOS, J. de (2017). *Introdução à narrativa cinematográfica*. Lisboa: Edições Colibri.

PAIS, A. P. (2004). *1.ª Geração romântica: Almeida Garrett. História da Literatura em Portugal – Uma perspetiva didática*, pp. 21-49. Lisboa: Areal Editores.

SARAIVA, A. J. / Lopes, Ó. (1996). *Almeida Garrett. História da Literatura Portuguesa* (17.ª ed.), pp. 676-703. Porto: Porto Editora.

Filmografia

Frei Luís de Sousa (1950) – Intérpretes: Maria Dulce, Maria Sampaio, Raul de Carvalho, Barreto Poeira, João Villaret, Tomás de Macedo, José Amaro, Maria Olguim, José Victor, Jaime Santos – Jaimery. Realização: António Lopes Ribeiro. Produção: Lisboa Filmes. Adaptação de *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett. Fotografia: Artur Bourdain de Macedo. Som: Enrique Domínguez. Música: Luís de Freitas Branco. Guarda-roupa: Alberto Anahory.

Quem És Tu? (2001) – Intérpretes: Patrícia Guerreiro, Suzana Borges, Rui Morisson, Rogério Samora, José Pinto, Francisco d'Orey, Bruno Martelo. Realização e produção: João Botelho. Adaptação de *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett. Fotografia: Elso Roque. Som: Philippe Morel. Música: António Pinho Vargas. Guarda-roupa: Silvia Gra-bowski. Montagem de som: Waldir Xavier.

TÍTULO: *Frei Luís de Sousa* – Da lenda ao texto e do texto ao filme. Análise comparativa entre a adaptação cinematográfica de António Lopes Ribeiro e de João Botelho

RESUMO: A lenda do cavaleiro de Malta que se converte em Frei, por ordem de um casamento inviabilizado aos olhos da Igreja e de uma sociedade altamente preconceituosa, despertou interesse em Almeida Garrett, para tratar questões do seu século e, possivelmente, suas, enquanto pai de uma menina ilegítima. Transformado num clássico da Literatura Portuguesa, *Frei Luís de Sousa* conta com duas adaptações cinematográficas no contexto português e delas se fará objeto de estudo no presente artigo.

TITLE: *Frei Luís de Sousa* – From the legend to the text and from the text to the film. Comparative analysis between the António Lopes Ribeiro's film adaptation and the João Botelho's one

ABSTRACT: The legend of the Malta's knight who converts himself into friar, because of a marriage which became ilegal to the eyes of the Church and to a very prejudiced society, awakened interest in Almeida Garrett, in order to approach questions of his century and, possibly, his questions, while being a father of an illegitimate daughter. Transformed into a classic of the Portuguese Literature, *Frei Luís de Sousa* includes two film adaptations in the Portuguese context. The present article pretends to be about them.

Literatura e Cinema: O jogo entre memória e espacialidades em *20.000 dias na Terra* e *The Sick Bag Song*

Literature and Cinema: The Game of Memory and Spaciality in *20.000 Days on Earth* and *The Sick Bag Song*

Samantha Pires dos Santos*

PALAVRAS-CHAVE: Literatura, Cinema, Nick Cave, *20.000 dias na terra*, *The Sick Bag Song*, Topoanálise.

KEYWORDS: *Literature*, Cinema, Nick Cave, *20.000 dias na terra*, *The Sick Bag Song*, Topoanálise.

Introdução

A literatura e o cinema frequentemente rendem bons frutos quando a questão é transposição de narrativas; essas duas artes relacionam-se simbioticamente, seja por meio das adaptações dos romances para as narrativas fílmicas, o que é mais comum, mas também o contrário, narrativas do cinema que são adaptadas para narrativas literárias. Expressões híbridas como "câmera caneta" e "romance-filme" explicitam a interpenetração dos gêneros e a fundação de uma poética que extrapola até mesmo os suportes tradicionais das duas vertentes, livro e tela. Enxergamos, assim, como aponta Vera Lúcia Figueiredo, que as possibilidades correlacionais entre cinema e literatura alargam-se ainda mais quando se aproximam por vieses não limitados apenas ao campo das adaptações.

> O estudo da relação entre narrativas literárias e cinematográficas, portanto, não se restringe ao campo do que se convencionou chamar de "adaptação", não se limita à análise dos procedimentos formais utilizados para recriar, através de uma arte mista como o cinema, uma intriga tecida apenas com palavras, embora a quantidade de filmes baseados em obras literárias seja praticamente incontável. O fenômeno de leitura/reescrita de textos literários pelo cinema tem permitido várias abordagens que, por diferentes vias, contribuiram não só para que se pensassem os pontos de contato entre as duas artes, mas também suas particularidades. (Figueiredo, 2010, p. 18)

* Doutoranda do PDEL da Universidade de Aveiro.

Nosso interesse consiste em buscar essas particularidades entre as obras que obviamente não estão aqui relacionadas pelo viés da adaptação, mas em lugar disso possuem esse hibridismo narrativo tão característico das escritas pós-modernas, no qual as fronteiras entre os gêneros diluem-se no processo criativo.

Tempo e espaço, em nosso estudo, coadunam-se para imprimirem nessas obras uma relação que se estabelece de forma complementar: têm igual importância no jogo entre o real e o ficcional, embora, para Gaston Bachelard, o espaço é aquele que retém o tempo comprimido; o que nos leva a aceder a tal ideia. Com isso, a investigação topoanalítica será a ferramenta que utilizaremos para reunir em nosso ensaio tal ponto de encontro, que antes já se faz presente em seu teor, ou seja, narrativas híbridas que discorrem sobre o processo criativo de um artista, tratadas a partir das espacialidades e temporalidades que surgem da relação entre o real e o ficcional.

20.000 Dias na Terra

20.000 dias na terra é um híbrido de documentário autobiográfico e ficção, de formato não convencional, sobre um dia na vida do cantor-compositor-escritor australiano Nick Cave, e sobre seu processo artístico criativo. O filme, lançado em 2014, participou do Festival de Berlim, do Sundance Film Festival e arrecadou prêmio de Melhor Realização e Montagem (secção Documentários); ganhador, ainda, do Prêmio FIPRESCI no Festival de Istambul (Turquia, 2014). Aclamado pela crítica, a ideia para o filme surgiu quando a dupla de diretores, Iain Forsyth e Jane Pollard, ao analisar o material selecionado para o trabalho deparou-se com um caderno de Nick Cave em que, entre letras e anotações aparentemente desconexas, estava escrito "20.000 dias na terra".

O título do filme antecipa uma alegoria relacionada à forma não convencional da narrativa, já que a expressão "20.000 dias na terra" remete aos quase 57 anos de idade do protagonista, o próprio Nick Cave, neste dia ficcional em que se passa o longa-metragem. O fato de os diretores utilizarem para o título o número de dias na terra, em vez dos anos passados, direciona o entendimento do espectador em relação ao tempo, incita-o a outra perspectiva. Aqui, de maneira não-convencional, a linguagem conflui para uma valorização da perspectiva espacial em relação à perspectiva temporal. Quando nos damos conta de que esse número, 20.000, é aproximadamente o número de dias em que Nick Cave existe na terra, há um desfoque na percepção da dimensão do tempo acostumado, e somos, dessa maneira, induzidos a ressignificar a ideia

de tempo que se passou, a ideia de idade. Na esteira da poética do espaço, Gaston Bachelard nos diz que

> se quisermos ultrapassar a história ou mesmo permanecendo nela, destacar da nossa história a história sempre demasiado contingente dos seres que a sobrecarregam, perceberemos que o calendário de nossa vida só pode ser estabelecido em seu processo produtor de imagens. (Bachelard, 2008, p. 28)

O fato de alguém existir em um lugar, na terra, por 20.000 dias consegue ampliar o sentido da duração do tempo, portanto mais ampla e plurissignificativa. O filme, por meio da valorização dos espaços, invoca a realidade vivida no passado e institui o presente, formando a matéria que dá à luz sua existência. A carga existencialista-espaço-temporal permeia todo o documentário numa espécie de ode à memória e à existência. A expressão "Vinte mil dias na terra" carrega em si, pela própria elaboração da sintaxe, não o passar de todos esses anos numa perspectiva temporal, mas o ter "estado" "na terra" por todos esses dias, evocando sobremaneira a perspectiva espacial.

Os estudos do espaço pela literatura são multi-variáveis, embora sua importância tenha sido reconhecida tardiamente em função da valorização dos estudos sobre o tempo, principalmente nos estudos literários. É fácil encontrarmos obras fundamentais sobre o tempo durante todo o século XX, porém em relação aos espaços como categoria teórico-reflexiva esses estudos eram bastante reduzidos. Para Borges Filho e Barbosa

> A importância dada ao tempo foi tão grande que ensejou, inclusive, o aparecimento de uma filosofia cujo pilar é ele. Trata-se do existencialismo. Basta lembrarmos a obra capital de Martin Heidegger, O ser e o tempo, publicado em livro em 1927". (Borges Filho; Barbosa, 2014, p. 183)

A partir do livro *La production de l' espace,* de Henri Lefèbvre, de 1974, o espaço irá tornar-se categoria relevante de reflexão sobre a estética e a teoria literária. No âmbito cinematográfico o espaço configura-se como primordial para sua narrativa, já que a base do filme é o fotograma, que é, antes de tudo, espaço. O tempo aparecerá somente na sucessão de fotogramas, cada um dos quais já, em si, espaço" (Borges Filho; Barbosa, apud Gardies, 2014, p. 186). Para Bachelard

> esse teatro do passado que é a memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante. Por vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo; que no próprio passado, quando sai em busca do tempo perdido, quer "suspender" o vôo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. Essa é a função do espaço. (Bachelard, 2008, p. 28)

Em contrapartida, ou em oposição à ideia de extensão do tempo-espaço contida no título, o início do filme utiliza uma estratégia metalinguística que se constitui de uma cena composta por um mosaico formado por televisores e um cronômetro zerado que se inicia quando as imagens desses aparelhos começam a ser projetadas, e a primeira delas é o nascimento de um bebê. Tais imagens, aparentemente desconexas, retratam cenas da vida de Nick Cave, embora estejam atreladas a esse mosaico de televisores, que as apresenta num ritmo alucinante e caótico. Há ali um fio narrativo linear que nos revelará o percurso de Cave desde o nascimento, passando pela infância, a escola, a adolescência, as primeiras influências literárias, fílmicas e musicais, a experiência com as drogas, o início da carreira como cantor, a religião, a terra natal, a idade adulta, a mudança para Berlim, a parceria com Wim Wenders, os amigos, os amores, o vício, a religião, a formação dos Bad Seeds, banda da maturidade do cantor, a vinda para o Brasil, o nascimento do primeiro filho, a volta para a Inglaterra, o casamento com Susie Birk, atual esposa, até o nascimento dos filhos gêmeos, tudo isso condensado em apenas dois minutos e dez segundos de filmagem, até que o cronômetro atinge a marca dos 20.000.

A técnica utilizada pelos diretores para condensar a trajetória do cantor em apenas dois minutos remete ao cronotopo do cinema, que permite a materialização do tempo no espaço. Tal conceito foi definido por Mikhail Bakhtin como "interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura" (Bakhtin, 2002, p. 211). Narrar tantos acontecimentos ao mesmo tempo é algo impossível de se realizar na narrativa literária, ainda que seja possível mesclar os discursos entre personagens, uma fala tem que ser escrita primeiro que a outra, daí a impossibilidade da simultaneidade encontrada na narrativa fílmica.

As imagens vistas através dos diversos televisores narram de maneira metalinguística (filme dentro do filme) fatos da vida de Cave atrelados ao arcabouço referencial que moldou a vida do artista, da pessoa pública, já que grande parte desses acontecimentos foi registrado pelas câmeras, mas as imagens também

mostram cenas do menino, da infância, numa alusão ao jogo entre o real e o ficcional, ao homem comum e o artista, à memória recriada e à memória vivida.

> A televisão, como McLuhan (1979) afirma, não criou a mensagem, a informação, assim como a locomotiva e a estrada de ferro não criaram a roda e o movimento, apenas "[...] acelerou e ampliou a escala das funções humanas anteriores, criando tipos de cidades, de trabalho e de lazer totalmente novos" (Mcluhan, 1979, p. 22)

A televisão, símbolo representativo da indústria cultural, do consumo, da fama e da cultura pop, será o espaço-suporte que permitirá, exclusivamente, a condensação de uma "microbiografia" do artista aos moldes do entretenimento e, ao final desse plano, o filme continuará a partir do 20.000.º dia.

Os espaços

A posição nada neutra de um despertador no quarto do cantor anuncia, indiretamente, que aquele é seu 20.000.º dia na terra e dá início à jornada de 24 horas que iremos acompanhar durante o restante do filme. Nessa primeira cena do quarto, lugar de maior intimidade, o narrador-autor afirma que "no final do século XX, eu deixei de ser um ser humano e isso não é necessariamente uma coisa ruim, é apenas uma coisa. Eu acordo, eu escrevo, eu como." (20.000 dias na terra, 2014). Ações que para ele estão automatizadas pelo cotidiano.

Nesse ponto estamos diante do homem comum, num espaço que evoca a mais pura intimidade, o quarto, a cama do casal, o banheiro. Nick olha-se no espelho, faz uma definição cômica de si e diz sentir-se como um canibal que está sempre em busca de "alguém para colocar numa panela", e que na maioria das vezes esse alguém é sua mulher. Dessas experiências (ainda que consensuais), o que sobra, aquilo que ele rejeita é transmutado em canções, "ainda que distorcidas ou monstruosas". Nesse trecho é possível observar que cada experiência vivida na vida do protagonista é matéria narrativa, seja para suas canções, para seus livros, ou para suas performances no palco.

No espelho[1] do banheiro, a câmera dá um zoom na pupila do olho de Cave numa possível referência à busca subjetiva desse ser humano que se perdeu no século XX. Imediatamente somos remetidos ao seu escritório[2], lugar de

[1] Imagem 1.
[2] Imagem 2.

trabalho e criação de mundos, como ele mesmo explicita. O lugar, diferente do quarto do cantor (claro e luminoso) é mostrado agora por uma câmera que desliza suavemente por um corredor que emite uma meia-luz amarelada e opaca, o quarto é mais escuro que o corredor, embora ele esteja escrevendo numa pequena máquina de escrever, iluminada apenas por uma luminária de mesa. Cave está cercado de pilhas de livros por todos os lados, o que remete às referências literárias, fotografias, souvenirs, colagens, objetos de arte, anotações, objetos que são a matéria de seus mundos criados. A impressão é que o personagem se encontra numa espécie de ninho, de caverna, um lugar quente e abafado, porém que não deixa de parecer confortável.

O escritório é seu lugar no mundo, o lugar da criação, o lugar de onde ele prefere não sair, como afirma em outra cena, pois ali ele pode ser um pequeno deus, fabulador de histórias em que há "monstros, heróis, homens maus, homens bons", e quanto mais escreve, mais acredita que este mundo inventado fica ainda mais elaborado; e, embora seus personagens apareçam e desapareçam, para Nick Cave eles são apenas versões distorcidas dele mesmo. Ali, nesse ambiente ínfimo/íntimo, vive o nascedouro de sua escrita, de suas histórias e mais uma vez o espaço amplia o significado da cena. Para Borges Filho (2014), o espaço construído dentro da narrativa pode ser dividido em dois tipos: a natureza e o cenário:

> A natureza é o espaço não criado pelo homem, enquanto o cenário é o espaço criado pelo homem. Além disso, esses dois espaços, dependendo da situação como são construídos, podem adquirir nuances interessantes. Dessas nuances surgem o ambiente, o território e a paisagem. O ambiente acontece quando a natureza ou cenário recebem uma forte impregnação psicológica, ou mais precisamente quando as ações das personagens são ratificadas pela espacialidade. (Borges Filho; Barbosa, 2014, p. 196).

Os ambientes ou espaços da interioridade são constituídos aqui não só pela disposição dos objetos, da intensidade da luz, mas pela força da relação psicológica com esses elementos que formam os espaços. As ações ratificadas pela espacialidade, no filme, evocam a intimidade dos espaços interiores, como a casa e sua relação com o "nosso canto no mundo" o "nosso primeiro universo". Para Bachelard

> A casa é uma das maiores forças de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. Nessa integração, o princípio de integração é o devaneio.

> O passado, o presente e o futuro dão à casa dinamismos diferentes, dinamismos que não raro interferem, às vezes se opondo, às vezes excitando-se mutuamente. (Bachelard, 2008, p. 26)

Os espaços íntimos são primeiramente apresentados no início do filme, o quarto, o banheiro, como foi dito antes, aludem à vida matrimonial; o escritório ao trabalho com escrita, entre outros espaços que também são emblemáticos.

Em outra cena, quando Nick Cave entra em seu carro para sair de casa, alguns personagens (amigos, ex-parceiros de trabalho) aparecem de forma fantástica, como "fantasmas" do passado travando diálogos que buscam esclarecer ou trazer à tona questões que marcaram esses relacionamentos, portanto, no documentário, o carro[3] é um lugar em que ele encara questões do passado que ficaram pendentes ou não esclarecidas. A cena do encontro na cozinha[4] da casa de Warren Ellis (músico e compositor australiano, membro dos Bad Seeds, grupo musical de Nick Cave), num almoço informal, nos aproxima do cotidiano de Cave, ao visitar o amigo pessoal, companheiro de trabalho e criação. Nesse momento, Cave nos coloca diante de um dia normal de trabalho, elucidando a parceria com Ellis, em seu estúdio de gravação e nas cenas que se seguem após a cena da cozinha, nas quais eles ensaiam as músicas do disco que seria lançado na mesma época, *Push the sky away* (décimo quinto álbum da banda, lançado em fevereiro de 2013). A narrativa sugere uma visão do homem comum, mas também do artista que precisa trabalhar arduamente em suas composições, que precisa da ajuda e parceria de outros artistas, que não é apenas o "showman" que faz do palco uma espécie de território neutro em que tudo é possível. Com isso, a ambientação dos espaços da casa, do trabalho, do lugar da escrita, do estúdio, dos lugares que ele frequenta corroboram como dados significativos dentro da narrativa, pois evidenciam o quão a vida de Cave está impregnada da matéria de sua poética, ou de como sua poética está atrelada ao seu cotidiano. Aqui, espaço, lugar e memória formam o que podemos chamar de uma tríade da criação artística. Espaço e território que abrigam a experiência do homem e do artista, ou do homem-artista mostrando que tudo está embebido da matéria poética que compõe sua obra. Mais adiante, buscaremos evidenciar a diferença entre o lugar e o espaço para melhor ilustrarmos nossa proposta.

Para Nick Cave, tudo acontece a partir da escrita, da criação. O fato de ter escrito o roteiro do filme torna a análise mais instigante, pois retoma,

[3] Imagem 3.
[4] Imagem 4.

mais uma vez, o duplo real/ficcional. Ao final da cena do escritório, as mãos de Cave aparecem sobre a máquina de escrever e, então, numa sobreposição metafórica de imagens, aparecem as mesmas mãos agora sobre as teclas de um piano, então somos levados por essa imagem ao estúdio de ensaio. A máquina de escrever tão necessária à escrita, à narrativa, e o piano, necessário para a criação de suas canções são lugares/objetos que se mesclam à criação artística, são indissociáveis. Aqui aparecem novamente pilhas de livros, algumas fotografias e essas imagens são simbólicas interpretações de como o escritor, o artista está envolto em outras narrativas que o alimentam. Cave está aparentemente cercado por espaços, lugares e objetos (que podem ser lugares de memória) que movimentam seu mundo criativo, que propulsionam e possibilitam a sua arte. Esses espaços, compostos por objetos de importância sentimental e pessoal, são fundadores de mundos em que o criador é o artista e ele está à frente de tudo, orquestrando essas organizações e agenciamentos que resultarão em suas obras e na própria afirmação de sua existência, do estar no mundo efetivamente e significativamente.Os espaços e lugares irão traçar essas tramas que entrelaçam vida real, ficção, memória e criação.

The sick bag song

O livro de autoria de Nick Cave narra sua jornada com a banda, os Bad Seeds, durante uma turnê de vinte e dois dias pelo Canadá e Estados Unidos, no ano de 2014. Espécie de relato pessoal que combina memórias, reflexões, poesias, letras de músicas e devaneios numa espécie de road poem/horror story, como o define o próprio Nick Cave. Assim como o filme/documentário *20.000 dias na Terra*, aqui os gêneros interpenetram-se criando uma obra em que o conteúdo transita por diversos gêneros e foge de uma categorização. A base de sua narrativa singular são as anotações feitas durante os voos da turnê, nos sacos[5] para enjoos oferecidos pelas companhias aéreas. No livro foram dispostas as versões fac similes dos sacos que se transformaram em suporte para a escrita. Nesses relatos, Cave vai novamente buscar, por meio do devaneio poético, da memória, do real, dos sonhos, das influências, a narrativa que se estabelece por meio da experiência vivida. É impossível separar a vida e a obra de Nick Cave nesses dois trabalhos onde o real e o ficcional complementam-se.

[5] Figura 5.

O livro, obra literária mais recente do autor, foi lançado em 2015. O início de Sick Bag Song dá-se com uma dedicatória direcionada "Para o garoto na ponte" (Cave, 2018, p. 6). Habitualmente uma dedicatória é direcionada a alguém, a uma outra pessoa que tenha tido alguma importância para o autor ou para a própria narrativa, porém Cave dedica o livro ao "garoto na ponte". Temos aí, como no título do documentário *20.000 dias na terra*, a proeminência do espaço na locução adverbial "na ponte". O livro é dedicado a este garoto sem nome, que está "na ponte". O que define o menino e o faz existir como sujeito não é, primordialmente, nenhuma característica subjetiva, mas sim o espaço da ponte. O menino é uma referência clara à infância do próprio Nick Cave; o menino é ele mesmo, existindo na memória que se faz presente pelo elemento espacial: a ponte. Na cena inicial do documentário *20.000 dias na terra*, em um dos televisores que mostram as imagens da vida de Cave, há uma cena em que o garoto salta de uma ponte, ou seja, é a mesma cena do livro, embora no livro o salto não aconteça, mas fica suspenso pela tensão da imagem do garoto que tenciona saltar. A ponte é, metaforicamente, o elemento simbólico que faz a ligação entre a infância e a memória. Para Bachelard, espaço e memória não se dissociam, sendo que, para a topoanálise, os espaços são espécie de "cenário que mantém os personagens em seu papel dominanante".

> Aqui o espaço é tudo, pois o tempo já não anima a memória. A memória – coisa estranha! – não registra a duração concreta, no sentido Bergsoniano. Não podemos reviver as durações abolidas. Só podemos pensá-las na linha de um tempo abstrato privado de qualquer espessura. É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências. O inconsciente permanece nos locais. As lembranças são imóveis, tanto mais sólidas quanto mais bem espacializadas. (Bachelard, 2008, p. 29)

Para Bergson o tempo real não é o tempo espacial, compartimentado, que se prenderia em algo físico, o tempo dos físicos e matemáticos. Para ele tempo é duração, uma sucessão sem separação. Assim a memória para o filósofo não está atrelada ao espaço, assim como o tempo real também não está, mas sim o tempo homogêneo que pode ser contado

> o que se torna necessário é afirmar que conhecemos duas realidades de ordem diferente, uma heterogênea, a das qualidades sensíveis, a outra homogênea, que é o espaço. Esta última, claramente concebida pela inteligência humana, permite-nos até efetuar distinções nítidas, contar, abstrair, e talvez também falar (Bergson, p. 71).

Essa ideia é refutada por Bachelard quando lembra que a memória está presente nos espaços, e ainda são mais sólidas quando estão mais bem definidas em termos de localização. Em *Sick Bag Song*, no primeiro "saco" – capítulo/ /poema, durante todo o texto, os espaços são predominantes nos versos, como a margem do rio, a ponte, a ferrovia, os trilhos, assim como verbos associados a eles: escalar, pisar, ajoelhar-se, encostar, correr.

> Um menino escala a margem de um rio. Ele pisa sobre a margem de um rio. Ele pisa sobre a ponte da ferrovia. Ele tem doze anos de idade.
> Ele se ajoelha, sob um sol cruel, e encosta sua orelha no trilho.
> O trilho não vibra. Não há nenhum trem se aproximando pela curva do outro lado do rio.
> O menino começa a correr, seguindo os trilhos. Ele chega ao meio da ponte. Ele fica com os pés na beirada e olha para o rio lamacento abaixo. (Cave, 2018)

Ao final do texto, Cave aponta:

> O garoto não percebe que ele não é sequer um garoto, mas a memória de um garoto. Ele e é a memória de um garoto correndo atrás da mente de um homem, em uma suíte no Sheraton hotel, no centro de Nashville, Tennessee, que foi injetado na coxa com uma dose de esteróide que transformará o cantor, acometido por uma gripe e pelo jat lag, em uma divindade. (Cave, 2018, p. 13)

A narrativa de *Sick Bag Song* difere-se da narrativa de *20.000 dias na terra* ao que se refere aos espaços privados, pois o formato road movie apodera-se dessa narrativa dando lugar aos espaços característicos desse gênero. A casa, o estúdio, a casa dos amigos, lugares de intimidade, aquilo que traduz a metáfora da concha em Bachelard dá lugar ao que chamaremos de não-lugares, embora o palco apareça nas duas narrativas. Para Marc Augé, "um espaço que não se pode definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico, definirá um não-lugar. (Augé, 1994, p. 73)

A escrita agora é produzida em espaços que fogem ao foro íntimo de Cave, no avião, nos quartos de hotéis, nos ônibus, na estrada, nos carros, em outras cidades que não são sua casa, que não Brighton.

Quando o autor, no início do livro, refere-se ao "menino na ponte", evoca a memória por meio da espacialidade, esses lugares são evocados agora a partir dos não-lugares, são lugares de memória, talvez numa forma de tentar não se perder, não esquecer. Em *20.000 dias na terra*, há uma cena em que

Nick Cave está em uma consulta com seu analista e em determinado trecho o médico lhe pergunta qual seria seu maior medo, ao que Cave responde que seria perder a memória.

A memória aqui em *Sick bag song* atrelada aos espaços é o amálgama do homem e do menino, que o leva à afirmação de sua identidade. Esta precisa ser, a um só tempo, reconfigurada, ao vivenciar outras e novas experiências, nos não-lugares, não mais no foro íntimo, mas preservada, e é pela memória espaço-temporal que o artista consegue manter o que o torna ele mesmo.

Considerações finais

Em suma, os espaços nas duas obras são plurissignificativos e interrelacionam-se em suas complexidades. Na medida em que os diretores de *20.000 dias na terra* atrelam as imagens dos lugares significativos para Nick Cave, como o quarto de dormir à relação com a esposa, o banheiro e o espelho ao mergulho na alma, o escritório e o estúdio aos lugares da criação artística, lugares da intimidade que evocam a memória. Em *Sick bag song,* em oposição a esses espaços íntimos, existem os não-lugares, transitórios e efêmeros, mas ainda assim o escritor não deixa de exercer seu ofício, ainda que não esteja em seu ninho, universo particular, os não-lugares não invalidam a arte do fazer literário. Marc Augé propõe que

> acrescentemos que existe evidentemente o não-lugar como lugar: ele nunca existe sob uma forma pura; lugares se recompõem nele; relações se reconstituem nele (...) O lugar e o não lugar são, antes, polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente – palimpsestos em que se inscreve, sem cessar, o jogo embaralhado da identidade e da relação. (Augé, 2012, p. 74).

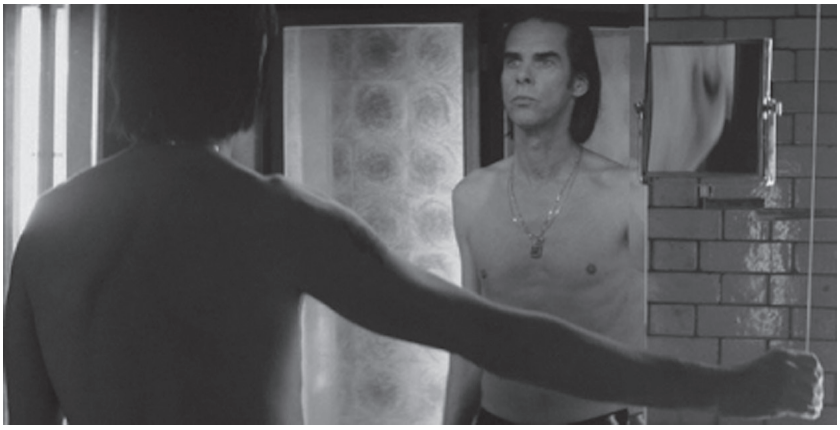
Nossa análise percebe que as duas narrativas, observadas em seus aspectos espaciais parecem questionar ou distorcer a ideia do tempo como soberano na fundação de uma ontologia da memória. Nessas obras há uma declaração apoteótica do "estar" como sinônimo de existência do ser. Ao final de cada uma delas, tanto no documentário quanto no livro, Nick Cave encerra as narrativas refletindo sobre a volta ao seu lugar. Em *Sick bag song*, ao fim da digressão, ele está em um hotel ligando para a mulher e avisa que está voltando para casa. Em *20.000 dias na terra*, ao final do filme, Cave sai do espetáculo de lançamento

do disco *Push the Sky Away* e desloca-se para a beira-mar, em Brighton, lugar onde vive. Na cena, ele fala sobre tentativa de criação de um espaço em que ele consegue "romper o real, o que é conhecido por nós, este espaço cintilante onde a imaginação e a realidade se cruzam. Este é o lugar onde existe todo amor, lágrimas e alegria. Este é o lugar. Este é o lugar onde vivemos." (20.000 na terra, 2014).

Assim, acreditamos que para o artista não pode haver uma separação entre o mundo real e o ficcional, entre o lugar em que vivemos (espaço real), os não--lugares e o entre-lugar calcado no espaço ficcional (os lugares de memória e os lugares de imaginação). Estabelecer essa vivência entre o real e o ficcional como verdade talvez seja possível somente aos que, como Nick Cave, só sabem existir poeticamente.

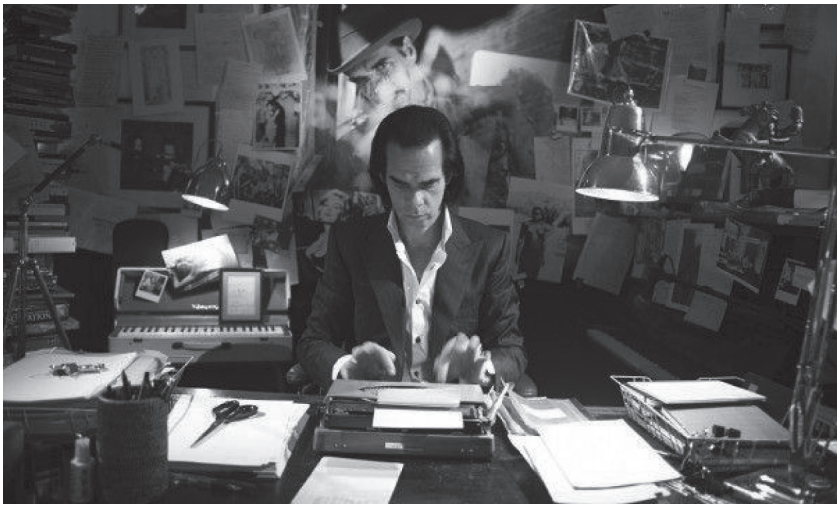
Imagens

Imagem 1



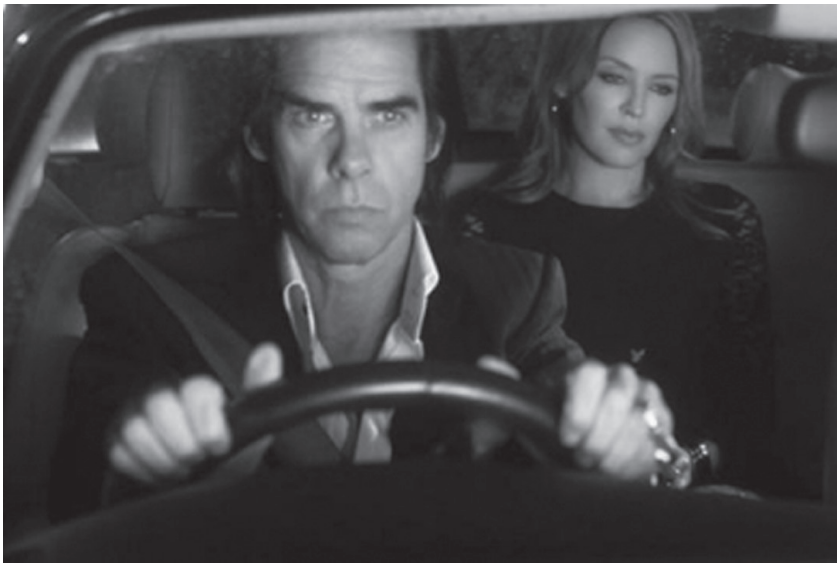
http://www.festivaldorio.com.br/br/filmes/20-000-days-on-earth
Último acesso em 03/02/2021.

Imagem 2



https://jovempan.com.br/entretenimento/musica/20000-dias-na-terra-filme-sobre-nick-cave-estreia-no-brasil.html
Último acesso em 03/02/2021.

Imagem 3



https://www.virgula.com.br/musica/trailer-de-documentario-sobre-nick-cave-e-liberado/
Últmo acesso em 03/02/2021.

Imagem 4

https://gq.globo.com/Cultura/noticia/2015/02/desvendando-o-mundo-de-nick-cave.html
Último acesso 03/02/2021.

Imagem 5

https://www.dandad.org/awards/professional/2018/book-design/26662/the-sick-bag-song/
Último acesso 03/02/2021.

Referências

AUGÉ, Marc (1994). *Não-lugares – introdução a uma antropologia da supermodernidade.* São Paulo: Papirus.

BAKHTIN, Mikhail M. (2002). *Formas de tempo e de cronotopo no romance (ensaios de poética histórica. Questões de literatura e de estética. A teoria do romance.* São Paulo: Hucitec.

BARBOSA, S., & BORGES FILHO, Ozíris (org.) (2014). *Espaço, Literatura e cinema*. São Paulo: Todas as musas.

BACHELARD, Gaston (2008). *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes.

BRANDÃO, Luís Alberto (2013). *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva.

BERGSON, Henri (1988). *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Lisboa: Edições 70.

CAVE, Nick (2018). *The Sick Bag Song*. São Paulo: Terreno Estranho.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia (2010). *Narrativas Migrantes: literatura, roteiro e cinema*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: 7 letras.

20.000 Dias na Terra (2014). Direção: Iain Forsyth e Jane Pollard. Roteiro: Nick Cave, Iain Forsyth e Jane Pollard. Produção: Reino Unido / 1h 37min.

TÍTULO: Literatura e Cinema: O jogo entre memória e espacialidades em *20.000 Dias na Terta* e *The Sick Bag Song*

RESUMO: A literatura e o cinema são artes que dialogam de forma fértil, sendo a interseccionalidade entre elas inegável e cada vez mais frutífera, principalmente quando se diluem as fronteiras que separam as suas formas prefixadas. O cinema transpõe as narrativas literárias para as telas, assim como narrativas literárias utilizam, frequentemente, técnicas cinematográficas em sua construção, mas entre elas há inúmeros agenciamentos possíveis. Aqui, o que se delineia de forma patente é a intersecção entre as temporalidades e as espacialidades que constituem essas obras. Este trabalho tem por objetivo analisar essa possibilidade de inter-relação entre tempo e espaço das narrativas do filme *20.000 dias na Terra*, dirigido por Iain Forsyth and Jane Pollard, sobre o artista e escritor Nick Cave, e o seu livro mais recente *The Sick Bag* Song, misto de narrativa poética, memórias, relato e diário de viagem. Nosso foco será explorar de que maneira os aspectos da espacialidade ou, como conceitua Gaston Bachelard, em sua Poética do espaço, da topoanálise destacam-se nessas duas narrativas e de que forma elas estão correlacionadas ao tratarem da memória e da criação artística.

TITLE: Literature and Cinema: The Game of Memory and Spaciality in *20.000 Days on Earth* and *The Sick Bag Song*

ABSTRACT: Literature and cinema are arts that dialogue in a fertile way, and the intersectionality between them is undeniable and increasingly fruitful, especially when they are diluted as borders that separate as their pre-fixed forms. Cinema transposes literary narratives to the screen, just as literary narratives often use cinematographic techniques in their construction, but among them there

are countless possible agencies. Here, what is clearly delineated is the intersection between the temporalities and the spatialities of these works. This work aims to analyze this possibility of interrelationship between time and space in the narratives of the film *20,000 Days on Earth*, directed by Iain Forsyth and Jane Pollard, about artist and writer Nick Cave, and his most recent book *The Sick Bag Song*, a mix of poetic narrative, memories, story and travel diary. Our focus will be to explore how aspects of spatiality or, as Gaston Bachelard conceptualizes in his Poetics of Space, of topoanalysis stand out in these two narratives and how they are correlated when dealing with memory (temporality) and artistic creation.

Quarto com vista 'interior'

Room with an 'Interior' View

Francisco Ferreira da Silva*

PALAVRAS-CHAVE: Segredos, Cultura, Memória, Intermedialidade, Remediação.

KEYWORDS: Secrets, Culture, Memory, Intermediality, Remediation.

James Yvory realizou, em 1985, um filme, adaptado da obra homónima de E.M. Forster, *A Room with a View*. O filme ganhou três dos oito óscares da Academia para que foi nomeado e obteve a classificação 'fresh', com uma percentagem de 100% das 32 críticas, no *Rotten Tomatoes.* Também foi eleito o melhor filme do ano pela British Academy of Film and Television Arts e, em Itália, venceu o prémio Donatello para melhor filme estrangeiro e melhor realizador. O livro de E.M. Forster, publicado em 1908, está na lista da BBC dos 100 melhores romances britânicos do século XX.

Forster integrava, com Clive Bell (crítico de arte), Desmond MacCarthy (jornalista literário), Duncan Grant (pintor), John Maynard Keynes (economista), Leonard Woolf (ensaísta), Lytton Strachey (biógrafo, crítico literário e escritor), Vanessa Bell (pintora) e Virginia Woolf (escritora, ensaísta e editora), o chamado grupo de Bloomsbury que reuniu intelectuais britânicos da primeira metade do século XX. Ao longo do tempo foram-lhe associadas outras figuras como os filósofos G.E. Moore e Bertrand Russell ou o pintor e crítico de arte Roger Fry. Curiosamente, muitos dos homens estavam ligados à Universidade de Cambridge e as mulheres ao King's College, de Londres, apesar de negarem sempre constituírem um grupo, pois todos os membros tinham em comum o facto de acreditarem na importância das artes e de trabalharem ou viverem perto de Bloomsbury, um bairro elegante do centro de Londres, onde se situam

* Doutorando em Estudos de Cultura pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e investigador do CEAUL – Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa.

diversas instituições académicas, bem como o British Museum. Além dos laços intelectuais, também existiram ligações pessoais e familiares entre eles.

Nas primeiras décadas do século XX, os elementos do referido grupo influenciaram literatura, arte, crítica e economia, assumindo atitudes modernas em relação ao feminismo e ao pacifismo, mas também no domínio da sexualidade. Tinham em comum o facto de contrariarem os hábitos burgueses e as convenções morais e sociais muito rígidas da era vitoriana. Desprezavam a realização pública e defendiam relações pessoais privadas e informais, dando especial destaque ao prazer pessoal. Politicamente de esquerda, o grupo de Bloomsbury defendeu o voto feminino, podendo também ter sido a semente do que anos mais tarde ficou conhecido como o grupo de espiões de Cambridge ("Cambridge Five") que actuaram como agentes duplos a favor da URSS. Eram até, ao que se diz, bastante austeros mas procuravam tirar o maior prazer das relações pessoais, um prazer sofisticado, civilizado e altamente articulado que não se esgotava em relações bilaterais.

O século XX encontrou a Inglaterra no auge de influência mundial. Detinha também a melhor frota de marinha de guerra do mundo para defender um dos maiores impérios da história. Impulsionada pela prosperidade da Revolução Industrial e o inerente desenvolvimento económico, a população de Londres cresceu rapidamente, atingindo, em 1901, 4,6 milhões na cidade e 6,5 milhões na Grande Londres, o maior agregado populacional urbano de então a nível planetário. A classe média prosperou, apesar de as classes mais desfavorecidas continuarem a viver sem grande sustento. Ainda assim, assistiu-se ao desenvolvimento e expansão dos transportes públicos, com redes alargadas autocarros, eléctricos e comboios. O metropolitano também foi melhorado progressivamente, incluindo a electrificação, para superar as desvantagens dos comboios a vapor nos túneis, o mesmo acontecendo com a rede ferroviária de superfície em Londres. No início do século XX, o Reino Unido era a terceira maior economia do mundo em dimensão do PIB, a que se associava uma vasta reserva de créditos no exterior e os cidadãos e empresas detinham enormes participações financeiras noutros países, incluindo os Estados Unidos da América. A capital inglesa passou a ser o centro financeiro do mundo e o investimento britânico no exterior duplicou durante o 'Indian Summer' – como ficaram conhecidos os anos de reinado de Eduardo VII, entre 1901 e 1910 –, passando de dois mil milhões de libras em 1900 para quatro mil milhões em 1913. No plano interno, além da luta das classes mais baixas para terem voz no Parlamento e melhorarem as condições de vida, também as mulheres pugnavam pelo voto universal e a possibilidade de eleição, tal como os homens.

Em 1908, o Partido Liberal venceu as eleições e procurou melhorar as condições de vida das classes mais desfavorecidas, mas um primeiro-ministro anti-sufragista motivou grandes manifestações a favor do voto das mulheres. Por isso, muitos escritores do período eduardiano procuraram explorar as contradições da sociedade, uns expunham as frustrações das classes mais baixas, outros detalhavam as restrições da vida na província e outros ainda a possessividade destrutiva da burguesia profissional. Forster procurou retratar, com ironia, a insensibilidade, auto-repressão e falta de cultura da classe média inglesa.

A obra de E.M. Forster aborda um período de mudança social em Inglaterra, quando a ainda rígida moral eduardiana – que sucedera à ainda mais rígida moral vitoriana – estava a ser posta em causa e começavam a respirar-se os primórdios do modernismo. Isso mesmo está patente em *A Room With a View*. A atracção exercida por Itália sobre os ingleses vem dos séculos XVII e XVIII, quando os jovens mais abastados, quando atingiam os 21 anos viajavam pela Europa, geralmente França, Itália e Grécia, com um acompanhante que também era, por tradição, um membro da família. Esse costume encontrava-se igualmente nos Estados Unidos do século XIX e início do século XX, quando fazer o 'Grand Tour' era considerado tão importante na formação de um rapaz como ir para a universidade, como é referido em *Gone with the Wind*, de Margaret Mitchell, mas que também noutras obras, como *The Age of Innocence*, de Edith Wharton. Em Inglaterra, no início do século XX, esse costume era já extensível à classe média alta e às mulheres, como Lucy Honeychurch que viajava com uma 'chaperon', a prima mais velha e menos favorecida pela fortuna, neste caso numa jornada apenas por Itália.

A crítica implícita no trabalho de Forster aos princípios de fingimento e hipocrisia, aliados ao snobismo, existentes em Inglaterra e visíveis sobretudo em Cecil Vyse, mas também em Charlotte Bartlett, Eleanor Lavish, Mr. Eager ou Sir Harry Ottaway, colidem com os valores de verdade e honestidade corporizados pelo socialista e antigo jornalista Emerson e transmitidos ao filho George. Lucy, apesar de viver no campo, recebera uma cuidada educação musical, mas a mãe mostrava algum aborrecimento em relação à cultura urbana, o que irá repercutir-se na relação com o pretendente à mão de Lucy, Cecil Vyse. Apesar de partilharem a mesma classe social e de as famílias se conhecerem, pertenciam a meios completamente diferentes, os Vyse imbuídos da vasta cultura proporcionada pela Londres do início do século XX, os Honeychurch remetidos à cultura mais provinciana do Surrey, no sudeste de Inglaterra, entre a capital e o canal da Mancha, próximo do 'Weald', uma grande e densa floresta que se estendia outrora pelos antigos condados de Sussex e Kent. Os primeiros

mais virados para as artes e a literatura do mundo, os segundos para a música, erudita e popular, mas também menos letrados e preocupados com os assuntos comezinhos de uma comunidade rural mais fechada.

Memórias no dealbar do século XX

A memória está sempre presente na obra de Forster e no filme de James Ivory. São as práticas do passado, as paisagens campestres de Itália e de Inglaterra, a sensação de liberdade de quem se move pelos campos, mas também em Florença, onde os espectadores são confrontados com os edifícios, igrejas e monumentos que datam do século XV. Florença, como Roma, eram cidades que, naquele tempo, atraíam muitos ingleses, alguns dos quais se fixavam e até ali constituíam comunidades. O filme mostra muito da idiossincrasia inglesa de então. Pode, por isso, dizer-se que *A Room with a View* é, antes de mais, uma representação da memória. As tradições estão também presentes na narrativa, assim como as críticas implícitas, por exemplo os *Baedecker Guides*, que orientavam os ingleses na procura despersonalizada de atracções turísticas. Tudo isso, assim como os territórios ditos 'sagrados' (representados pelo lago onde Freddy, irmão de Lucy, gostava de tomar banho). Ann Gray no artigo intitulado "Televised Remembering", refere que cada local de investigação requer um conjunto específico de métodos próprios, cujas combinações dependem da questão inicial da investigação e do tipo de dados necessários (Gray, 2013, p. 92). E sublinha, mais adiante, que o texto é o que mais tem recebido a atenção dos investigadores em estudos televisivos, cujos exemplos foram analisados em enquadramentos tão diferentes como as análises de conteúdo, de discurso e de estrutura, a semiótica e a, ainda que pouco comum, psicanálise. Neste contexto de construção de memória, a investigadora assume:

> Reading texts for the construction of memory requires the analyst to consider those elements which evoke memory in the potential viewer (…). The visual components of the text: archive, images, landscape, architecture, and so on, combine, (…) to create layers of memory through their skilful interweaving in the overall narrative. (…) Key areas of textual construction are aesthetic codes, tropes, authority and legitimacy, and 'authoring' (*ibid.*, pp. 93-94).

Os filmes são, de um modo geral, classificados, segundo as classes de Claus Clüver, como textos 'multimedia' por, como a ópera e o teatro, compreenderem

textos separáveis e individualmente coerentes em diferentes *media*, embora também possam ser agrupados entre os 'mixed-media', como a banda desenhada, quando os sistemas de signos que os compõem não são coerentes e autossuficientes fora do contexto. Merece referência o facto de Clüver aceitar a definição de 'meio' que Jürgen E. Müller, em *Intermedialität: Formen moderner kultureller Kommunikation* (1996), toma de Rainer Bohn, Eggo Müller e Rainer Ruppert (1988), como "that which mediates for and between humans a (meaningful) sign (or a combination of signs) with the aid of suitable transmitters across temporal and/or spacial distances" (Clüver, 2008, pp. 30-31).

O certo é que o filme *A Room with a View* é um texto multimédia que apela à memória individual e colectiva e que cria ele próprio memória ao apresentar as paisagens urbanas de Florença e rurais de Florença e do Surrey. Dagmar Brunow cita Astrid Erll e Ann Rigney, em *Remediating Transcultural Memory – Documentary Filmmaking as Archival Intervention*, para dizer que a memória é sempre mediada (Brunow, 2015, p. 3). Erll e Rigney, por outro lado, em *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*, referem que não existe memória cultural antes da mediação e sublinham: "there is no mediation without remediation: all representations of the past draw on available media technologies, on existent media products, on patterns of representation and medial aesthetics" (Erll & Rigney, 2009, p. 4).

Já o historiador Alan Confino afirma que a noção de memória, mais praticada que teorizada, tem sido utilizada para designar coisas muito diferentes mas que partilham as formas como as pessoas constroem o sentido de passado, seja através do testemunho vivencial, seja por intermédio de 'veículos de memória' como livros, filmes, museus, comemorações, entre outros. No artigo intitulado "Collective Memory and Cultural History: Problems of Method" refere que tudo é um caso de memória, porque a memória está em toda a parte e sublinha: "the richness of memory studies is undeniable", afiançando: "perhaps collective memory has been so useful to think about how people construct pasts because of its open-endedness, because it is applicable to historical situations and human conditions in diverse societies and periods" (Confino, 1997, pp. 1386-1387). O trabalho, publicado na *The American Historical Review*, começa por referir que os estudos de memória têm contribuído para explorar a construção do passado que, através de um processo de invenção e apropriação, afectou a relação de poder dentro da sociedade. "The "politics of memory" (at times, "the politics of identity") has emerged as a leading theme in the growing body of literature about memory", afirma o autor, realçando que a memória é aqui vista como uma experiência subjectiva de um grupo

social que sustenta uma relação de poder, concluindo, por outras palavras: "it is who wants whom to remember what, and why" (*ibid.*, p. 1393). O que o leva a inferir que uma consequência significativa para o sacrifício do cultural ao político é a propensão do historiador de cultura para ignorar a questão da recepção.

O papel dos locais nas paisagens da memória

Ao reflectir sobre a memória, Aleida Assmann começa por dizer que devemos ter sempre em conta o esquecimento: "the dynamics of individual memory consists in a perpetual interaction between remembering and forgetting. In order to remember some things, other things must be forgotten" porque, acentua, a nossa memória é altamente selectiva. Como na cabeça dos indivíduos, refere, também "the communication of society much must be continuously forgotten to make place for new information, new challenges, and new ideas to face the present and future" (Assmann, 2008, p. 97). A investigadora alemã debruça-se em seguida sobre a recordação que, como o esquecimento, também tem um lado activo e um lado passivo e salienta: "the tension between the pastness of the past and its presence is an important key to understanding the dynamics of cultural memory" (*ibid.*, p. 98). Para ilustrar as diferenças, dá como exemplo as salas de um museu, onde são exibidas ao público as melhores peças, destinadas a causar uma impressão duradoura, e as reservas, onde são guardadas as outras peças que de momento não cabem ou não se justificam na exposição e conclui: "I will refer to the actively circulated memory that keeps the past present as the *canon* and the passively stored memory that preserves the past past as the *archive".* (*ibid.*, p. 98).

Em *Espaços de Recordação: Formas e transformações da memória cultural*, Assmann fala da "memória dos locais" e serve-se de uma formulação que considera tão confortável quanto sugestiva. É confortável, explica, porque "deixa em aberto tratar-se ou de um *genetivus objectivus*, uma memória que se recorda dos locais, ou de um *genetivus subjectivus*, isto é, uma memória que está por si só situada nos locais" (Assmann, 2011, p. 317). E é sugestiva porque, sublinha, "aponta para a possibilidade de que os locais possam tornar-se sujeitos, portadores da recordação e possivelmente dotados de uma memória que ultrapassa amplamente a memória dos seres humanos" (*ibid.*, 317). Em seguida refere Cícero para dizer que "grande é a força da memória que reside no interior dos locais" (*ibid.*, p. 317) e continua com o mestre da retórica romana quando

afirma que ele próprio passou da referência aos 'lugares da memória' para os 'locais da recordação' quando descobriu, pela experiência, que "as impressões captadas num cenário histórico são 'mais vivas e atenciosas' que outras assimiladas por ouvir falar ou pela leitura" (*ibid.*, p. 318).

"O que dota determinados locais de uma força de memória especial é antes de tudo sua ligação fixa e duradoura com histórias de família", salienta (*ibid.*, p. 320), fazendo, de imediato lembrar os bosques do 'Weald' e o 'lago sagrado' da família Honeychurch no Surrey. E a investigadora adianta que "esses locais da família detêm o progresso", porque "a magia do local está associada a algo suspeito" que é o ser humano arcaico ou o antigo colono. Porque, acentua, "se o ser humano quer realizar em si os potenciais civilizadores disponíveis, deve ser suspenso o parentesco entre homem e local", o elo afectivo tem de ser cortado e a magia do solo vencida (*ibid.*, pp. 320-321). Já numa outra acepção, a dos locais históricos, como a cidade de Florença, transmite-nos que "o significado dos locais das gerações surge do vínculo duradouro que famílias ou grupos mantêm com um local determinado", para inferir que numa relação estreita entre as pessoas e o local geográfico: "este determina as formas de vida e as experiências das pessoas, tal como estas impregnam o local com sua tradição e histórias" (*ibid.*, p. 328). E dá-nos ainda uma ideia sobre escritores como E.M. Forster ao dizer: "no romantismo, o local específico não se torna relevante apenas enquanto cenário do que acontece, mas ganha também um novo significado enquanto cenário do conceber literário, do escrever e da leitura". Porque "sob o signo de uma nova lírica da natureza, caminhar livremente e conceber literatura tornam-se actividades complementares" (*ibid.*, p. 342).

A Room with a View é um filme onde as paisagens desempenham um papel importante, em Itália, mas também em Inglaterra, sobretudo a colina coberta de violetas onde tem lugar a cena-chave do filme: o beijo que se torna um 'segredo'. Daí a importância das imagens de Florença e das colinas do Surrey. David Lowenthal, historiador e geógrafo norte-americano norteado pelo património, afirma, em *Understanding Ordinary Landscapes*: "the locus of memory lies more readily in place than in time" (Lowenthal, 1997, p. 180). Já Paul Basu, cujo objecto de estudo é a antropologia e o património cultural, seguindo, em "Memoryscapes and Multi-Sited Methods", a metáfora da paisagem como espaço de memória, sublinha: "we might conceive of this varied mnemonic terrain as a 'landscape of memory' – or, better, a 'cultural memoryscape'" (Basu, 2013, p. 116). Uma ideia que nos leva de volta aos *Lieux de Mémoire* e a Pierre Nora quando afirma:

> Il s'agirait de partir des lieux, au sens précis du terme, où une société quelle qu'elle soit, nation, famille, ethnie, parti, consigne volontairement ses souvenirs ou les retrouve comme une partie nécessaire de sa personnalité: lieux topographiques, comme les archives, les bibliothèques et les musées; lieux monumentaux, comme les cimetières ou les architectures; lieux symboliques, comme les commémorations, les pèlerinages, les anniversaires ou les emblèmes; lieux fonctionnels, comme les manuels, les autobiographies ou les associations: ces mémoriaux ont leur histoire (1978, p. 401).

É o que acontece com Lucy Honeychurch e a família em relação a Windy Corner e Summer Street, tudo designações que se adequam aos locais e que, por certo, por isso, motivaram as escolhas de Forster, a exemplo do que fizeram outros escritores seus contemporâneos, como Edith Wharton. O vento que se faz sentir junto à casa de Lucy é várias vezes perceptível nas imagens dos arbustos de copas inquietas enquanto a mãe de Lucy trata do jardim com a echarpe a voltear e Charlotte tem se segurar o chapéu para que não voe. Também o 'lago sagrado', onde Freddy leva George e Mr. Beebe a tomar banho, é uma referência local, no 'Weald'. Mas o local mais emblemático para Lucy e George é Florença, com as suas cúpulas, praças e estátuas e o rio Arno, que atravessa a cidade, dividindo-a, mas também com os campos nas colinas sobranceiras à cidade, onde tudo começou. Aliás, o beijo roubado por George a Lucy durante o passeio aos arredores de Florença transforma-se num 'segredo' que vai dominar toda a história. Um 'segredo' que, aparentemente, apenas Lucy e Charlotte – e, naturalmente, os espectadores – conhecem, mas que é 'desvendado' no livro *Under a Loggia* da escritora Eleanore Lavish, que os acompanhou na visita a Florença, quando descreve um beijo na encosta de uma colina, com os campos repletos de violetas e a vista de Florença ao longe. Tal descoberta faz com que Lucy se sinta traída pela prima, que acaba por confessar ter contado o episódio à escritora, mas dizendo sempre que nunca esperara que ela o incluísse no livro. O 'segredo' é, pois, recordado e esgrimido ao longo da história, quase como uma arma de arremesso, representando, no fundo, todos os demais segredos contidos no livro e, por extensão, no filme.

O cinema e os mecanismos de recordação

Birgit Neumann refere-se aos textos que representam processos de rememoração, dizendo que, durante muito tempo, não tiveram uma designação

de género, até os críticos, nos quais se inclui, proporem a expressão 'ficções da memória'. Por isso explica que, em primeiro lugar, a expressão alude a narrativas literárias que retratam o funcionamento da memória e, em segundo lugar, às histórias que indivíduos ou culturas contam sobre o seu passado para responderem às questões: "who am I?" ou, de forma colectiva, "who are we?" (Neumann, 2008, p. 334). Em "The Literary Representation of Memory", a investigadora alemã refere que as 'ficções da memória' são, regra geral, apresentadas por um narrador, que perscruta o passado para impor significados às memórias de superfície a partir de uma perspectiva do presente. Assim sendo, sublinha: "the typical pattern for the literary representation of memories is retrospection or analepsis" (*ibid.*, p. 335). Ou seja, os acontecimentos são, caracteristicamente, recordados mais tarde e representados como memórias experienciadas pelo narrador ou pela personagem (*ibid.*, pp. 335-336). A literatura torna-se, assim, um meio formativo no âmbito da cultura da memória que, com base nas características específicas de determinados símbolos, pode cumprir funções concretas, funções que não podem ser desempenhadas por outros sistemas de símbolos, pelo que conclui: "the study of fictional narratives is not only wedded to particular lifeworlds, but turns into a laboratory in which we can experiment with the possibilities for culturally admissible constructions of the past" (*ibid.*, pp. 341-342).

Astrid Erll afirma, em "Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory": "cultural memory is based on communication through media". E acrescenta: "more sophisticated media technologies, such as writing, film, and the Internet, broaden the temporal and spatial range of remembrance", [because] "each of these media has its specific way of remembering and will leave its trace on the memory it creates" (Erll, 2008, p. 389). Mas se os meios de comunicação são veículos de memória cultural, a investigadora alemã pergunta-se: "What is it that turns *some* media (and not *others*) into powerful 'media of cultural memory', meaning media which create and mold collective images of the past?" (*ibid.*, p. 390). Na análise a diferentes *media*, salienta que a literatura permite observações de primeira e de segunda ordem, porque permite a ilusão de vislumbrar o passado e, muitas vezes ao mesmo tempo, é um meio de reflexão crítica sobre esses processos de representação. No entender da investigadora alemã: "literature is a medium that simultaneously builds and observes memory" (*ibid.*, p. 391). Já a propósito do cinema refere: "what is needed is a certain kind of *context*, in which novels and films are prepared and received as memory-shaping media" (*ibid.*, p. 395). E, numa reflexão sobre interdisciplinaridade, conclui:

> On an individual level, media representations provide those schemata and scripts which allow us to create in our minds certain images of the past and which may even shape our own experience and autobiographical memories (…). The "cultural mind" is in many ways a "medial mind": It is the patterns derived from the media cultures we live in, especially (albeit often unintentionally) from fictions, that shape our idea of reality and our memories. This insight calls for interdisciplinary collaboration between what may seem to be disciplines situated farthest apart on the spectrum of memory studies: literary and media studies on the one hand and psychology and the neurosciences on the other. (*ibid.*, p. 397).

O cinema e a literatura relacionam-se através da capacidade de contar histórias. O cinema potencia a literatura através da intertextualidade e da intermedialidade que reforçam a sua capacidade narrativa. Por outro lado, a literatura tem uma maior capacidade de descrição e sobretudo de análise dos caracteres dos personagens. Por isso, a adaptação é, acima de tudo, um trabalho de selecção e redução, mas onde, tal como na obra original, fica marcada a orientação e bagagem cultural do adaptador. Mas, como Linda Hutcheon, na nota para a edição brasileira de *Uma Teoria da Adaptação*, sublinha: "tal como a tradução, a adaptação é uma forma de transcodificação de um sistema de comunicação para outro" (Hutcheon, 2013, p. 9) e define adaptação como a "revisitação anunciada, extensiva e deliberada de uma obra de arte em particular" (*ibid.*, p. 225) ou, no original em inglês, de uma forma mais resumida: "process and product" porque, salienta que esta definição está mais próxima da utilização comum da palavra e é suficientemente vasta para lhe permitir: "to treat not just films and stage productions, but also musical arrangements and song covers, visual art revisitations of prior works and comic book versions of history, poems put to music and remakes of films, and videogames and interactive art" (Hutcheon, 2006, p. 9). Curiosamente, termina as diferentes edições do livro dizendo: "In the workings of the human imagination, adaptation is the norm, not the exception" (*ibid.*, p. 177). Já Julie Sanders, em *Adaptation and Apropriation*, esclarece: "an adaptation signals a relationship with an informing sourcetext or original" e a apropriação: "frequently affects a more decisive journey away from the informing source into a wholly new cultural product and domain" (Sanders, 2006, p. 26).

Em relação à literatura, o cinema baseado em obras já publicadas (Charles Bane, da Louisiana State University referiu, em 2006: "In the entire 77-year history of the Academy Awards, 70% (54 films) of the winning films have been adapted from literary sources" [Bane, 2006, p. 5]) tem de apostar numa certa

apropriação das histórias, numa reconstrução e rearranjo cénicos que dão origem a uma nova narrativa, baseada no original, mas, muitas vezes, com sentidos e interpretações diversos. Só que o cinema também influencia a literatura que, em alguns casos, passou a ser marcada por subentendimentos e a construção de uma narrativa segmentada em capítulos, que são cenas e sequências, por vezes mesmo com 'flashbacks', tal como no cinema. Além disso, alguns livros foram publicados como consequência do êxito dos filmes que lhes deram origem. O fenómeno da remediação é igualmente abordado por Astrid Erll quando diz que a dinâmica da memória cultural é caracterizada pela interacção entre a 'pré-mediação' e a 'remediação'. Explica que, com o termo 'remediação', refere-se ao seguinte facto: "memorable events are usually represented again and again, over decades and centuries, in different media: in newspaper articles, photography, diaries, historiography, novels, films, etc." (Erll, 2008, 392). Já a 'pré-mediação' refere-se "to cultural practices of looking, naming, and narrating. It is the effect of *and* the starting point for mediatized memories" (*ibid.*, 393). Igualmente importante é a análise do conceito de memória e das viagens que empreende, no tempo, no espaço e entre culturas, assim como entre disciplinas.

A importância dos conceitos e as viagens

O cinema e a literatura tentam aproximar o espectador ou leitor do espectáculo. Ao assistir a um filme, as imagens correm perante o olhar do espectador sem que este precise de criar uma imagem mental – aquilo que, em termos de performance, se convencionou chamar '*showing*' –, como acontece com a literatura, onde, também de acordo com as designações performativas, temos o '*telling*' que, com a ajuda da imaginação e imbuídos dos valores culturais de cada um, proporciona o '*pictoring*'. Um filme pode ter várias leituras, dependendo da sensibilidade e do alcance cultural do espectador. Como Stuart Hall explica em termos simples, em "Encoding/Decoding", a descodificação é a tradução de uma mensagem facilmente compreensível. Ao descodificar uma mensagem, extraímos o significado dessa mensagem de forma a fazer sentido. O sociólogo sublinha: "reality exists outside language, but it is constantly mediated by and through language and what we can know and say has to be produced in and through discourse" (Hall, 1999, 55). Já em *Representation: cultural representations and signifying practices,* Stuart Hall aborda os sistemas de linguagem e de representação e a forma como constroem significado.

Uma forma de pensar sobre cultura, diz: "is in terms of these shared conceptual maps, shared language systems and the codes which govern the relationships of translation between them. Codes fix the relationships between concepts and signs" (Hall, 2009, p. 21). Em seu entender, existem três abordagens para explicar como funciona a representação: Reflexiva, onde a linguagem reflecte um significado, que já existe no mundo dos objetos, pessoas e acontecimentos; Intencional, em que a linguagem significa o que o autor pretende que signifique; 'Construcionista' ou construtivista, na qual o significado é construído na linguagem e pela linguagem (*ibid.*, pp. 24-25). Por isso, define assim representação:

> Representatíon is the production of meaning through language. In representation, constructioinists argue, we use signs, organized into languages of different kinds, to communicate meaningfully with others. Languages can use signs to symbolize, stand for or reference objects, people and events in the so-called 'real' world. But they can also reference imaginary things and fantasy worlds or abstract ideas which are not in any obvious sense part of our material world. […] Meaning is produced within language, in and through various representational systems which. for convenience, we call 'languages'. Meaning is produced by the practice, the 'work', of representation. It is constructed through signifying – i.e. meaning producing – practices. (*ibid.*, p. 28).

Os signos só podem transmitir significado se possuirmos códigos que nos permitam traduzir os conceitos em linguagem e a linguagem em conceitos. Esses códigos são essenciais para o significado e a representação e não existem na natureza porque são resultado de convenções sociais. No domínio simbólico, palavras e coisas funcionam como signos no coração da própria vida social (*ibid.*, pp. 28-29). O filme admite metáforas, símbolos e signos que têm de ser compreendidos pelo espectador para poder abarcar todo o significado da mensagem. Muitas vezes, é necessário ver e rever um filme, uma e outra vez, para nos apercebermos de todos os pormenores da mensagem. Não é o caso de *A Room with a View*. Ainda assim, existem muitas referências culturais, sobretudo no campo musical, e viagens, reais e psicanalíticas que transportam o espectador para trás e para a frente, entre a comunicação e a introspecção, num ambiente mais ligado à psicologia, por vezes, à sociologia e até à geografia, mas também à história, em particular à história da arte, à filosofia e à antropologia, sempre com um enquadramento cultural, o que implica uma abordagem interdisciplinar e, por vezes, mesmo transdisciplinar. A narrativa,

como nos diz Mieke Bal, é um conceito transdisciplinar, salientando: "interdisciplinarity in the humanities should seek its heuristic and methodological basis in concepts rather than in methods", porque os conceitos são, como refere, as ferramentas da intersubjectividade. Mas alerta para o facto de os conceitos serem flexíveis, porque viajam entre disciplinas, entre investigadores, entre períodos históricos e entre comunidades académicas geograficamente dispersas (Bal, 2009, p. 13).

Bal cunhou a definição de conceitos viajantes em 2002 na obra *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*, onde analisa uma série de conceitos, como significado, metáfora, narrativa ou mito que 'viajam' através das disciplinas. Para a investigadora holandesa, "in the cultural disciplines, a variety of concepts are used to frame, articulate, and specify different analyses" (*ibid.*, p. 21). Os mais confusos, acrescenta, são os conceitos abrangentes que tendemos a usar, como se os seus significados fossem tão claros e comuns quanto os de qualquer palavra em qualquer idioma. Porque tudo depende da formação do investigador e do género cultural a que pertence. Por isso, refere: "such confusion tends to increase with those concepts that are close to ordinary language" e dá como exemplo dessa confusão o conceito de 'texto' (*ibid.*, p. 21). 'Texto' é uma palavra comum nos estudos literários, antropologia, semiótica, e evitada na musicologia que, sublinha, circula de forma ambivalente na história da arte e nos estudos de cinema. Por isso, afirma:

> There are (…) many reasons for referring to images or films as 'texts'. Such references entail various assumptions, including the idea that images have, or produce, meaning, and that they promote such analytical activities as reading. To cut a long story short, the advantage of speaking of 'visual texts' is that it reminds the analyst that lines, motifs, colours and surfaces, like words, contribute to the production of meaning; hence, that form and meaning cannot be disentangled. Neither texts nor images yield their meanings immediately. They are not transparent, so that images, like texts, require the labour of reading (*ibid.*, p. 21).

A investigadora conclui pois: "working with concepts – discussing them, bringing them to bear on objects, and considering what they help us see – is a democratic way of practising interdisciplinary analysis in the Humanities" (*ibid.*, p. 22).

'Segredos' de alcova

A Room with a View é um exercício de interdisciplinaridade, E.M.Forster presenteia os leitores com as descrições de Florença e do Surrey, mais propriamente de Windy Corner e de Summer Street, assim como das personagens que habitam essas localidades, das suas preocupações e dos seus anseios, mas também das suas crenças e sentimentos, por vezes os mais íntimos. James Ivory transpõe para a tela as imagens das descrições de Forster, acrescentando-lhes textos musicais e pictóricos e actores que traduzem em acções e diálogos o que E.M. Forster projectou. Curiosamente, a guionista – recebeu um óscar pelo melhor guião adaptado –, a anglo-alemã, casada com um arquitecto indiano, Ruth Prawer Jhabvala, acaba por introduzir no filme uma série de referências culturais que, sendo de origem anglo-saxónica, têm ligação ao Mahatma Ghandi e à Índia, onde viveu. É o caso de John Ruskin, crítico de arte, desenhador e aguarelista britânico que foi um dos patronos da Pre-Raphaelite Brotherhood e influenciou vários pensadores e escritores, como Tolstoi, Marcel Proust e Ghandi, tendo este dito que Ruskin foi a maior influência na sua vida. É citado no filme quando Mr. Beebe, em conversa com Lucy e Cecil, se refere à moradia para alugar em Summer Street que considera horrível. Também Henry David Thoreau é mencionado quando Mr. Emerson diz ao filho, a empacotar livros para deixar a moradia arrendada em Summer Street, que pode levar todos, mas tem de lhe deixar Thoreau, de que muito precisa. Este foi, afinal, um poeta, historiador e filósofo norte-americano que ficou conhecido pela obra *Civil Disobedience*, que Tolstoi muito considerava e que terá recomendado ao jovem activista indiano, então preso na África do Sul, Mahatma Ghandi. Em contrapartida, as referências de Forster, no livro, às óperas *Parcifal*, de Richard Wagner, e *Armide*, de Christoph Willibald Gluck, não são referidas no filme.

As cartas, que também têm uma presença muito marcante no romance de E.M. Forster, são reduzidas ao mínimo indispensável no guião do filme. A intermedialidade é respeitada na maior parte dos casos entre o livro e o filme mas, curiosamente, a música que Lucy toca em casa dos Vyse, em Londres, em vez de ser da autoria de Schumann (no livro), é uma sonata de Schubert (no filme). A música tem uma presença muito marcante no filme, acrescentando-se às referências de Forster uma sonata de Mozart, tocada por Lucy depois do rompimento do noivado com Cecil Vyse, ou *The Story of Prince Agib*, cantada ao piano por Freddy, o irmão de Lucy. Já no início do filme os espectadores são presenteados com *O mio babbino caro*, de Puccini, cantado pela soprano

neo-zelandesa Kiri Te Kanawa, a mesma que interpreta *Chi il bel sogno di doretta*, também de Puccini, durante a cena do beijo entre Lucy e George nos campos dos arredores de Florença. *Lucy Ashton's Song,* um poema de Walter Scott, referido igualmente na obra de Forster, é recitado ao piano por Lucy, depois do rompimento do noivado. A guionista consegue manter no filme o equilíbrio e a ironia, características de Forster e da sociedade culta e educada inglesa da época, transmitindo igualmente as denúncias do escritor referentes aos snobismos ingleses em relação às classes britânicas mais baixas e aos italianos. O resultado da acção conjunta do guião, produção e realização é um filme que, mais de 30 anos depois, é recordado e que, apesar de se basear numa obra quase sem enredo, consegue captar a atenção do espectador e gerar memórias que perduram. Uma das características diferenciadoras do filme *A Room with a View* é ter utilizado cartões com intertítulos – correspondentes aos subtítulos dos capítulos do livro –, para separar as cenas, como acontecia no cinema mudo.

Apesar de poder parecer, à primeira vista, uma banal história de amor, *A Room with a View* é um romance com abordagens intrincadas, sobretudo em relação ao carácter, formação e maneira de ser dos personagens. Lucy, uma jovem cândida, cheia de vida e a despertar para a sexualidade que aspira a uma vida completa, onde possa ser dona das suas próprias ideias. George, outro jovem que acredita no amor, mas com uma educação mais liberal – nas colinas dos arredores de Florença, sobe a uma árvore e grita os seus princípios: "Liberty – Truth – Beauty – Love!" (Jhabvala, 1985, p. 38) –, "free from all the superstition that leads men to hate one another in the name of God" (*ibid.*, p. 23), como Mr. Emerson, no filme, confessa a Lucy quando a encontra na Basílica de Santa Cruz, em Florença e a quem diz, mais tarde, ter ensinado: "George, love and do what you will" (*ibid.*, p. 128). Um jovem que, apesar de não se apresentar mal vestido, tem uma frase enigmática escrita no quarda-fatos: "Mistrust all enterprises that require new clothes" (*ibid.*, p. 73).

Cecil Vyse, que não parece ter segredos visíveis, mesmo que existam, apresenta-se como um leitor insaciável e um pedante que se considera acima da generalidade dos demais seres humanos. Charlotte Bartlett, prima solteirona de Lucy que a acompanha a Itália na qualidade de 'chaperon', também mostra ter um 'segredo' que a une e a separa de Lucy e a faz assumir uma posição de conspiradora recatada a favor do romance entre Lucy e George, como, aliás, o próprio George reconhece no final do livro de E.M. Forster. O 'segredo' de Charlotte poderá ser um amor mal resolvido que ela repudiou na juventude, como Lucy queria fazer com George, e que a perseguiu a vida inteira, afastando-a da felicidade. Essa pode mesmo ser a pista para uma conspiração que, depois

de assistir ao beijo apaixonado de George e Lucy em Florença, urdiu e foi desenvolvendo até conseguir, discreta e sub-repticiamente, atingir os intentos, fazendo com que o final seja como que uma vitória pessoal que jamais reivindicará. Neste caso, não se trata de uma teoria da conspiração como é descrita por Douglas, Uscinski, Sutton, Cichocka, Nefes, Ang, e Deravi em "Understanding Conspiracy Theories", geralmente com más intenções ou com intenção de explicar algo que transcende o sujeito ou sujeitos, mas duma 'conspiração' com bons intentos que Charlotte levou a cabo, provavelmente com a ajuda da escritora Eleanor Lavish.

O 'segredo' é, como vimos, comum às várias personagens, mas também o é ao autor da obra escrita. E.M. Forster demorou vários anos a completar o romance. No Inverno de 1901-1902 começou a idealizar a história, passando cerca de dez meses em Itália para poder embrenhar as personagens na paisagem e na cultura italianas de Florença. Após vários anos de avanços e recuos, a obra foi concluída e lançada em 1908, tinha Forster então 29 anos, dedicada a uma figura enigmática apenas identificada com a sigla H.O.M. O longo período de gestação da obra sugere que o processo de escrita não terá sido tranquilo. Forster frequentara o King's College, em Cambridge, onde estudou durante quatro anos, a partir de 1897. Hugh Owen Meredith (H.O.M.) era um dos colegas e amigos de faculdade. Consta que Forster poderia ter-se sentido atraído por Meredith, em quem se terá baseado para construir a identidade de George Emerson. A orientação sexual do escritor tem sido muitas vezes discutida pelos críticos, porque a homossexualidade era, naquela época, ainda ilegal em Inglaterra e porque poderá tê-lo levado a reprimir inclinações naturais durante muito tempo, com previsível impacto sobre a ficção que produziu. Talvez por isso, acabasse por promover nas suas obras ideais progressistas sobre a abertura dos costumes, acarinhando aqueles que desafiavam as convenções sociais da sociedade inglesa culta e educada, como acontecia com Mr. Emerson e, por consequência, com o filho George, acabando por contagiar a conservadora Charlotte e arrastar Lucy que, no final do romance de Forster foge de casa para se casar com George e viver um amor que todos pareciam desaprovar, levando mesmo a família a alienar Windy Corner.

Referências bibliográficas

ASSMAN, A. (2008). "Canon and Archive". In A. Erll, & A. Nünning (eds.), *Cultural Memory Studies – An International and Interdisciplinary Handbook* (pp. 97-106). Berlin: Walter de Gruyter.

ASSMANN, A. (2011). *Espaços da Recordação: Formas e Transformações da Memória Cultural* (tradução de Paulo Soethe a partir do original alemão *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses,* de 1999). Campinas: Editora Unicamp.

BAL, M. (2002). *Travelling concepts in the humanities: a rough guide*. Canada: University of Toronto Press.

BAL, M. (2009). 'Working with Concepts'. In *European Journal of English Studies*, vol. 13:1 (pp. 13-23). Basel: Routledge.

BANE, C. (2006). "Viewing novels, reading films: Stanley Kubrick and the art of adaptation as interpretation". In Doctoral dissertations, Louisiana State University. https://digitalcommons.lsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3984&context=gradschool_dissertations, consultado em 6 de Outubro de 2021.

BASU, P. 2013. "Memoryscapes and Multi-Sited Methods" in *Research Methods for Memory Studies*, E. Keightley, & M. Pickering (eds.). Edinburg: University Press. (pp. 115-131).

BRUNOW, D. (2015). *Remediating Transcultural Memory: Documentary Filmmaking as Archival Intervention*. Berlin: Walter de Gruyter.

CLÜVER, C. (2007). "Intermediality and Interarts Studies". In J. Arvidson, M. Askander, J. Bruhn, & H. Führer (eds.). *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality* (pp. 19-37). (Intermedia Studies Press; Vol. 1). Lund: Intermedia Studies Press.

CONFINO, A. (1997). "Collective Memory and Cultural History: Problems of Method". In *The American Historical Review,* Vol. 102, No. 5 (Dec., 1997) (pp. 1386-1403). Chicago: University Press.

DOUGLAS, K.M., USCINSKI, J.E., SUTTON, R.M., CICHOCKA, A., NEFES, T., ANG, C.S., & DERAVI, F. (2019). "Understanding Conspiracy Theories", in *Advances in Political Psychology,* Vol. 40, Suppl. 1, pp 3-35. International Society of Political Psychology. USA: North Carolina. https://onlinelibrary.wiley.com/doi/pdf/10.1111/pops.12568, consultado em 8 de Outubro de 2021.

ERLL, A., & RIGNEY, A. (2009) "Introduction: Cultural Memory and its Dynamics". In A. Erll, & A. Rigney (eds.) *Mediation, remediation, and the dynamics of cultural memory* (pp. 1-11). Berlin: Walter de Gruyter.

ERLL, A. (2008). "Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory". In A. Erll, & A. Nünning (Eds.), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook* (pp. 389-398). Berlin: Walter de Gruyter.

FORSTER, E.M. (1995). *A Room with a View*. Mineola, New York: Dover Thrift Editions. (Texto original de 1908).

FORSTER, E.M. (2002). *Um Quarto com Vista* (tradução de Manuel Seabra). Porto: Público Comunicação Social. (Texto original de 1908).

GRAY, A. (2013). "Televised Remembering". In E. Keightley, & M. Pickering, (eds.), *Research Methods for Memory Studies* (pp. 79-96). Edinburgh: University Press.

HALL, S. (2009). *Representation: cultural representations and signifying practices.* London: SAGE. (First published in 1997).

HALL, S. (1999). "Encoding/Decoding". In P. Marris, & S. Thornham (eds.) *Media Studies: A Reader* (second edition) (pp. 51-61). Edinburgh: University Press.

HUTCHEON, L., & O'FLYNN, S. (2013). *A Theory of Adaptation* (second edition). New York, London: Routledge/Taylor & Francis Group.

HUTCHEON, L. (2013). *Uma Teoria da Adaptação* (tradução de André Cechinel), (2.ª edição). Santa Catarina: Editora UFSC.

HUTCHEON, L. (2006). *A Theory of Adaptation*. New York, London: Routledge/ /Taylor & Francis Group.

JHABVALA, R.P. (1985). *Screenplay A Room with a View*. Based on the novel by E.M. Forster. http://www.dailyscript.com/scripts/A_Room_With_A_View.pdf, consultado em 29 de Setembro de 2021.

LOWENTHAL, D. (1997). "Landscape Transformations". In P. Groth, & T.W. Bressi (eds.), *Understanding Ordinary Landscapes* (pp. 180-188). New Haven: Yale University Press.

MITCHELL, M. (1993). *Gone with the Wind*. New York: Warner Books. (Copyright 1936 by The Macmillan Company).

NEUMANN, B. (2013). "The Literary Representation of Memory". In A. Erll, & A. Nünning (eds.), *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook* (pp. 333-343). Berlin: Walter de Gruyter.

NORA, P. (1978). "Mémoire Collective". In *La Nouvelle Histoire*. J. Le Goff, R. Chartier, & J. Revel (eds.). Paris: Retz.

SANDERS, J. (2006). "Defining Terms". In *Adaptation and Appropriation* (pp. 17-41). New York, London: Routledge/Taylor & Francis Group.

TÍTULO: Quarto com vista 'interior'

RESUMO: O livro de E.M. Forster, *A Room with a View,* publicado em 1908, considerado pela BBC um dos 100 melhores romances britânicos do século XX, serve de inspiração ao filme com o mesmo nome de James Ivory, de 1985. Nomeado para oito óscares, venceu três, incluindo o de melhor guião adaptado. A história critica a hipocrisia da rígida moral eduardiana do início do XX na sociedade britânica, onde os ventos da mudança começavam a soprar. A adaptação transposicional da literatura

para o cinema é intertextual e intermedial, retratando um tempo de classicismo onde já se respiravam os primórdios do modernismo. *A Room with a View* fica marcado pelo 'segredo' de Lucy e George, pelas imagens e memórias de Florença, pela música, mas também pela atracção exercida por Itália sobre os ingleses, assim como do snobismo da classe média alta inglesa, em contraste com os valores de verdade e honestidade defendidos pelo pai de George, o Sr. Emerson. Em pano de fundo, fica a aparente conspiração de Charlotte, prima de Lucy, a favor do romance. A aspiração a um quarto com vista representa, metaforicamente, a abertura de horizontes e da alma da jovem Lucy Honeychurch.

TITLE: Room with an 'Interior' View

ABSTRACT: E.M. Forster's book, *A Room with a View*, published in 1908 and labelled by the BBC as one of the 100 best British novels of the 20th century, serves as inspiration for the 1985 James Ivory's movie with the same name. Nominated for eight Oscars, it won three, including the best--adapted script. The story criticizes the hypocrisy of rigid Edwardian morality of the early 20th century in British society, where the winds of change were beginning to blow. The transpositional adaptation of literature for cinema is intertextual and intermedial, portraying a time of classicism where the beginnings of modernism were already being breathed. *A Room with a View* is marked by the 'secret' of Lucy and George, by the images and memories of Florence, by the music, but also by the attraction exerted by Italy on the English, as well as by the snobbism of the upper-middle class, in contrast with the values of truth and honesty defended by George's father, Mr. Emerson. In the background, there is an apparent conspiracy of Charlotte, Lucy's cousin, in favor of the romance. The aspiration for a room with a view represents, metaphorically, the opening of horizons and the soul of young Lucy Honeychurch.

The Adaptation of *Homeland* from Screen to Page: Challenges of Two Novelizations Based on the Television Series

A Adaptação de *Homeland* do Ecrã à Página: Desafios de Duas Novelizações Baseadas na Série Televisiva

Ricardo Sobreira*

KEYWORDS: Adaptation Studies, American Literature, Novelization, *Homeland*, Andrew Kaplan.

PALAVRAS-CHAVE: Estudos da Adaptação, Literatura Americana, Novelização, *Homeland*, Andrew Kaplan.

1. Introduction

What are Andrew Kaplan's *Homeland: Carrie's Run* (2013) and *Homeland: Saul's Game* (2014)? Are they unknown novels which were adapted into the hit television series *Homeland*, starring Claire Danes? In fact, these books are novelizations of the Showtime serial drama, which ran for eight seasons, totaling 96 episodes, from 2011 to 2020. The term novelization gained some critical attention recently and, according to Baetens (2018), it can be used to refer to certain works which "translate into book form, generally as novels, a preexisting cinematic work, original or otherwise" (Baetens, 2018, p. 1).

Homeland (2011-2020) was an American espionage thriller developed for television by Howard Gordon and Alex Gansa. This Showtime and Fox Television production was based on the Israeli series *Hatufim* ("Prisoners of War") (2010-2012), created by Gideon Raff. The American series starred Claire Danes as Carrie Mathison, an intelligence officer with bipolar disorder, who works in different CIA operations to fight terrorism both domestically and abroad (Hurwitz, 2014). The cast also included Mandy Patinkin, Damian Lewis, Amy Hargreaves, Maury Sterling, Rupert Friend, F. Murray Abraham, Timothée Chalamet, James Rebhorn, Navid Negahban, Hugh Dancy, among many others.

* Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri (Diamantina, MG, Brazil) and Universidade de Lisboa (Portugal).

Our focus for this paper will be on the categories of transformation in terms of the adaptation from the screen to the page present in Kaplan's books *Homeland: Carrie's Run* and *Homeland: Saul's Game* (for brevity, we will henceforth use the acronyms *HCR* and *HSG*, respectively). Therefore, our interest is to investigate the diegetic, narratological, and psychological transformations made by the novelizer when he transposed *Homeland* from the television to the novels.

The analysis carried out here focuses on the intricacies of a literary transposition from the showing mode to the telling mode. More specifically, the intention is to shed light on an apparently under-researched literary genre (the novelization) by proposing a reading based on Adaptation Studies concerning these literary and audiovisual interflows in our contemporary era of media convergence (see Griggs, 2018). As we shall see in more detail shortly, the two prequel novels (*HCR* and *HSG*) by Kaplan[1] attempt to find literary solutions to incorporate characteristics transposed from the adapted series *Homeland*. Elements such as the character treatment, the style, the themes, and the concept appear to have been adapted in the novelized prequels not only to suggest new associations involving the diegetic universe but also to construct a form of transmedia storytelling[2] among both the books and the TV show. We shall briefly investigate, in the discussion section, certain aspects of the novels *HCR* and *HSG* such as, for instance, the backstories, the peritextual domains, the visual or verbal pretexts, and the figures of speech.

In terms of method, the analysis of the novelizations produced by Kaplan, working together with the *Homeland* showrunners, was carried out by identifying patterns of character treatment and universe expansion in conjunction with plot associations. The proposed model for analysis draws upon theories from Adaptation Studies and Narratology (Jenkins, 2006; Cléder & Jullier, 2017; Baetens, 2018; Reis, 2018). Specifically, the narratives created

[1] Andrew Kaplan (1941-) is a bestselling author of spy thrillers such as *War of the Raven* (1990), *Scorpion* (1985), *Scorpion Betrayal* (2012), *Scorpion Winter* (2012), *Homeland: Carrie's Run* (2013), *Homeland: Saul's Game* (2014), *Blue Madagascar* (2021), among others. He is a former journalist and a war correspondent who served in the U.S. Army and the Israeli Army (Raab, 2014, p. 50).

[2] According to Jenkins, transmedia storytelling involves a story that "unfolds across multiple media platforms, with each new text making a distinctive and valuable contribution to the whole" (2006, pp. 95-96). To achieve that goal, "a story might be introduced in a film, expanded through television, novels, and comics" (Jenkins, 2006, p. 96).

by Kaplan, which materialized textually in a critical sequence of transposition processes between the source television show and its novelizations, were examined through narratological analyses and interpreted by means of insights from Baetens's categories of transformation (2018, pp. 74-75). However, before going any further into the discussion on Kaplan's *HCR* and *HSG*, we would like to present next a very brief notion of novelization used in this study to avoid any terminological conflicts.

2. Conceptual Framework

Some commentators have criticized the theory of transmedia storytelling (Jenkins, 2006, pp. 95-96) on the grounds that it presupposes a relative waning of both medium and genre specificities since it has a tendency of "blurring the spaces between texts and platforms" (Corrigan, 2017, p. 33). Of more interest to this paper, though, is the compatibility of the *Homeland* show and its prequel novels, among other products of the same franchise, in such a way that a sense of transmedia storytelling is created. Our belief is that such artistic convergence between performance and print does not necessarily entail a minimization of the importance of the medium and genre specificities of each product analyzed separately.

Novelization "is undeniably a form of adaptation" (Baetens, 2018, p. 45). It tends to be commonsensically understood in basic terms as "rewriting of a film as a novel" (Clüver, 2017, p. 473). But other examples of novelization might also include the adaptation of television shows or videogames to the verbal (written) medium (Clüver, 2017, p. 459). Hutcheon and O'Flynn believe that

> The most commonly considered adaptations are those that move from the telling to the showing mode, usually from print to performance. But the flourishing 'novelization' industry today cannot be ignored. Like the readers of earlier popular 'cineromanzi' or 'fotoromanzi,' the fans of *Star Wars* or *The X-Files* can now read novels developed from the film and television scripts (2013, p. 38).

These literary products totally or partially derived from film, television, or other audiovisual cinematic work, are difficult to categorize. Whatever their formats and their modalities, the transformation of film or video into text "has not really stabilized into a lexicon yet, neither in our thoughts nor in our

collective imagination" (Cléder & Jullier, 2017, p. 308; Translation ours).[3] Depending on the specificity of the adaptive process involved, the terms to identify this genre, which seems to be a bit "*dé-généré*" – to borrow Cléder and Jullier's pun (2017, p. 308) – are numerous: "*ciné-roman*", "derivative novel", "tie-in book", "photo-novel", among others. Although Andrew Kaplan's *HCR* and *HSG* do not fit comfortably into the conventional novelization category at first sight, the inclusive definition suggested by recent studies (Cléder & Jullier, 2017; Baetens, 2018) covers both *Homeland* prequel novels.

Given the complexity of a definition, Clüver believes that novelizations "recast configurations in other media such as film and television and even videogames to fit the dimensions of a novel, adjusting the transmedial[4] elements realized in the source text to their own conventions and their objectives" (2017, pp. 472-473). As a result, if the source, for example, "contained dialogue, it may be included. In the case of films, this may often involve the expansion of a film script, which may in turn have been based on a novel or short story, so that *novelization becomes a case of multiple intramedial adaptation*"[5] (Clüver, 2017, p. 473; Emphasis added).

It is important to question the common-sense assumption that novelizations are a kind of "reverse adaptation" (Baetens, 2018, p. 1). Despite their similarities, adaptations from the telling to the showing mode and novelizations involve different processes which incorporate distinctive aspects and techniques. In very inclusive terms, an adaptation from the telling to the showing mode, as a recent researcher pointed out, is "the *audiovisualization* of written words or symbols

[3] "ne s'est pas vraiment stabilisée dans un lexique, ni dans la pensée ou l'imaginaire collectif" (Cléder & Jullier, 2017, p. 308).

[4] The term "transmedial" refers to transmediality, which (together with the concept of intermediality) functions as a key term "in defining adaptation today, opening up adaptation studies more visibly than ever to its impact and influence in performance studies, music, […] and numerous other social and cultural platforms" (Corrigan, 2017, p. 32; For an extended argument on this topic, see also Reis, 2018, pp. 520-522). Both transmedial and intermedial adaptations emphasize "the material differences and compromises that shape both the movements of texts between various media (as those texts move between books, computers, videogames, […] and other devices)" (Corrigan, 2017, p. 32).

[5] An intramedial adaptation implies a transfer of material, content, or influence between the same or a similar media (For an extended argument on this topic, see Ingham, 2017, pp. 325-333; Clüver, 2017, pp. 464-512; Elliott, 2020, pp. 29, 57-69). Examples include music reworkings and remixes, cover songs, film remakes, abridged classics for children, among many others.

/ drawn images / musical compositions / moving images / abstract images / mind images / objects in all their forms" (Kaklamanidou, 2020, p. 14; Emphasis added). A novelization from the showing to the telling mode, on the other hand, constitutes a "pathway from film to book, […] fundamentally a transmedia passage from filmic to fictional narrative" (Baetens, 2018, p. 135). For this and other reasons, we may conceive of novelizations, a recent study claims, through

> the terms of 'the novel' as a structuring interpretive framework: a persistent, and quite possibly traditional, concept of media that may be employed, not necessarily to 'improve' or 'revise' the adapted source but to legitimize it through a particular media paradigm. […] My point here is that conceptions of the novelization as merely the rewriting of screen narrative into prose narrative may overlook the particularity of 'the novel' as a process, and even as an ontology, and not just a commercial object or simply another narrative platform among many (Archer, 2014, p. 216).

As the next section will explore in more depth, Kaplan's *Homeland* novelizations involve different literary techniques to transpose into the written medium significant portions of the audiovisual aspects and nuances of the television show.

3. Discussion

The basic premise of this specific American show is that, while following a lead in a prison in Iraq, the brilliant but "erratic" CIA Agent Caroline Anne Mathison (a.k.a. Carrie) learns from an arrested Al Qaeda bomb maker that an American soldier has been "turned". A few months later, Sgt. Nicholas Brody (played by Damian Lewis), a marine who had been missing for eight years and presumed dead, was found, and freed from a compound belonging to the world's most wanted terrorist, Abu Nazir (Navid Negahban). Although she cannot prove it, Carrie has a "gut feeling" that this Brody character is the turned soldier. The problem is to convince her superiors, especially her mentor Saul Berenson (Mandy Patinkin), to launch an investigation (Hurwitz, 2014, p. 44). Once the whole Brody's dramatic arc is over by the third season, Carrie "wants only one thing: to prevent terror against American citizens" (Hurwitz, 2014, p. 14) during new (and more politically correct) missions in Afghanistan

and Pakistan (Season 4), Germany (Season 5), USA and Russia (Seasons 6 and 7), and Afghanistan (Season 8).

Apart from Hurwitz's sort of "making-of" book *Homeland Revealed* (2014), Andrew Kaplan's books *HCR* and *HSG* are the first official attempts at adapting an immensely popular show such as *Homeland* into the novel form. The primary sequence of events in both books is rather similar because, in general, the protagonist Carrie Mathison struggles to put a stop to simultaneous terrorist attacks in several parts of the globe. *HCR* develops a more linear story, while the second novel, *HSG*, tends to be more fragmentary, as we shall see in more detail shortly.

Published in 2013, *HCR* purports to tell a story that happened in 2006, "before Brody" (Kaplan, 2013, p. 3). After barely surviving an ambush coordinated by Hezbollah operatives in Beirut, Carrie has difficulties to convince her CIA station chief in Lebanon that a terrorist plot is set in motion as they speak (Kaplan, 2013, p. 37). Back to the George Bush headquarter building in Langley, Virginia, she is transferred to the Intelligence Analysis Division as a form of punishment for violating interagency policies. While running surveillance data, Carrie manages to uncover an Al Qaeda plot to assassinate the Vice-President of the United States during a fundraiser at the Waldorf Astoria Hotel in New York. As she investigates how the terrorists will access the hotel through its fitness center, Carrie realizes that Abu Nazir's attacks are never simple, that he has a "signature" in his *modus operandi*, and that the taking out of the Vice-President has been planned as a mere diversion from the real target: the bombing of the Brooklyn Bridge (Kaplan, 2013, p. 117). Thanks to Carrie's stubborn pursuit of the truth, both terrorist attacks are prevented, but now she must go back to Lebanon and Iraq to examine a few information inconsistencies leading to her "expulsion" from the Beirut CIA Station (Kaplan, 2013, pp. 145-146). After surviving a new ambush at an abandoned porcelain factory in Ramadi, Iraq – caused in part by a complex network of double agents who constantly hide their true identities –, Carrie is convinced that the Al Qaeda is planning to assassinate the Iraqi Prime Minister al-Waliki and to invade the governmental center of the Coalition Provisional Authority at the Green Zone of Baghdad. She devises a last-minute plan to protect the Iraqi Prime Minister and then helps to coordinate the battle against the Al Qaeda *mujahideen* (Kaplan, 2013, pp. 303-311).

The second novel, *HSG*, was published in 2014, and it narrates a story set in 2009, "one year before the Arab Spring" (Kaplan, 2014, p. 5). In it, Saul Berenson devises an elaborate plan to expose a double agent who is leaking

secret intelligence to the Al Qaeda terrorist organization controlled by Abu Nazir. This plan ultimately involves Carrie being arrested and tortured in Iran. Under brutal interrogation, she reveals crucial information to the enemy (Kaplan, 2014, p. 253). After blaming herself for having disclosed "actionable intel" to her cruel torturers, Carrie learns that all the operation was staged by Saul to convincingly pass false intelligence to whoever is leaking American secrets to Al Qaeda. Once Carrie finds out what the terrorists' next target is, she must risk her life again to stop an attack on the Imam Hussein Shrine in Karbala, Iraq, that "would prompt violence across not only Iraq, but the entire Muslim world, with an end game impossible to predict" (Kaplan, 2014, pp. 183-184). Here again, Abu Nazir repeats his "signature" of multiple simultaneous attacks to create a diversionist tactic (Kaplan, 2014, p. 275). This book is a bit more fragmentary than *HCR* because it is permeated by flashbacks which recount events that happened before the novel's primary sequence of events to fill in crucial backstory involving Carrie, Saul, Brody, and even Dar Adal.

Andrew Kaplan subverts and challenges the traditional "industrial" novelization stereotypes by going deeper than the TV series into the main character's problematic psyche. The idea, expressed in the cover of the first book, for example, was to produce "an original prequel novel" which would tell "how it all began" on the Showtime hit series created by Gansa and Gordon. Instead of describing the episodes of the TV series, as most "*livres dérivés de film*" (Cléder & Jullier, 2017, p. 309) tend to do, the *Homeland* novelizations opened the possibility for the artistic creation of a whole new self-sufficient narrative line that could even generate future audiovisual installments.

Initially, Kaplan was hired to produce a novel that would function as "an original prequel" to season 1, but in view of the international positive reception[6] he ended up creating two novels with independent stories which shed some light into Carrie Mathison's intimacy. Rather than falling into the usual category of a "glorified" version of a script, Kaplan's *Homeland* prequel novels emulate "true" literature, always with an informed reader in mind. Kaplan asserts in a YouTube interview that he would not have accepted reworking a screenplay:

> My instinct is always on these kinds of things, especially a tie-in book, to say no. Because most times [these] books, […] they're usually pretty mediocre. Nobody thinks very much of them. If I were to do it, that's not what it would be. […]

[6] Andrew Kaplan's *HCR* was "a big bestseller (five times, the No. 1 thriller, No. 1 political novel, and No. 1 movie tie-in on Amazon)" (Raab, 2014, p. 51).

> First of all, this [*HCR*] is an original novel. […] I knew it would only work if it was going to be a really good thriller on its own. Stand alone as an original thriller. I was going to be using some characters from the show. There's going to be a lot of characters like Fielding and so on that I invented. And circumstances like her [Carrie] being in Beirut and so on and a lot of her background that I invented (Martinson, 2013, 00:03:33-00:11:09).

Kaplan's *Homeland* novels present, thus, a clear separation between the publisher's peritext – represented here by the front and back covers, the title page, the genre indication, the editorial information, among others, – and the text itself. While the peritextual domain or zone clearly references the show, including its televisual logo stylized as *HOMƎLAND* and shots of the main actors characterized exactly as in the audiovisual production, the text itself does not explicitly mention its connection with television, which might indicate that these books can be enjoyed by readers, even if they did not watch the *Homeland* TV series. As it is typical in more commercial novelizations, the marketing strategy benefits from associating the book with a hit show or movie. It is no different in the case of *HCR* and *HSG*. Both books bring in their front covers official Twentieth Century Fox posters and artwork featuring the glamorous Hollywood stars from the TV series: the 2013 novel includes Claire Danes; the 2014 book includes both Claire Danes and Mandy Patinkin.

Unlike conventional novelizations, what Kaplan's two novels share, despite their differences, is the fact that they do not see themselves as the show's double. Instead of faithfully reproducing the plot and the dialogues from the television series, they were conceived of as something separated from it. Except for a brief sequence in Chapter 38 of *HSG*, which closely follows a 2008 drone strike that killed Abu Nazir's young son, Issa, together with several other children in a *madrassa* in Aqrah, Iraq (Kaplan, 2014, pp. 312-315) – something that had already appeared as a flashback on the episode 9 of the first season of *Homeland* –, the books work as an expansion of the series' universe.

As Kaplan's interviews so far suggest, one might infer that *HCR* and *HSG*, as Baetens (2018, p. 150) would put it, use the *image* as a generator. Unlike conventional novelizations, his *Homeland* books were not properly based on the TV show scripts. With only about four months to write *HCR*, for example, Kaplan seems to have transposed what he *saw* on the TV show:

> I just got a phone call from my publisher just a couple of days before last Thanksgiving and totally out of the blue […] he said: I've got a proposal for you

> that, you know, we've been negotiating some time with a studio, with Showtime, with the people who do *Homeland*, and we'd like you to do it. […] And then he made it worse because he said, you know, the other thing is that we've got a very very very tough deadline which is you've only got about four months to write it. [...] First, I hadn't even seen the show (Martinson, 2013, 00:02:32-00:04:23).

After being hired to write the first novel, Kaplan saw the first seasons of the television series and "sat down with the showrunners, the people who do the *Homeland* show" (Martinson, 2013, 00:11:33-00:11:41) to discuss an outline of the book he was producing. A similar circumstance took place during the production of the second novel, *HSG*. Kaplan had to come up with a backstory for the character of Nicholas Brody "*before any of the scripts for the TV show's Season 3 had been written*" because the series creators "gave [him] advance notice that the Brody character would be killed off in the Season 3 finale" (Raab, 2014, p. 50; Emphasis added).

As most novelizations rework television or film screenplays, one might say that many of these novelized books have a verbal pretext, which is the script (Baetens, 2018, p. 45). But this does not seem to be the case with Kaplan's novels because they transpose directly from the TV audiovisual content. The author refused to do a tie-in book as a reworked script. Instead, he adapted some of the television characters into a standalone original literary thriller. For the second novel, the scripts had not been written yet.

When it comes to novelizations, intramedial adaptation might occur if the novelizer, for example, writes a novel by transposing or reworking a film or show script. In this case, the adaptation process takes place within the same or similar art form, medium, or genre (i.e., written script – written novel). If the novelizer, however, ignores the film or TV scripts and transposes directly from an audiovisual source (such as a movie or a television show), an *inter*medial adaptation might take place because the creative interflow occurs between different art forms, media, or genres (i.e., audiovisual work – written novel). It is clear he chose not to repurpose a verbal pretext when he transposed the characters and situations from the showing to the telling mode. For this and other reasons, one might say that Kaplan's books involve a transmedial process, in which a considerable portion of the images and the audiovisual content of the TV show is literarily reimagined and gets transposed from the screen to the page.

Although he is working in a different medium, the character treatment, the style, the themes, and the concept of *HCR* and *HSG* do not differ

fundamentally from the *Homeland* TV show. The literary reincarnations of Carrie Mathison, Saul Berenson, Nicholas Brody, to cite but a few, receive a smooth textual treatment. The author not only seems to capture their distinctive characteristics, but he also adds a few layers textually as well as metaphorically. In *HCR*, the act of running is associated with the heroine to suggest her constant struggle to stay alive, to remain sane in an insane world, and to do her job (Kaplan, 2013, pp. 215-216). The metaphor – and this is a point to which we will need to return – permeates the whole book. The same holds true for the following novel, *HSG*, in which the game is a recurring metaphor which defines the masterly way Saul Berenson can play the innumerous variables of his espionage missions.

A certain style predicated on tension and action that we often associate with the *Homeland* show is approximately maintained in the novels. A laconic, tough style with lots of clues and cliff-hangers, typical of a more "literary" type of detective novel and spy thrillers, contribute to produce tension and action in the books in much the same way as in the TV series.

Although the novels are very inventive in terms of new missions and characters' backstories, they manage to refunction many of the themes concerning war on terror, international espionage, digital surveillance, and Islamic extremism present in the serial drama. For this and other reasons, one might say that Kaplan's novels construct, when it comes to literary imagination, a transmedia universe that is very reminiscent of the whole concept of the TV show.

In terms of their transposition from screen to page, Kaplan's *Homeland* novels basically present – to borrow Baetens' insights (2018, p. 74-75) – three categories of transformation: diegetic, narratological, and psychological. And we shall examine each one of these next:

3.1. Diegetic Transformation

As for the first category, Kaplan's novels expand the show's diegetic universe considerably. New characters, locations, and situations are added. As is usually the case with prequels, the stories created by Kaplan in the books precede that of the first season of *Homeland* by focusing on events that occur before the beginning of the TV series. Except for occasional flashbacks like the ones of Nicholas Brody's captivity in seasons 1 through 3, or the one involving Saul Berenson and Anna Pomerantseva on episode 11 of Season 8, the events narrated in the TV show cover the period from 2011 to 2020. The *Homeland*

novelizations, *HCR* and *HSG*, narrate events that take place in 2006 and 2009, respectively.

As a storyteller, Kaplan was able not only to verbally transfer some of the show's characters from the TV screen to the pages, but also to "invent" entire biographies and extensive backstories to them. Very early in the process, Kaplan realized that doing a hit television series like *Homeland* is like "a runaway train […] just going a thousand miles a second", and that "these characters just sort of are there" every week on the screen, which implies that the background for these fictional beings had not been properly developed yet (Martinson, 2013, 00:11:51-00:12:29). As Kaplan puts it, what "the show doesn't tell you [,] the book does" (Raab, 2014, p. 51). Part of the interest in novelizations such as *HCR* and *HSG* was precisely to provide viewers and readers with some clarification on characters' motivations and on complex plot points of the serial drama. According to Hutcheon and O'Flynn, "fans of films enjoy their novelizations because they provide insights into the characters' thought processes and more details about their background. And, after all, that is what novels have always done well" (2013, p. 118). Kaplan explains how he created for instance a backstory for Carrie's father, Frank Mathison (played on TV by James Rebhorn):

> The father... the way he is in the book is partly my invention and partly my working with the showrunners of *Homeland*. What has to be understood is that […] the thing about a show like *Homeland* is it is both a prestige show for the studio and Showtime and Fox and it's also a hit show. […] They're just working as fast as they can to do the script of the shows that they're doing. *A lot of the background for the characters was never really created*. So, for example, you know, where does she [Carrie] live, what her middle name was, where she went to school, where did she go to high school, you know, when did […] her bipolar first manifest itself, her mother... *None of this had been created*. Her father had been on the show in a couple of instants, there was a couple of references to the fact that she had inherited her bipolar disorder from him […]. But, other than that, *there really wasn't anything*. Where did they [The Mathison family] come from? Where did they live? *There was none of that. So, I created all that* (Martinson, 2013, 00:11:14--00:13:41; Emphasis added).

The genesis of these novels involves (re-)creation and co-authorship in relation to the preexisting TV series. In fact, the books aim at dealing with some of the indeterminacies from the televisual production in a purely creative

manner. In Kaplan's books, new characters are also created such as Davis Fielding, James Abdel-Shawafi, Warzer Zafir, Ryan Dempsey (Kaplan, 2013, pp. 347-350), Marion Brody, Alan Yerushenko, Tal'at al-Wasi (Kaplan, 2014, pp. 323-327), among many others.

Nicholas Brody's period as a prisoner of Abu Nazir, briefly shown through flashbacks in the first seasons of *Homeland*, is literarily expanded in the Chapters 3, 9, 16, 27, and 38 of *HSG* (Kaplan, 2013, pp. 20-29, 78-87, 154-161, 233--240, 309-315). These chapters also cover part of the backstory of the U.S. Marine Sergeant Brody, who was rescued from a compound belonging to terrorist Abu Nazir. As evidenced by the *Homeland* showrunners, Nicholas Brody is a combination of two characters, the returnees Uri and Nimrod in the original Israeli show *Hatufim* (Hurwitz, 2014, p. 11). Conceived of as just one character in the American adaptation, however, the dubious Brody is described as "a damaged man with a secret, a skilled liar from whom the truth may never be known" (Hurwitz, 2014, p. 11). Kaplan believed that "the show had never touched on his past or adequately addressed what caused Brody, a United States Marine, to become a jihadi terrorist" (Raad, 2014, p. 50).

Kaplan's second novel, *HSG*, diegetically expands, thus, the situations that were not completely explained in the TV show like, for instance, Brody's past. The narrative explains why he was raised in Bethlehem, Pennsylvania, after his family moved from Twentynine Palms in the Mojave Desert in California, where Brody was born. It also narrates the beginning of his relationship with Jessica, when he was a shy high school jock, and how his best friend Mike Faber was constantly revolving around the couple (Kaplan, 2014, pp. 20-22). The novel also helps to understand how Brody became such a damaged man. His father, Marion "Gunner" Brody, an abusive alcoholic, used Brody's mother, Sibeal, "for a punching bag" (Kaplan, 2014, p. 26). On one occasion, he banged "Brody's head by his hair against the floor, again and again" (Kaplan, 2014, p. 26). Constantly abused, a twelve-year-old Brody held a "gun with both hands less than three inches from Gunner Brody's head, trying to get up the guts to squeeze the trigger" (Kaplan, 2014, p. 27). A few years after his father's accidental death (Kaplan, 2014, p. 238), the so-called "dot-com recession […] killed what few jobs were left" and Brody was forced to find employment with the military because "nobody was hiring anyway" (Kaplan, 2014, p. 157).

Even the events involving Brody's captivity that are audiovisually shown in flashback on the *Homeland* series deserve a slower narrative detailing in *HSG*. In the book, Kaplan gives an expansive account of Brody's daily life under the terrifying violence of his captors (2014, p. 79). The narrative provides

the reader with a suffocating description of Brody's "tiny concrete cell that he called his tomb, because he came to think of himself as dead" (Kaplan, 2014, p. 81). Devoid of any hope of ever getting back home, Brody becomes a Muslim because he "didn't want to be alone" (Kaplan, 2014, p. 83). But he is so weak and damaged at this point that he tries to commit suicide by slitting his wrists with a piece of barbed wire (Kaplan, 2014, p. 158). His relationship with Issa Nazir seems to bring some optimism to Brody, who starts to see the young kid almost as a son. But then the child is brutally taken from him with the American bombing of the *madrassa* (Kaplan, 2014, pp. 312-315). Kaplan's *HSG* adds a few new layers diegetically as well as subtextually by contributing a more complete and coherent explanation to Brody's decision to attempt to perpetrate a terrorist act on American soil.

It is also interesting to notice how certain diegetic aspects of Kaplan's novels are subsequently incorporated in later seasons of the *Homeland* show. Carrie's mother, for example, left the Mathison family in the Chapter 5 of *HCR* (2013, p. 58). This story evoked in the novel is "resumed" in the season 4 finale of the TV show, in which Carrie, after 15 years of separation, tracks down and confronts her estranged mother. Dar Adal's homosexuality, which is narrated in the Chapter 12 of *HSG* (2014, p. 117), reappears in the episodes 7 and 9 of season 6. The show suggests that Dar Adal recruited Quinn not only because of his military abilities but also because the old CIA Black Operations Team Chief of Staff fell in love with Quinn's beauty and youth. How far this attraction is properly sexual will be an active question. These examples help to create a stronger sense of transmedia storytelling (Jenkins, 2006, pp. 95-96) because they show how diegetic transfers seem to occur between TV and book, and vice-versa. The story unfolds back and forth across both media platforms with each different text making significant contributions to the *Homeland* franchise as a whole. That being said, we now try to investigate, in what follows, the narratological transformation of the Showtime series from the showing to the telling mode.

3.2. Narratological Transformation

On the surface, Kaplan's novelizations *HCR* and *HSG* are plot-driven and easy to read like the popular television show they are based on, but, underneath their entertainment façade, there are narratological similarities with twentieth--century traditional forms of spy fiction. In view of *Homeland* being often marketed as a sort of espionage thriller, the showrunners and the publishing

house decided to hire a novelist whose previous literary production belonged in this subgenre. Kaplan's novels could be said to follow this influential lineage of spy fiction to the point of textually evoking the best-selling authors to whom his novelizations might be somewhat tributary. In *HCR*, for example, Agatha Christie and John le Carré are explicitly mentioned: "The lobby of the Palmyra Hotel in Baalbek was filled with palms, antiquities and dusty furniture left over from the French colonial era. It smelled of mold and could have been lifted intact from an Agatha Christie novel" (2013, p. 176); "Remember those Brits from Cambridge who turned out to be KGB spies – Philby, Burgess, Maclean – were all gay. The stuff of John le Carré novels" (2013, p. 338).

Unlike these traditional novels, which almost invariably project tough male heroes, Andrew Kaplan's *HCR* and *HSG* focus on a more complicated female protagonist. Transposing the main character from the screen to the page might have been challenging since Claire Danes's multi-awarded performance as Carrie Mathison is complex. The expressiveness with which Danes inhabits this role seems tricky to articulate in words. In his fiction, Kaplan, however, uses rhetorical devices or figures of speech such as synesthesia and similes to represent Carrie's feelings and perceptions in terms of physical sensations: "Her skin tingling like electricity was running through her." (2014, p. 256); "Her skin was tingling. Prickling, like when your foot falls asleep. […] She rubbed the skin on her arms to try to make it stop tingling. […] She looked around the stall like a trapped animal" (2013, p. 76). In other passages, Kaplan uses literary symbols like the wind and the sea to intimate how a multitude of conflicting ideas revolve inside her mind: "The wind whipping her blond hair about her face, and behind the rolling sea" (2014, p. 91). Other portions of the text focus metonymically on parts of her body to convey the sense of agony the character often experiences: "She put her face in her hands. […] It took every bit of her self-control not to break down sobbing" (2013, p. 85); "But she couldn't concentrate. She felt humiliated, sick to her stomach. […] Sitting on the [toilet] lid, her face in her hands, it was all she could do to keep from screaming at the top of her lungs" (2013, p. 75-76).

As mentioned above, Kaplan also creates recurring metaphors in his books to add a few more layers of meaning to his characters. On the TV show, Carrie (played with tearful desperation by Claire Danes) feels enormous guilt whenever someone she cares about gets killed. Kaplan uses metaphors such as "Carrie is Death" to try to verbally recreate this overwhelming sensation of guilt and grief: "I'm death, she thought. I bring death to everyone I touch" (Kaplan, 2013, p. 270).

On television, Carrie runs to maintain a good physical and mental health. In *HCR*, running is more metaphorical, and it represents her constant struggle with time and danger: "Hard to believe it had been less than two months since it had all started with Nightingale's attempt to kidnap her in Beirut. […] As if she were on a run, where time seemed both compressed and endless simultaneously" (2013, p. 209). Within the metaphorical logic created by Kaplan, the same trope of Carrie relentlessly "running for her life" (2013, p. 74) is also transferred to the following novel, *HSG*: "Without thinking, she turned and ran. Carrie, the 1,500 meter runner, raced down the street on bare feet faster than she'd ever run in her life" (2014, p. 288). Once again, her running from her pursuers is associated with time, and she is simultaneously that same girl from Princeton and the troubled CIA agent.

But the central metaphor that dominates the second novel is the game. Kaplan's narrator constantly focuses on the war games people play in the front. Characters are often playing games, which can be more literal, such as Brody playing Super Mario Brothers on Mike's Nintendo (2014, p. 22), as well as an asset Saul had pitched from the Israeli Mossad, a one-legged Syrian Kurd, Orhan Barsani, "who sat in his shop all day, smoking an apple-tobacco *shisha* and playing *tawla*, a form of backgammon, with his fellow merchants, and anyone else he could sucker into playing, because, as rumor had it, he never lost" (2014, p. 36). Or, sometimes, the games Saul play are metaphorical and very suggestive of the control he exerts on his opponents: "That's the thing with Saul, you never know. […] He plays the game" (2014, pp. 319-320); "But what I've been trying to tell you both […] is that when it comes to this game, we three are amateurs. We are not the genius Saul is" (2014, p. 179).

But like most spy thrillers, the hero invariably displays a persistent habit of surviving, which, narratively, guarantees the protagonist's longevity under multiple reappearances and reincarnations in successive titles of the same series. Despite all the violence, the commotion, and the physical torment Carrie endures in *HCR*, she is always more or less "operational" for the next narrative, *HSG*, and the following televisual installments. In much the same way as in the TV show, rather than following a predetermined function, the other recurring characters are often ambiguous and unreliable. They are usually playing a game of multiple interests. Kaplan's narratives present a whole lot of them, sometimes with more than one identity, and serving more than one political faction, which further complicates the plot (2013, pp. 347-350; 2014, pp. 323-327).

Except for a few flashback chapters in *HSG*, both novels present a linear intrigue, which unfolds in much the same way as in a conventional detective

novel. In general, Carrie's work consists in investigating certain crimes or attacks involving assets and other liaisons to the CIA, while gathering enough information to put a stop to a future catastrophe about to be caused by a plethora of possible enemies. The narratological dominant of Kaplan's two *Homeland* novels is epistemological. That is, Kaplan's detailed narrative of Carrie's undercover spy activities deploys deductive strategies that engage with and foreground questions related to the gathering and the analysis of intelligence. Each chapter of the novels starts with a precise location and a time reference such as "Hart Senate Building, Washington, DC. 29 July 2009. 01:27 hours" (Kaplan, 2014, p. 221), which present specific situations and suspenseful episodes related to the construction of an enigma. The narrative then proceeds with Carrie's analysis of evidence, surprising revelations, and a conclusion.

Kaplan's extensive experience in the U.S. and Israeli Armies (Raab, 2014, p. 50) has given him a vast background knowledge not only of the Middle East geopolitical circumstances but also of the procedures involving espionage and warfare. The verisimilitude of the narrative is constructed through a detailed description of real places and of credible situations. The locations, the food, the clothes, the tribal ideologies, the different religious groups and languages, and the historical backgrounds are well-researched and accurate. Details such as the chemical composition of explosives in, for instance, a hexamethylene triperoxide diamine (HMTD) bomb (Kaplan, 2013, p. 121), or the specific software used to send a top-secret message from a warzone back to the CIA through the United States Department of Defense's secure intranet system (JWICS) are incorporated into the narrative (Kaplan, 2014, p. 14). These technical minutiae collaborate to present the reader with a narrative representation that is comparable to the diegetic universe viewers find in the TV show.

In both *Homeland* novels, the narrator presents an omniscient point of view. This perspective helps to transpose a similar sense of factualness that can be found in the televisual production. Kaplan's use of the all-knowing third--person narrator enhances the sense of objective reliability and truthfulness of the plot. The narrator's potentially illimited knowledge of the story places him in a position of transcendence from which he can select what is pertinent to the story and discard what he judges irrelevant to the comprehension of the plot (see Reis, 2018, pp. 180-181). Such a capacity is adequate to the *Homeland* novels which combine, as noted earlier, elements of spy thriller with detective novel, and even psychological novel.

Kaplan's often-detached narration, written in an objective style filled with paratactical sentences, which prompt narrative expediency and action,

incorporates much of the sense of danger and suspense viewers experience when they watch the televisual Carrie struggling to turn disorganized intelligence into "actionable intel" for decision-makers at the top of the CIA "food chain". The dynamic narrator in both *HCR* and *HSG* sometimes can expand his omniscience to narrate events taking place in a heavily bombarded village in Afghanistan and then immediately move to report details from a whispered conversation between politicians in Washington, DC. Sometimes he can even take a more subjective approach, through a combination of free indirect discourse and implied interior monologue, and venture inside the minds of characters to probe their psychological experiences, as we shall see in the next section.

3.3. Psychological Transformation

Finally, the third category of transformation from screen to page, as devised by Baetens (2018, pp. 74-75), is psychological. With the help of the *Homeland* showrunners, Kaplan constructs his literary narratives with several passages containing character motivations and psychological clarification.

Alex Gansa and Howard Gordon, the creators of *Homeland*, needed "a cable-worthy character" that was different from Jack Bauer, the male protagonist on their previous TV drama, *24* (2001-2010) (Hurwitz, 2014, p. 11, 14). They came up with a female character, Carrie, "but there was nothing that anchored it" (Hurwitz, 2014, p. 14). They needed to find "something to make her richer or deeper" and this would have to be one of "these bigger--than-life pathologies" to presumably catch the attention of viewers. However, Showtime had already "successful shows about a drug addict, a multiple personality, and a serial killer" (Hurwitz, 2014, p. 14). After going "through every possible pathology", on suggestion from Gansa's wife, "the concept of a bipolar disorder was added" because "being bipolar excused her unbalanced and erratic behavior" (Hurwitz, 2014, p. 14).

As mentioned earlier, Kaplan felt that there were aspects of Carrie and the other characters that were not fully developed or even created. The show did not explain much about her condition and how did it start to manifest. Given the action-packed plot, all these aspects of her illness were a bit vague in the television series. Kaplan felt that Carrie had deeper aspects that were worth exploring in his literature because "anybody who's watched the show know that Carrie Mathison, a CIA operations officer with bipolar disorder, is a very troubled person" (Martinson, 2013, 00:06:16-00:06:30).

As novelizations usually do, Kaplan's novels also go deeper than the TV series into the protagonists' mind generally, and into Carrie's psychology specifically. Unlike the show, which does not elaborate much on the heroine's mental disorder on the early seasons, the first novel offers a somewhat clearer diagnosis:

> Her nerves felt taut as a violin string, though that didn't mean anything. She couldn't always trust her feelings, because there were times when she thought her nervous electrical system had been put together by the same idiots who built the Washington, DC, power grid. Bipolar disorder, the doctors called it. A psychiatric mood disorder characterized by episodes of hypomania alternating with depressive episodes, as a psychiatrist once recommended by the student health center back at Princeton, had described it. Her sister, Maggie, had a better definition for it: "Mood swings that cycle from 'I'm the smartest, prettiest, most fantastic girl in the universe' to 'I want to kill myself'" (Kaplan, 2013, p. 6).

In *HCR*, especially, the narrator investigates the struggles of a person suffering from a serious condition who is assigned to carry out intricate missions in one of the most dangerous territories in the world (2013, p. 234). To make matters worse, looking for professional help would result in her losing her job. In other words, if she discloses her medical condition to get prescriptions for the clozapine that she is secretly taking, she instantly loses her CIA top secret clearance (2013, pp. 50,57). In the tensest moments of the narrative, in which she cannot take her medication, the narrator shows how Carrie relives her traumas, how she is visited by voices, and how she suffers with terrible nonsensical dreams filled with guilt:

> Midnight. She woke up bathed in sweat from a bad dream. For a moment, she wasn't sure where she was. […] The sound of gunfire in the distance reminded her. She was back at al-Rasheed Hotel, Baghdad.
> In her dream, her father had been in the [porcelain] factory in Ramadi. They had cut off his head. He was standing there, covered in blood, holding his head in his hands, and it was saying to her, "Why won't you see me, Carrie? If Mom loved you, she wouldn't have gone away and never said good-bye. She would've contacted you. But I stayed and look what you did to me."
> "Please, Dad. I'm sorry, but please. You're scaring me with that head," she cried. He put the head on his neck and said, "Listen to your dad, princess. How is anyone ever going to love you if you won't talk to the one person who does?"

> Right when he said that, [the terrorist second-in-command to the leader of Al Qaeda in Iraq] Abu Ubaida came up to her in the *souk* with his knife, saying, "Now it's your turn, Carrie. Such a pretty head." […]
> […] Leave me alone, Dad, she thought. I'll be nice and talk to you when I get back, I promise. But right now, I've already killed too many people and I'm about to kill some more, so please let me sleep. I need it so badly and this crazy disease you gave me doesn't make it any easier, but I guess you know all about that, don't you?
> Maybe we both need redemption (Kaplan, 2013, pp. 287-288).

The omniscient narrator describes how her nightmares are a kind of surrealistic fusion of her worst childhood memories and the barbaric images she experienced while working for years – sometimes covered from head to foot in a black chador – in a violent portion of the Middle East, a territory where women were called *sharmuta* ("whore") if they "showed someone any part of [their] arm above the wrist, even accidently" (Kaplan, 2014, p. 230), and where men bet on the maximum number of steps that a freshly decapitated body can take before falling. The "body not knowing [it] is dead" yet (Kaplan, 2014, p. 232).

The terrible images, however, are not confined only to her dreams. In fact, she can experience worst horrors when she is painfully awake: "But she couldn't fall asleep […]. She could feel depression moving in on her like a storm on a TV weather map that's heading toward you" (Kaplan, 2013, p. 297). In *HSG*, for instance, Carrie is arrested, tortured, and sentenced to death, while incarcerated in Dastgerd Prison in Isfahan, Iran. After being waterboarded repeatedly, the narrator describes how she feels the disturbing symptoms of her untreated medical condition:

> When she sat up, she felt strange. Her skin tingling like electricity was running through her. She'd gone too long without her meds. She found herself staring at a crack on the wall. It was growing bigger. She could see into it, as if with a microscope. All kinds of things, bugs, bacteria the size of her hand, were crawling out of it. […] She could feel them swarming all over her body. They were feeding on her, like a million tiny needles. She tried to shake them off, but couldn't.
> It's not real, some part of her brain insisted. She was going crazy; the thing she had feared the most, even more than torture, since the day back at Princeton, when she learned of her disorder (Kaplan, 2014, p. 256).

But not everything is just a disturbing nightmare in Carrie's mind. Most of the time, nothing can cloud the sharpness of her intellect. Kaplan uses atmospheric images to symbolically suggest her psychological lucidity:

> *The afternoon sun was bright on the window* behind him [Saul], its reflection nearly obscuring the view of the courtyard between the George Bush Center and the old headquarters building, a few staffers sitting outside in shirtsleeves. Strange weather, she thought, *her mind suddenly noticing everything. Something is about to happen* (Kaplan, 2013, p. 71; Emphasis added).

As contradictory as this may seem at first glance, Kaplan's narratives also showcase her immense ability to disrupt the most complex terrorist plots. The way the narrator shows Carry's multifaceted mind "racing" (Kaplan, 2013, pp. 159, 242, 273), "reeling" (Kaplan, 2014, p. 55), constantly "onto something" (Kaplan, 2013, p. 117), "bouncing all over the place like a pinball" (Kaplan, 2013, p. 325), and "firing on all cylinders" (Kaplan, 2014, p. 198) when she is cognitively analyzing secret intelligence helps to consolidate her complexity as a TV-derived character reincarnated verbally on Kaplan's literary pages. When her condition is treated and her "meds [are] okay" (Kaplan, 2013, p. 117), it is almost as if she has a psychic perception of what is going on beneath the surface:

> That night, having a margarita at the bar in the Phoenicia Hotel, Carrie took out the print of Fielding's body and tried to spot what was wrong with it. The image had been shot from above, from the hidden ceiling camera, and behind. A body and a gun. What was wrong with the image? For one thing, it wasn't the way she was used to looking at Davis. How was she used to looking at him? She reoriented the image in her mind as it would be if she were facing him. And then she saw it (Kaplan, 2013, p. 321).

In Kaplan's narratives, a certain emphasis is placed upon Carrie's seeing things that other people are not exactly capable of perceiving: "Didn't they see what was going on? Missing files, a possible terrorist attack, and she was the only one who'd spotted it and now they were getting rid of her? (2013, p. 73). Her vision seems to be used metaphorically to indicate how she perceives herself and how she can direct her intellect to save other people's lives: "We do good. Without us, the country's blind. Doesn't matter how strong you are if you can't see" (2013, p. 279). As our examples so far suggest, even afflicted by a psychological disorder, the literary Carrie is still capable of multiple complex cognitive

processing while simultaneously analyzing disparate intelligence in several languages from many sources and formats retrieved from different databases and from undercover assets on the field.

These are some of the diegetic, narratological and psychological transformations made by Kaplan to construct a sense of transmedia storytelling which extends from the TV show to his novels, and possibly beyond.

4. Conclusion

In conclusion, it is important to mention that not everyone approves of novelizations. As Hutcheon and O'Flynn point out, "for many they are simply commercial grabs, unmitigated commodifications, or inflationary recyclings" (2013, p. 119). Writers and publishers of this kind of fiction usually estimate, according to a study, "that 1 or 2 percent of the total audience [of a movie or a TV show] will buy the book, so a show that draws two million viewers might sell 20,000 paperback copies" (Alter, 2015, p. 1). It can be a very lucrative undertaking for hired authors and publishing companies, which in part causes the genre to gain a bad reputation. However, when it comes to Andrew Kaplan's official novelizations of the Showtime hit television serial drama *Homeland*, the author proposed a few artistic solutions to avoid some of the less flattering aspects of this popular genre.

In our earlier discussion, it has been noted that, apart from a few fleeting contact points with the TV show's plot, both *HCR* and *HSG* prequel novels present readers (even if they are either *Homeland* viewers or not) with much novelty. Both books develop untold backstories of the main characters, namely Carrie, Saul, Dar Adal, and Brody. Kaplan's books represent therefore an artistic novelizing expansion of the TV series. Considering that the novels investigated here constitute novelizations of a serial drama, we moved on to consider some specificities that might characterize this popular literary genre. This segment, as Archer (2014, p. 223) would put it, tried to highlight the role of novelization not as redundant reproduction but as a form of interpretive adaptation and critical reading.

In our discussion section, we examined how Kaplan uses rhetorical devices or figures of speech such as synesthesia, similes, symbols, metonymies, and metaphors in a creative way to narratively treat aspects such as characters' transmedia "reincarnations" and motivations as well as the overall televisual concept of the TV show. More specifically, we focused on the three basic

categories of transformation (diegetic, narratological, and psychological) evoked by Baetens (2018, pp. 74-75). Even working in a completely different artform, medium and genre, Kaplan's narratives retained and recreated key elements of the characters and the situations represented in *Homeland*.

By now we hope that some grounds have been provided to support the contention that *HCR* and *HSG* do not transpose the plot or rework the show's script, as most intramedial novelizations do. Based on the author's books and interviews, there is some apparent validity to the general statement that Kaplan's novelizations are intermedial adaptations in which fictional content moves from an audiovisual medium to a completely different, written one. As Cléder and Jullier would put it, the characters' adventures get transposed artistically from one medium to another due to what, in a rather general way, theorists call transmedia storytelling (Cléder & Jullier, 2017, p. 37).

As often is the case with adaptations from print to performance, a few commentators believe that the written verbal language of novelizations also seems to lack the liveliness and the flexibility of an audiovisual production (Cléder & Jullier, 2017, pp. 320-321). Kaplan's *Homeland* novelizations *HCR* and *HSG* seem to have found a way to consciously avoid the redundancy (and the comparison, for that matter) that a reworked script might present. Instead of struggling to imitate, to recreate or to repeat the story already told by the television program, he invested in a form of critical work (see Archer, 2014) in relation to the audiovisual material. His writing involved different processes of analysis, selection, assembly, reassembly, reformulation of the preexisting audiovisual content of the show (Cléder & Jullier, 2017, p. 324), which materialized verbally under the guise of character creation, diegetic expansion, narratological inventiveness, and a relatively deeper psychological exploration of the fictional beings.

On a final note, it is relevant to observe that the verbalization of an audiovisual production, write Cléder and Jullier, "involves a work of selection, interpretation and incorporation into another, henceforth, textual environment" (2017, p. 325; Translation ours).[7] Apparently operating on this same premise, Kaplan's critical work of selection, interpretation, incorporation, and invention executed on the audiovisual material resulted in two novelizations that creatively contribute to the narrative world of *Homeland*.

[7] "implique un travail de sélection, d'interprétation et d'incorporation à un autre environnement désormais textuel" (Cléder & Jullier, 2017, p. 325).

Works Cited

ALTER, A. (2015). As Seen on TV, Novelizations Sustain Fans and Gain Respect, *The New York Times*, Jan 5, p. 1, A.

ARCHER, N. (2014). A Novel Experience in Crime Narrative: Watching and Reading The Killing, *Adaptation*, v. 7, n. 2, pp. 212-227.

BAETENS, J. (2018). *Novelization*: *From Film to Novel*. Trans. Mary Feeney. Columbus: The Ohio State University Press.

CLEDER, J. / JULLIER, L. (2017). *Analyser Une Adaptation: Du Texte à l'Écran*. Paris: Flammarion.

CLÜVER, C. (2017). Ekphrasis and Adaptation, in: Leitch, T. (ed.), *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*. New York: Oxford University Press, pp. 459-476.

CORRIGAN, T. (2017). Defining Adaptation, in: Leitch, T. (ed.), *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*. New York: Oxford University Press, pp. 23-35.

ELLIOTT, K. (2020). *Theorizing Adaptation*. New York: Oxford University Press.

GRIGGS, Y. (2018). *Adaptable TV*: *Rewiring the Text*. London: Springer Palgrave McMillan.

HURWITZ, M. (2014). *Homeland revealed*. San Francisco: Chronicle Books.

HUTCHEON, L. / O'FLYNN, S. (2013). *A Theory of Adaptation*. 2. ed. New York: Routledge.

INGHAM, M. (2017). Popular Song and Adaptation, in: Leitch, T. (ed.), *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*. New York: Oxford University Press, pp. 324-339.

JENKINS, H. (2006). Searching for the Origami Unicorn, in: Jenkins, H., *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press, pp. 93-130.

KAKLAMANIDOU, B. (ed.) (2020). *New Approaches to Contemporary Adaptation*. Detroit: Wayne State University Press.

KAPLAN, A. (2013). *Homeland: Carrie's Run.* New York: William Morrow Paperbacks.

KAPLAN, A. (2014). *Homeland: Saul's Game*. London: HarperCollins.

RAAB, J. (ed.) (2014). From *Scorpion* to *Homeland*: Meet Andrew Kaplan, *Suspense Magazine*, Calabasas, CA, v. 060, October / November, pp. 50-52.

REIS, C. (2018). *Dicionário de Estudos Narrativos*. Coimbra: Almedina.

Videos Cited

Homeland. Performance by Claire Danes, Damien Lewis, Mandy Patinkin *et al*, Showtime, 2011-2020. Prime Video, https://bit.ly/3dmZ1qi.

MARTINSON, C. "Connie Martinson Talks Books with Andrew Kaplan." *YouTube*, uploaded by Connie Martinson, 1 Oct. 2013, https://youtu.be/v5xdtutoYb4.

TITLE: The Adaptation of *Homeland* from Screen to Page: Challenges of Two Novelizations Based on the Television Series

ABSTRACT: This study aims at discussing how Andrew Kaplan's novelizations *Homeland: Carrie's Run* (2013), and *Homeland: Saul's Game* (2014) verbally construct a transmedia storytelling (Jenkins, 2006) process between literature and the Showtime television series *Homeland* (2011-2020). The analysis, thus, centers on how both tie-in books operate diegetic, narratological, and psychological transformations (Baetens, 2018) on the preexisting material of the show. The discussion seems to suggest that, rather than reworking the TV script, Kaplan's novelizations use image as the generator to invent new characters, to expand the diegetic universe, to create extensive backstories, and to provide new insights into the characters' thought processes. The study provides some grounds to support the contention that Kaplan's critical novelization practices involve a relatively greater deal of creativity, selection, reformulation, interpretation, and co-authorship than most similar titles of this popular literary genre.

TÍTULO: A Adaptação de *Homeland* do Ecrã à Página: Desafios de Duas Novelizações Baseadas na Série Televisiva

RESUMO: O presente estudo objetiva discutir como as novelizações *Homeland: Carrie's Run* (2013) e *Homeland: Saul's Game* (2014), de Andrew Kaplan, constroem verbalmente uma narrativa transmidiática (Jenkins, 2006) entre a literatura e a série de televisão *Homeland* (2011-2020). A investigação enfoca, portanto, como ambos os romances adaptados do seriado do canal Showtime realizam transformações diegéticas, narratológicas e psicológicas (Baetens, 2018) do conteúdo preexistente do programa de TV. A discussão parece sugerir que, em vez de reelaborar o roteiro televisivo, as novelizações de Kaplan valem-se da própria imagem como fator gerador para inventar novas personagens, expandir o universo diegético, criar histórias de fundo e detalhar os processos psíquicos dos seres ficcionais. O estudo reúne subsídios que permitem afirmar que o processo de novelização crítica empreendido por Kaplan envolve criatividade, seleção, reformulação, interpretação e coautoria em graus relativamente mais elevados do que a maior parte dos títulos similares desse gênero literário popular.

Três filmes e a mesma narrativa: o capitalismo tardio no cinema

Three Films and the Same Narrative: Late Capitalism in Cinema

Ricardo Zocca*

PALAVRAS-CHAVE: Cinema, Capitalismo Tardio, Joker, *Bacurau*, Parasita, Pós-Modernismo.

KEYWORDS: Cinema, Late Capitalism, Joker, *Bacurau*, Parasite, Postmodernism.

Um recurso comum do cinema é o de se utilizar de representações consensuais, como é o caso dos indicados ao óscar de melhor filme estrangeiro: *Central do Brasil – 1999*, que conta a história de Dora, uma professora aposentada que escreve cartas para pessoas analfabetas em troca de dinheiro na Estação homônima ao filme no Rio de Janeiro, enquanto são mostrados os dramas sofridos por famílias muito pobres e como são facilmente enganadas por pessoas com más intenções; *Cidade de Deus – 2004*, que retrata o crescimento do crime organizado na favela que dá nome ao filme, a história conta o processo de transformação do lugar e como ele se transformou num dos lugares mais perigosos do Rio de Janeiro nos anos 1980. O filme mostra as relações de poder nas favelas e a falta de oportunidade para pessoas nascidas nestes lugares; *Incendies* – 2011, conta os dramas e os horrores vividos por uma família de refugiados do Oriente Médio que passaram a viver no Canadá, mostrando a perda da humanidade nas zonas de conflito.

Embora esse tipo de filme de representação consensual não trate necessariamente de uma personagem que vive ou viveu efetivamente, eles têm uma forte capacidade de representar uma população ou populações que vivem sob determinadas circunstâncias com grandes níveis de fidelidade e identificação.

Essas representações podem ir mais além e funcionarem como metáforas para todo um arranjo do pensamento da sociedade em que está inserido. É sob

* Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (CECS) – Universidade do Minho, com a identificação da bolsa FCT: UI/BD/151118/2021. E-mail: zocca.ricardo@gmail.com.

esta perspectiva que estudamos filmes como o *Parasita (Gisaengchung) 2019*, *Bacurau 2019* e *Coringa (Joker) 2019*, estes filmes têm mais a nos dizer do que aparentam. Se colocados em perspectiva, podem revelar a opinião pública sobre determinados assuntos ao longo dos anos, como na transição para o capitalismo tardio proposta por Mandel (1998) e a de pós-modernidade de Bauman (1998).

Um outro aspecto a ser discutido é a polêmica gerada por estas obras, seja devido ao seu teor violento, ou o choque causado aos expectadores de alguma outra maneira. Defendemos aqui a visão de Deleuze e Guattari (1997) de arte aplicada ao cinema. Dessa forma, o sentido viaja ao profundo do caos e retira um totem afectivo. A arte deste totem produz sensações, constrói afetos e nos transforma enquanto expectadores neste processo, idealizando mundos e situações possíveis.

O cinema é capaz de mergulhar no profundo da dor e retirar uma representação, por isso, as vezes é tão incômodo e gera críticas. É incômodo porque sistematicamente trata de uma realidade que preferimos ignorar e é arrasador quando o que vemos na arte são espelhos que nos obriga a refletir sobre aquilo que escolhemos ignorar, mesmo que inconscientemente.

> Criticar uma obra por ela ser violenta, caso de *Parasitas* (2019)*, Bacurau* (2019) e *Coringa* (2019) não faz com que a violência deixe de existir, estas não são obras *de* violência, mas antes obras sobre a violência e a arte aqui é capaz de tornar visível o que nos é inicialmente imperceptível. Por isso, não apenas choca, mas tem a função de incomodar o expectador e tocar numa ferida ignorada por ele.

O impacto social e económico

De forma a dar resposta à parte dos questionamentos que estes filmes levantam, recorremos à questão da transição da modernidade para a pós-modernidade, tanto no campo económico, impulsionado pelas teorias de Mandel (1998) e Bregman (2018), como no campo social com Bauman (1998) e Harari (2015b).

Foram identificadas três fases de desenvolvimento do capitalismo "O começo de dois sucessivos estágios na história do capitalismo industrial – O estágio da competição livre e o estágio do imperialismo ou capitalismo de monopólio clássico como descrito por Lenin – aparecem como duas fazes de uma acumulação acelerada" (Mandel, 1998, p. 82). O autor destaca que a regra para o capitalismo, independentemente do estágio em que se encontra, é a de

acumulação de capitais. Contudo, o importante para a identificação da transição de um estágio para o outro é a velocidade e a dimensão deste acúmulo, sendo cada vez maiores com o passar do tempo.

O primeiro estágio identificado, chamado de competição livre ou o capitalismo de mercado ocorreu entre os anos de 1700 e 1850, com o capital industrial crescendo dentro dos mercados domésticos dos países. O autor descreve a transição entre os dois primeiros níveis do capitalismo que permitiram o acúmulo massivo de capital entre os países ricos:

> Quando a produção de mercadorias capitalistas conquistou e unificou o mercado, não foi criado um sistema uniforme de preços de produção, mas um sistema diferenciado de preços de produção nacionais variáveis e preços de mercado mundial unificados. Isso permitiu que o capital dos países capitalistas mais desenvolvidos obtivessem lucros excedentes, pois as suas mercadorias poderiam ser vendidas acima de seu próprio 'preço de produção nacional e ainda abaixo do preço de produção nacional' do país comprador (Mandel, 1998, p. 83)

Este processo culminou na segunda fase, chamada de monopolista. Nesta fase a humanidade começa a lidar com o desenvolvimento imperialista dos mercados internacionais e com a exploração dos territórios coloniais. Esses movimentos foram causados principalmente por conta das exportações, e as primeiras etapas da globalização já davam indícios de que o capital executaria um papel central nas nações. Com o barateamento da circulação do capital houve um aumento dos lucros de países mais metropolitanos e uma acumulação colossal de recursos por estes entre os anos de 1893 e 1914.

De maneira geral, esta segunda fase do capitalismo ficou muito longe de equalizar a composição do capital a nível internacional ou de igualar internacionalmente a proporção de lucro. Este período contribuiu para a detenção e intensificação das já existentes diferenças internacionais, e assim o fez até meados do século XX, período identificado por Mandel (1998) como o fim da segunda fase do sistema econômico.

A partir de 1950 o capitalismo sofre uma nova mutação, que depende de ter passado pelas anteriores, trata-se do que o autor chama de Capitalismo Tardio[1]. Nesta fase, o capitalismo já está completamente estabelecido no globo e constantemente tenta estender-se e converter outros domínios que outrora não pertenciam ao capital ou que não faziam parte desta lógica. Ele penetra

[1] Late Capitalism (todas as traduções são livres, feitas pelo autor).

cada vez mais fundo na vida dos cidadãos, aumentando o aspecto utilitarista dos objetos e ações. Com efeito, nomeia um preço a todos os seus domínios:

> As comunidades humanas e as famílias sempre se basearam na crença em coisas "de valor inestimável", como honra, lealdade, moral e amor. Essas coisas ficam de fora do domínio do mercado e não deveriam ser compradas ou vendidas por dinheiro. Mesmo que o mercado ofereça um bom preço, certas coisas simplesmente não devem ser feitas. Pais não devem vender seus filhos como escravos; um cristão devoto não deve cometer um pecado mortal; um cavaleiro leal não deve trair seu senhor; e terras de tribos ancestrais não devem ser vendidas a estrangeiros. O dinheiro sempre tentou romper essas barreiras, como água penetrando por rachaduras em uma barragem. (Harari, 2015b, p. 91)

Como resultado desta conquista paulatina do acúmulo de capital, mais pessoas ficam com a menor parte do acesso a recursos e constantemente se veem obrigadas a fazer esforços, outrora desnecessários, para manter o padrão de vida ou simplesmente para evitar a fome. Este processo culmina no que Bauman (1998) e Marques (2020) chamam de empregos precários:

> O dinheiro tem um lado ainda mais obscuro. Embora gere confiança universal entre estranhos, essa confiança não é investida em humanos, comunidades ou valores sagrados, mas no próprio dinheiro e nos sistemas impessoais que lhe servem de apoio. Não confiamos no estranho, ou no vizinho – confiamos na moeda que possuem. Se suas moedas acabarem, acaba nossa confiança. Ao mesmo tempo em que o dinheiro derruba as barragens de comunidade, religião e Estado, o mundo corre o risco de se tornar um mercado enorme e um tanto cruel (Harari, 2015b, p. 92)

É em parte devido a esta lógica da confiança na moeda que se verifica o que o autor Maffesoli (2002) chamou de "paganismo eterno", que coloca o conceito do Livre Arbítrio em causa. As escolhas são cada vez mais limitadas ao que se pode comprar e aos grupos em que se pode participar, ao mesmo tempo em que ocorre um incentivo à participação de grupos que cada vez se ramificam mais, de nicho.

No *Capitalismo tardio* o acúmulo de capital deixa de estar na relação entre nações e passa a ser global, exercida por enormes multinacionais com tentáculos que se estendem por todo o planeta. Elas praticam monopólios que dificultam a entrada de empresas novas e de inovações no mercado. "Se o pós-guerra nos deu invenções tão fabulosas como a máquina de lavar loiça, o frigorífico,

o vaivém espacial e a pílula, ultimamente tem-se cingido a interações, com ligeiras melhorias, do mesmo telemóvel que comprámos há dois anos" (Bregman, 2018, p. 150).

O mesmo acúmulo que ceifa as possibilidades de inovação também ceifa as possibilidades de ascensão social. Ele passou a ser tão extremo nos últimos anos que o fosso entre os pobres e os ricos nos Estados Unidos já é maior do que na Roma antiga, uma civilização baseada em trabalho escravo (Scheidel & Friesen, 2009). Esse fosso gera também um sistema de admiração de quem está na parte de cima por quem está na parte de baixo. A admiração, por sua vez, transforma-se numa perigosa visão de pureza (Bauman, 1998).

Outro efeito do capitalismo tardio é de que o sistema econômico começa a encontrar dificuldades para se reproduzir pelo tempo. Esse acúmulo historicamente vinculado ao sistema, mas nunca nesta proporção, gera também um paradoxo, onde a própria prática do capitalismo o ameaça de extinção. "Até o Fórum Económico Mundial, uma elite de empreendedores, políticos e estrelas *pop*, tem descrito esta progressiva desigualdade como a maior ameaça que a economia global enfrenta" (Bregman, 2018, p. 165).

Os professores Richard Wolff e Stephen Resnick dedicaram-se ao estudo deste processo nos Estados Unidos e chegaram ao corolário de que o capitalismo é ao mesmo tempo forte e fraco. O sistema foi bem-sucedido no início em alcançar o que os autores chamam de *esperança de Adam Smith*, o ideal de repartir parte do lucro das empresas para os seus funcionários e de criar classes de trabalhadores produtivas e não produtivas.

No entanto, houve um aumento considerável na exploração destes trabalhadores nos últimos anos como também indicado por Bauman (1998), que passaram a ganhar cada vez menos em relação ao que produziam, tendo de se render gradualmente à precarização do trabalho:

> Cumprir a esperança de Adam Smith implicou em custos que nem ele nem seus descendentes ideológicos compreenderam. Uma série de intermináveis estatísticas documenta esses custos inter-relacionados como: o abuso de drogas legais e ilegais; exaustão do trabalhador; depressão psicológica; degradação ambiental; abusos conjugais, infantis e sexuais; divórcios; violência interpessoal; fetichização por armas; rejeição da participação cívica (como na votação, ou o envolvimento dos pais nas escolas, desinteresse generalizado pelos assuntos mundiais ou qualquer debate político público); a violência na estrada e o isolamento solitário da vida diária. O resultado é uma classe trabalhadora americana muito frágil. (Resnick & Wolff, 2006, p. 347)

O quadro estende-se também à população mais jovem, em particular às de renda mais baixa, que já encontra diversas barreiras para a admissão a um mercado de trabalho que se mostra cada vez mais hostil, exigente e desigual:

> A sustentar este cenário, refira-se a tendência de agravamento das condições de transição para o mercado de trabalho e oportunidades de carreiras, acentuando as divisões digitais por parte dos jovens detentores de capital (educativo e simbólico) que permita o retorno dos seus investimentos, face a jovens com poucas qualificações; a maior vulnerabilidade ao desemprego, não renovação de contratos de trabalho, subemprego; a probabilidade de deterioração do bem-estar mental, pela incidência de fenómenos de ansiedade e depressão, fruto das dificuldades acrescidas na sua relação com o trabalho; e o questionamento e/ou reivindicação de direitos laborais seja por não se lhes aplicarem, seja por lhes serem retirados, de cidadania e participação na sociedade civil e comunitária. (Marques, 2020, p. 34)

O transtorno é ainda agravado nesta fase do capitalismo, as corporações multinacionais têm a capacidade de produção em massa, que oferece um preço mais acessível em relação às empresas menores. Diante desta constrição, as empresas menores ou declaram falência ou são aglutinadas pelas empresas grandes, que passam a garantir o monopólio em determinados setores. Outra prática a que ambos os tipos de empresa se entregam é a da diminuição dos salários de seus funcionários de maneira a manterem-se competitivas no mercado. Desta forma, uma espécie de ciclo é criado, o professor Wolff (2016) debate sobre o assunto em uma entrevista para a rede de televisão multi-estatal para a américa *TeleSUR*:

> Eis a contradição: se todos os capitalistas contratam menos e pagam pior, o resultado é que os trabalhadores tenham cada vez menos dinheiro. E se eles têm cada vez menos dinheiro, eles não podem *comprar* o que os capitalistas estão produzindo. Dessa forma, os capitalistas estão se autodestruindo, mas eles não têm escolha: eles precisam economizar ao remunerar os trabalhadores, e essa economia se volta contra eles mesmos. Os problemas do capitalismo agora são tão severos, sistêmicos e globais que é justo perguntar: Será que existe uma saída para esse sistema? Os Marxistas não são os únicos a se perguntarem se este sistema não está perto do fim. As pessoas do outro lado do muro político também estão muito preocupadas.

Ainda que este ciclo já existisse nas outras fases do capitalismo, ele só se torna agravante e ameaçador para o sistema no período do Capitalismo Tardio,

que atinge o seu ápice no século XXI, em nosso tempo. A transformação de todas as instâncias da vida humana em economia capitalista é sinal do período e também resulta na sociedade melancólica e na crise permanente a que se refere Martins (2013).

> Os Sapiens vivem numa realidade com três camadas. Em acréscimo às árvores, rios, medos e desejos, o mundo Sapiens também contém histórias sobre dinheiro, deuses, nações e corporações. Com o desenrolar da história, cresce o impacto de deuses, nações e corporações em detrimento de rios, medos e desejos. Ainda há muitos rios no mundo, e as pessoas ainda são motivadas por seus medos e seus desejos, mas Jesus Cristo, a República Francesa e a Apple represam e refreiam os rios e aprenderam a moldar nossos mais profundos anseios e ânsias. (Harari, 2015a, p. 152)

Com efeito, a crise se dá na fragilidade contratual dos trabalhadores, gerando empregos cada vez mais instáveis, com condições piores, em que os seres humanos se tornam dependentes de um jogo completamente viciado. O vencedor já foi anunciado antes mesmo da partida começar.

Representações fílmicas

Nos últimos anos vários produtos culturais com críticas abertas ao acúmulo de riqueza e ao esquecimento de parte da população neste processo foram criados, gostaríamos de dar especial destaque para três deles:

No longa-metragem sul-coreano vencedor do óscar de melhor filme de 2020 *Parasita* (Gisaengchung) – 2019, a crítica começa em seu título. De acordo com a biologia, os parasitas são organismos que vivem dentro de outros organismos e dele obtém alimento, com a possibilidade de também causar algum prejuízo ao organismo hospedeiro. A definição é popularmente empregada como um termo depreciativo para se referir àquela pessoa que vive às custas de outras ou do governo, explorando-as. Desta maneira, os parasitas são considerados um fardo para a sociedade tecnicista, pois tratam-se de pessoas improdutivas.

O filme retrata uma família comum que se acostumou a viver na miséria, os Kim aproveitam cada vantagem que se manifesta para ter um pouco de dignidade. Eles têm de roubar o sinal de wi-fi do vizinho para se manterem conectados e abrem a janela quando um veículo muito poluente passa na rua, na esperança de matar os insetos que convivem na casa, situada abaixo do solo em representação ao seu estatuto social.

O filho mais velho dos Kim, Ki-Woo recebe uma oportunidade que mudaria a sua vida para sempre, a de substituir seu amigo em seu trabalho na casa da abastada família Park, dando aulas de inglês à filha mais velha do casal. Ao ser apresentado ao filho mais novo dos Park, Ki-Woo rapidamente nota que o garoto é rebelde e bastante estimulado artisticamente, ocupando o seu tempo com pinturas. Como um reflexo rápido de um jovem que sobrevive a partir da malícia, ele comenta que conhece uma artista famosa por trabalhar com crianças e que tem a capacidade de desenvolvê-las. Desta forma, Ki-Woo consegue empregar a sua irmã, que de maneira também astuta, consegue fingir tais habilidades para manter seu emprego. Em pouco tempo, toda a família Kim estava empregada na casa dos Park, usurpando as vagas já preenchidas através de esquemas e mentiras que causaram o despedimento do motorista particular, vaga posteriormente ocupada pelo patriarca dos Kim, e da governanta leal da casa, cargo depois ocupado pela mãe dos Kim.

A família da governanta e os Kim lutam entre si e enganam uma família rica apenas para poder servi-los de maneira voluntária. Ao assistir a obra do diretor Bong Joon-Ho uma pergunta fica bastante clara, afinal quem é parasita de quem nesta história?

Em *Parasita* as metáforas visuais são poderosíssimas, a começar pelo local onde cada família vive. Os ricos no alto e os pobres na parte baixa, os planos são sempre conduzidos desta maneira também, quando os ricos falam aos pobres, a perspectiva é sempre em *plongée* e vice-versa. Mas a principal metáfora a se destacar são as, literalmente, linhas invisíveis que separam as famílias em absolutamente todas as tomadas em conjunto (Figura 1 e Figura 2).

Figura 1 – Linhas invisíveis 1.

Figura 2 – Linhas invisíveis 2.

A história tem a sua intensidade aumentada quando a governanta despedida volta para casa, chorando e suja, e encontra a família Kim tendo um momento de descontração porque os donos da casa viajaram.

Nesta etapa, os Kim descobrem que a família da governanta vivia numa situação muito similar ou até mesmo pior do que a deles. Parece natural ao expectador que haja uma união de classes para a revanche dos oprimidos, no entanto, exatamente o contrário acontece. Não há qualquer solidariedade de classes e indivíduos da *mesma espécie*, eles acabam por lutar pelo parasitismo até a morte. Por mais que o interesse das duas famílias pobres fosse, basicamente, o mesmo, a única via que parece possível é a da eliminação da concorrência, cada uma explorando e oprimindo a outra quando conseguem a mínima vantagem na luta que se segue.

Existe também um estranho ritual do patriarca da família da governanta. Ele vivia preso no porão da família rica, pois tentou abrir uma franquia de restaurantes que deu errado e o faliu por completo, perdendo a casa. No porão, ele idolatrava uma foto do patriarca da família rica com a inscrição "CEO do ano", era um *case de sucesso,* alguém que tentou e, diferentemente dele, havia conseguido e, portanto, *merecia* este estatuto de endeusamento.

A história se foca em como pessoas numa situação de escassez constante, acabam por subverter costumes éticos ou legais, deixando questões morais de lado. Neste contexto, bem e mal tornam-se conceitos que nem são debatidos pela família Kim, visto que suas ações buscam apenas alcançar o básico para não morrerem de fome.

Essa é a principal reflexão do diretor, embora a audiência seja levada a simpatizar com a família Kim como protagonistas, eles não são os heróis da história, nem sequer tentam promover a justiça ao enganar e explorar uma família abastada. No filme não há luta contra o sistema ou reinvindicação de uma existência digna, não há uma redenção justa.

Fica claro que a família da governanta se via mais parecida com a família rica do que com a família dos Kim. A família rica era vista como um ideal e gerava uma adoração e respeito quase divino entre os pobres, que por sua vez jamais os consideraram como inimigos ou os causadores da situação de pobreza. Na sociedade retratada em *Parasita*, a pior tragédia não é ser explorado, e sim não *ser apto* a ser explorado, o filho da família Kim precisa falsificar um diploma para poder dar aulas de inglês. Não há luta contra o sistema, pelo contrário, eles internalizam a perversidade deste sistema e, dessa forma, as famílias pobres não percebem as suas próprias contradições e posições similares e passam a se enxergarem como inimigas, em vez de se unirem.

Um filme brasileiro chamado *Bacurau* (2019) se passa na minúscula cidade fictícia, homônima ao filme, no interior do estado de Pernambuco no nordeste brasileiro. Esta cidade ou povoado passa por um problema sério de invisibilidade

social e está, literalmente, fora do mapa. Dessa forma, os cidadãos têm que aprender a viver e a sobreviver sem nenhum apoio real advindo do estado e ficam à margem da sociedade. São obrigados a desenvolverem as próprias condutas morais, organização interna e resolução de conflitos.

O problema aparece quando um grupo de estadunidenses, apoiados por brasileiros vindos do Sul e do Sudeste, fazem da vila uma espécie de jogo de caça de pessoas. Motivados pela falta de importância daquelas pessoas por conta da pobreza extrema da vila, os estadunidenses acreditam que matar e torturar são formas de diversão, pois as vidas daquele vilarejo possuem pouco valor. O progresso em *Bacurau* é retratado como o alinhamento ao imperialismo estadunidense, no filme, o estadunidense é a representação humana do tecnicismo.

É possível dizer que o protagonista do longa seja o próprio vilarejo, pois a união das pessoas de lá contra o invasor externo é o que insere a esquecida povoação no mapa e conecta o expectador à ala mais fraca. Essa conexão é, muitas vezes, feita através da violência.

É importante, no entanto, refletir sobre o motivo da existência desta violência na obra. Em *Bacurau* ela surge porque simplesmente não há outra escolha, seja pelo isolamento ou pela falta de políticas públicas, a violência surge no processo de exploração de sujeitos por sujeitos, do mesmo modo que aparece em *Parasita*. No entanto, em *Bacurau* a resolução é sempre tomada em comunidade, dado o processo histórico do Brasil.

A salvação de *Bacurau* vem justamente ao *incluir* Lunga, um suposto criminoso que fora excluído da sociedade que já era excluída. Lunga poderia ser visto, a princípio, como um personagem que perpetua o estereótipo do brasileiro, um sujeito selvagem, violento e subversivo, mas não é. Ele é um lembrete do orgulho das raízes nacionais, promovendo a defesa das origens no lugar de vangloriar o que vem de fora, como faz o casal sulista que tenta se equiparar aos Estadunidenses. Lunga lidera a condição de vingador do povo da cidade, mas cada individualidade mantém a sua função dentro do coletivo.

Bacurau é sobre a resistência de um povo, a tentativa de manter a vida não apenas das pessoas, mas da cidade, da história daquele lugar. A saída se apresenta sempre na coletividade, na união dos excluídos, dos marginalizados, dos invisibilizados.

E é apenas neste ponto que *Bacurau* diverge de *Parasita*. A cidade brasileira, embora empobrecida, valoriza acima de tudo duas instituições: a escola e o museu. Ao dar o protagonismo para estas duas instituições, as pessoas de *Bacurau* sabem o valor e a posição que ocupam, vendo a união de indivíduos da *mesma espécie* como a saída para o seu problema. Elas conseguem quebrar o ciclo que

é eternamente renovado em *Parasita.* Ao apreciar estas duas obras, fica fácil concluir que a história, dadas as suas proporções, é a mesma, mas apresentam soluções diferenciadas.

Coringa (Joker) – 2019 é um filme estadunidense, que foi indicado a 11 óscares, entre eles, o de melhor filme e melhor diretor, vencendo dois deles, o de melhor ator (Joaquim Phoenix como *Coringa*/Joker) e melhor trilha sonora. Mas seu impacto real foi muito maior do que os prémios indicam. O filme foi considerado extremamente controverso e subversivo, representando uma real ruptura que gerou um grande engajamento por parte da população com as receitas a ultrapassarem a marca de 1 bilhão (mil milhões) de dólares.

Em *Coringa* vemos o clássico antagonista ou vilão do *Batman* se transformando no protagonista da história. O filme é extremamente realista, o que pode soar invulgar por conta do universo em que está inserido, o dos heróis dos quadrinhos. Este é um filme de origem, que parte do estudo de uma personagem, de maneira que tem o objetivo de analisar e expor quais caminhos, decisões e circunstâncias levaram a personagem a se tonar no que se torna no clímax. O filme busca responder por que e como *Arthur Fleck* se torna *Coringa.*

Logo na primeira cena, somos confrontados com um palhaço que se submete a um emprego precário e, embora tenha verdadeiramente se dedicado, ele é, literalmente, atirado ao lixo (Figura 3) por jovens que decidem ser violentos ao protagonista sem nenhum motivo aparente. As pessoas que estão na rua conseguem ver o acontecimento e ignoram, é como se o palhaço fosse realmente invisível para eles. A cena evidencia como a negligência é o que permite que episódios como este se reproduzam em *Gotham.* Podemos observar esta negligência até na expressão dos transeuntes que, combinada com insatisfação, gera um clima decadente.

Figura 3 – *Coringa* no lixo.

Coringa faz parte desta população esquecida, invisibilizada assim como em *Parasita* e *Bacurau*, sendo visto como lixo por parte dos indivíduos e acaba por se sentir como tal. O personagem principal é nos apresentado indiscutivelmente como alguém que sofre de distúrbios mentais e resume a sua frustração ao dizer que o maior problema de sofrer desse tipo de distúrbio é que as pessoas esperam que ele aja como se não o tivesse. Por conta disso, *Arthur* tem dificuldade de interagir com os outros, e o seu patrão destaca que os colegas de profissão do palhaço se sentem incomodados com a presença do protagonista, pois ele é estranho e deixa as pessoas desconfortáveis.

A época e a cidade escolhida pelo diretor *Toddy Philips* não são meros acasos, o filme se passa entre os anos 60 e 80 na fictícia cidade *Gotham*, mas as referências e analogias entre essa cidade e *Nova York* são gritantes. A começar pelo fato de que o período específico escolhido é o de que a cidade de Gotham passa por uma greve geral dos trabalhadores do saneamento, gerando um acúmulo de lixo pelas ruas. O mesmo aconteceu em Nova York, em 2 de fevereiro de 1968, a cidade realmente passou por uma grande greve dos trabalhadores do saneamento que revolucionou a maneira como estes eram tratados na cidade, este período ficou marcado também pela crise e pela falência do estado (Bregman, 2018).

Aproveitando-se desta instabilidade, em *Gotham* também surge um político com propostas simplistas que promete solucionar os problemas como num passe de mágica. A insatisfação expressa na expressão dos habitantes de Gotham é claramente mais marcante para os mais pobres, que são incapazes de terem condições melhores de moradia, acesso à saúde e até no apelo estético, morando em partes decadentes da cidade. Ainda que seja mais clara nos mais pobres, ela atinge a todos da cidade, foi ela quem motivou Thomas *Wayne,* o indivíduo mais rico da cidade e pai do *Batman*, a fazer campanha para chegar à presidência da Câmara:

> O rancor que toma corpo na cidade há semanas parece estar a ponto de explodir. Manifestantes, muitos vestidos de palhaços, foram às ruas em uma das muitas passeatas contra as elites da cidade, incluindo o protesto marcado para amanhã à noite em frente ao *Wayne Hall* [...] *Wayne*, que anunciou sua candidatura à presidência da câmara, estará no local para um evento beneficente. É bom lembrar que foi *Thomas Wayne* o primeiro a se referir à muitos dos cidadãos de *Gotham* como palhaços. (Phillips, 2019)

É possível destacar nesta fala e em outras durante o filme que o candidato à presidência da câmara de *Gotham* também sofria da exacerbação do sonho

de pureza de Bauman (1998), ele se distancia da maior parte da população e os insulta. Mas a população em questão não se vê como a população insultada, pois se vê mais próxima do milionário do que de seus semelhantes, endossando a ideia da pureza. *Thomas Wayne* insiste em sua campanha, realçando que ele é a única solução para os problemas de *Gotham.* Períodos de crise fortalecem ideias extremistas em *Coringa.*

Assim como em *Bacurau*, uma crítica comum a *Coringa* foi a quantidade de violência e é interessante notar que elas surgem do mesmo lugar nos dois filmes. Ela choca porque não é fantasiosa, choca porque é real, é uma resposta da violência obstinada gerada pelo sistema de onde essas pessoas vivem em suas histórias.

A violência retratada em *Coringa* aparece também no nosso cotidiano, são inúmeras as histórias de sujeitos que sofrem de problemas de saúde mental, ou que são obrigados a agirem como se não padecessem de distúrbios e a sociedade simplesmente escolhe não os ver, escolhe excluí-los. O filme nos obriga a refletir sobre essas pessoas, e choca pela violência que elas sofrem, justamente porque sabemos que há realidade nestas cenas, de maneira que são representativas.

No entanto, o que difere os filmes analisados é o imaginário da cultura onde estão inseridos. Vimos que *Bacurau* aposta na coletividade para resolver os problemas sociais e *Parasitas* aposta no núcleo familiar. Em *Coringa*, graças ao individualismo norte-americano, o agente principal é sempre o indivíduo. Ainda que o personagem catalise um movimento coletivo em *Gotham*, este movimento é apenas aparentemente coletivo, pois o que acontece são criações de grupos uniformes que reproduzem ideias, são cópias. Todas as cenas em que aparece um grande agrupamento de pessoas, é onde também se manifestam o caos e a desordem (Figura 4).

Figura 4 – Caos em comunidade.

Ao explorar essa dimensão do ultra-individualismo em *Coringa*, a violência surge como um ciclo vicioso entre seres humanos. Por isso, apesar de *Arthur Fleck* se tornar violento como uma resposta ao mundo violento em que está inserido, ao surtar, a sua vingança é individual, sempre voltado à próxima pessoa que tenha o magoado de alguma forma. Novamente não vemos um levante generalizado contra o sistema, apenas casos de vinganças individuais ou voltadas a determinados grupos que são identificados como o problema.

O curioso é pensar que o mesmo acontece com seu arquiinimigo *Bruce Wayne*, o *Batman,* que ao presenciar o atentado contra a vida de seus pais retratado no final de *Coringa* se decide herói, mas também violento, nascido da violência e num nível individual. Esse é o momento em que o ciclo se fecha, *Batman* não apenas combate *Coringa*, ele necessita do *Coringa* para ser *Batman*.

> Já viu como é lá fora, *Murray*? Você alguma vez saiu do estúdio, de verdade? Todas as pessoas só berram e gritam umas com as outras. Ninguém é mais civilizado. Ninguém pensa como é estar no lugar da outra pessoa. Acha que homens como *Thomas Wayne* se perguntam como é ser alguém como eu? Ser alguém que não eles mesmos? Não se perguntam! Eles acham que vamos ficar quietinhos e aguentar tudo como bons garotos! Que não vamos reagir, que não vamos perder o controle! (Phillips, 2019)

O filme suspende ainda um sentido profundo para o imaginário daquelas personagens e da nossa realidade. A mãe de *Arthur Fleck* constantemente envia cartas ao milionário *Thomas Wayne* pedindo caridade e nunca obtém resposta. Ao confrontá-la, o protagonista descobre que pode ser filho do milionário e este é o motivo pelo qual ela envia as cartas e acredita na ajuda vindoura.

Arthur Fleck procura então o afeto de *Thomas Wayne* que, por sua vez, diz que a mulher sofria de ilusões e que a história do romance entre eles não era verdadeira. Ao se dirigir ao hospital psiquiátrico em que sua mãe fora internada, rouba os registros e comprova a história contada por *Thomas Wayne*, ela havia sido internada na instituição por maus tratos ao filho, que nunca foram retratados no longa.

Quase no final do filme, após a morte de sua mãe, o protagonista se maquia em frente ao espelho da mãe e acha uma foto com a inscrição "adoro o seu sorriso... T.W" (Figura 5).

O sentido fica suspenso pois a história da mãe do protagonista volta a fazer a sentido. Admitindo que T.W se refira a *Thomas Wayne*, que por sua vez, teria os recursos e a motivação necessários para *apagar* os rastros de um filho fora

Figura 5 – Adoro o seu sorriso... T.W.

de seu casamento, cria-se a narrativa da insanidade da mãe. Isto dá início ao mote do filme, um personagem que foi *apagado* e sofre de invisibilidade social, como se não existisse.

Coringa rompe completamente com a ilusão do rico herói que é bom com a população, mas não a substitui de todo. Em *Coringa* a ruptura se dá de maneira caótica, desordenada e destrutiva, muitas vezes até perigosa (Figura 4), pois se utiliza da violência. A história fica muito sedutora, contudo, apenas por se assemelhar a uma revolução como as antigas, de quebra total de paradigmas e enforcamento do inimigo. No entanto, é preciso tomar cuidado para não cair também, no sonho da pureza ao glorificar um passado que pode não ser retratado de forma fiel, pois foi vencedor e contou a sua própria história.

Relações com a atualidade

O cinéfilo mais atento provavelmente pensará que foi um erro deixar de lado outras obras icônicas que também tratavam deste assunto: *Clube da Luta (Fight Club)* – 1999 e *V de Vingança (V for Vendetta)* – 2005 discutiam revoluções e as relações sociais com o dinheiro antes mesmo dos filmes destacados. É verdade que a ruptura já havia sido retratada antes da análise aqui feita, mas isso reforça o ponto levantado pelo trabalho sobre a construção lenta deste imaginário, ou como teorizado por Durand (1983) de uma inversão da polarização, onde o que era antes positivo passa a ser negativo.

Clube da Luta (Fight Club) – 1999 e *V de Vingança (V for Vendetta)* – 2005 caem no esquecimento de maneira corriqueira justamente porque estavam à frente de seu tempo. Esses filmes se tornaram posteriormente em ícones *cult* e tiveram uma penetração maior na população mais intelectualizada que viam o

seu valor para além da ação em ambos os casos. Mandel (1998) indica o início do capitalismo tardio para meados do século XX, ele depende das novas tecnologias de comunicação e informação para se desenvolver e agravar o seu problema lentamente, como também apontado por Bauman (1998).

Por este motivo o filme de *Todd Philips* se passa na década de 80, época que coincide com um momento de ascensão do neoliberalismo do final da guerra fria, além de retratar uma crise de 68 para reforçar a ideia e gerar o clima decadente. Uma época de falência do estado, quando ocorreram o aumento da violência nas ruas, o abandono de sujeitos e cortes nos serviços públicos, inclusive o serviço de psiquiatria de que *Arthur Fleck* se beneficiava. Foi também nesta época que a distopia futurista de *Blade Runner* (1982) foi criada e revela que as histórias e utopias tem muito mais relação com o momento em que são criadas, pois refletem os principais problemas e algumas das soluções para o momento em que estão inseridas. O futuro distópico de *Blade Runner* gera a estética que ficou conhecida como *CyberPunk*, no qual havia um pequeno grupo de trabalhadores essenciais e ricos e uma vasta e populosa cidade decadente, suja e degenerada, uma visão exacerbada do que aponta Ribeiro (2020) ao refletir sobre o futuro do trabalho.

Os filmes refletem a transição para o período histórico que Mandel (1998) conceitua como *capitalismo tardio*, que Bauman (1998) chama de *pós-modernismo*, que Harari (2015a) nomeou de *dataísmo* e Martins (2013) batizou de *sociedade melancólica*.

Eles refletem o já discutido acúmulo de riquezas nas mãos de um pequeno grupo de bilionários ao longo tempo. De acordo com o relatório mundial de desigualdade de 2018, foi justamente em 1985 que a desigualdade disparou e os 1% mais ricos começaram a ficar muito mais ricos que os 50% mais pobres em comparação nos Estados Unidos, atingindo o absurdo patamar de um fosso maior do que a sociedade escrava da antiga Roma (Scheidel & Friesen, 2009):

Essa lenta e gradual transformação fica evidente ao longo do tempo na retratação cinematográfica. A catarse e empatia passa a ser gerada pela revolta dos mais fracos que outrora ou eram vistos como vilões ou que sequer eram notados, pois não contavam as suas histórias.

Sendo assim, *Clube da Luta* (1999) fala de seu tempo, e se alinha mais com os filmes de seu período que, gozando de uma bonança econômica, tratavam de fugas de uma realidade chata e sem emoção. *V de Vingança* (2005) é mais distópico e menos real, se alinha com filmes de super-heróis que viriam a se multiplicar em popularidade uma década depois. Ainda assim, eles também fizeram sentido em suas épocas, mas esse sentido não estava *preparado* e *alinhado*

Figura 6 – Riqueza nacional dos Estados Unidos dividida entre o 1% da população mais rica [vermelho] e os 50% da população mais pobre [azul] *(Alvaredo et al., 2018)*.

para o grande público, essa massificação ocorreu somente com *Coringa (2019)*, época em que textos e análises explodiram nos blogues[2] e vídeos do *youtube*.

As pessoas que não sabem se poderão comer no dia seguinte ou que carregam a preocupação constante de perder o pouco que tem por conta de um desastre natural, não podem se dar ao luxo de se engajarem em questões políticas. Diante da condição instável a que estão submetidas, elas não têm escolha senão fazer o que for possível para simplesmente sobreviver.

Os Kim em *Parasita* demonstram compaixão, mas é apenas por um breve momento. Antes de pensarem nos outros a família aprendeu a pensar em si mesma. Esta percepção, embora egoísta, é estimulada pelo sistema econômico, que força que indivíduos entrem numa constante corrida, ou aceleração, para alcançar o sucesso colocando seus interesses, opiniões, desejos e necessidades em primeiro lugar em detrimento do ambiente ou da sociedade em que estão inseridos. Neste cenário a própria manifestação da empatia ou a prática do altruísmo é altamente desencorajada, por isso, para não serem fagocitados por um sistema econômico desbalanceado como o capitalismo tardio, ser um *Parasita* já não é escolha, e sim de uma necessidade.

Embora tenha sido representado como carro chefe deste movimento devido ao seu enorme público, *Coringa* (2019) não foi o único. *Bacurau* (2019) conta exatamente a mesma história, apesar de optarem por saídas diferentes, que por

[2] A crítica de *Coringa* e seus limites, acessado em 27/06/2021 disponível em: https://revistacult.uol.com.br/home/Coringa-e-seus-limites/

sua vez, não é distante de *Parasita* (2019). Não é mera coincidência que a discussão é a mesma num tempo idem, apesar de se tratarem de realidades tão distintas como a dos Estados Unidos, Brasil e Coréia do Sul respectivamente, eles contam a nossa história, a história de nosso tempo.

Foi somente em 2019 que este problema que existia desde meados do século XX e até antes disso ficou tão evidente e tão grande que parece incontrolável e é retratado como tal. A arte nos mostrou espelhos e estamos nos vendo agora num momento parecido como aquele retratado nos anos 80 e antes disso nos anos 30 como visto em Mandel (1998).

Neste estágio a revolução total, através da violência e do caos, começaram a parecer a única saída. É preciso refletir para que essa saída não seja a porta para outro labirinto. Vivemos um momento ímpar que, embora seja cíclico, não é comum. Esta é a hora para refletir sobre que tipo de sociedade somos, se somos palhaços como em *Coringa*, se somos parasitas como no filme de Joon-ho Bong ou se somos uma verdadeira comunidade como em *Bacurau*.

Referências

ALVAREDO, F. / CHANCEL, L. / PIKETTY, T. / SAEZ, E. / ZUCMAN, G. (2018). World Inequality Report 2018 Executive Summary. *Wir2018.Wid.World*, 20. https://wir2018.wid.world/files/download/wir2018-summary-english.pdf

BAUMAN, Z. (1998). O mal-estar da pós-modernidade. *Jorge Zahar Editor*.

BREGMAN, R. (2018). *Utopia para realistas*. Bertrand Editora.

DELEUZE, G. / Guattari, F. (1997). *O que é a Filosofia?* (2nd ed.). Editora 34.

DURAND, G. (1983). *Mito e sociedade*. A regra do jogo.

HARARI, Y. (2015a). *Homo Deus. Uma breve história do amanhã*. Companhia das Letras.

HARARI, Y. (2015b). *Sapiens: Uma breve história da humanidade*. LP&M.

MAFFESOLI, M. (2002). Utopias e divino social. In M. Martins (Ed.), *Comunicação e Sociedade* (4th ed., pp. 11-25). CECS.

MANDEL, E. (1998). *Late Capitalism* (23rd ed.). NBL.

MARQUES, A. P. (2020). Crise e trabalho: interrogações em tempos de pandemia. In *Sociedade e crise(s)* (pp. 31-39). UMinho Editora. https://doi.org/https://doi.org/10.21814/uminho.ed.21

MARTINS, M. (2013). O Trágico como Imaginário da Era Mediática. *Comunicação e Sociedade*, *4*, 73-79. https://doi.org/10.17231/comsoc.4(2002).1265

PHILLIPS, T. (2019). *Joker*. Warner Bros. Pictures.

RESNICK, S. A. / Wolff, R. D. (2006). New departures in Marxian theory. In *New Departures in Marxian Theory*. Routledge. https://doi.org/10.4324/9780203086674

RIBEIRO, F. B. (2020). Vírus, robôs e o mundo em mudança: um comentário sobre crise e dinâmicas sociais. In *Sociedade e crise(s)* (pp. 51-57). https://doi.org/https://doi.org/10.21814/uminho.ed.21

SCHEIDEL, W. / FRIESEN, S. J. (2009). The size of the economy and the distribution of income in the Roman empire. *Journal of Roman Studies*, *99*, 61-91. https://doi.org/10.3815/007543509789745223

WOLFF, R. D. (2016). *Marxism 101: How Capitalism is Killing Itself with Dr. Richard Wolff – YouTube*. https://www.youtube.com/watch?v=6P97r9Ci5Kg

TÍTULO: Três filmes e a mesma narrativa: o capitalismo tardio no cinema

RESUMO: *Parasita* (Gisaengchung) 2019, *Bacurau* 2019 e *Coringa* (Joker) 2019 fizeram um grande alarde na indústria do cinema em seus lançamentos, mas existem relações muito mais profundas entre os três do que a sua repercussão inicial aponta. Neste trabalho, buscamos relacioná-los com a teoria do capitalismo tardio de Mandel (1998), aliado ao pós-modernismo de Bauman (1998). O trabalho indica que os três filmes têm como proposta central o mesmo tema e problema, ainda que estejam separados por continentes de distância e abordem soluções diferentes, seja pela união da família, do povo de uma nação ou o ultra-individualismo.

TITLE: Three Films and the Same Narrative: Late Capitalism in Cinema

ABSTRACT: *Parasite* (Gisaengchung) 2019, *Bacurau* 2019 and *Joker* 2019 made a big splash in the movie industry in their releases, but there are much deeper relationships between the three than their initial repercussions point out. In this work, we seek to relate them to Mandel's (1998) theory of late capitalism, combined with Bauman's (1998) postmodernism. The work indicates that the three movies have as their central proposal the same theme and problem, even though they are separated by distant continents and address different solutions, whether through the union of the family, the people of a nation or the ultra-individualism.

Rudyard Kipling and T. S. Eliot on the Portuguese in Gloucester, Massachusetts

Rudyard Kipling e T.S. Eliot sobre os portugueses em Gloucester, Massachusetts

Reinaldo Francisco Silva*

PALAVRAS-CHAVE: Os luso-americanos no ecrã, os luso-americanos e os estereótipos, Os portugueses em Gloucester, Rudyard Kipling e os portugueses, T. S. Eliot e os portugueses.

KEYWORDS: Portuguese Americans on the Screen, Portuguese Americans and Stereotypes, The Portuguese in Gloucester, Rudyard Kipling and the Portuguese, T. S. Eliot and the Portuguese.

This essay focuses on the representations of the Portuguese fishermen in Gloucester, Massachusetts, by the acclaimed British Writer, Rudyard Kipling (1865-1936), during his so-called American phase, in 1892, that is, while he lived there for a spell, and T. S. Eliot's (1888-1965) recollections of this fishing town and beach resort while he vacationed there, and subsequently immortalized in *The Four Quartets (1943)*.

Although there are about six well-known American films featuring the Portuguese in the United States – *Captains Courageous*, *Tortilla Flat*, *Mystic Pizza*, *The Accused*, *Phenomenon*, and *Passionada* – the one that will be discussed here is *Captain Courageous* since it (and Kipling's eponymous novel) as well as Eliot's poem both focus on the fishing-town of Gloucester, located North of Boston.

All these films refer to the Portuguese in the United States, especially in the locations where they have settled in the past, but for the purposes of this essay, the aim is to ascertain the ways in which this particular ethnic group in Gloucester was represented by the powerful movie industry based in Hollywood. Intent on producing first-rate entertainment for the world at large, Hollywood, nonetheless, has perpetuated stereotypes of the subordinate Other – even if rendered indirectly or through innuendo as this industry has learned to adapt in times of change, especially in those films marked by postcolonial,

* Centro de Línguas, Literaturas e Culturas (CLLC), Universidade de Aveiro.

multicultural, and ethnic discourse. A close-up view of these movies with Americans of Portuguese descent may help us to understand better Hollywood's penchant for "playing in the dark," as Toni Morrison has described in *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination* (1993) the representation of blacks and other ethnic minorities in the United States. Representations of the Portuguese in American fiction, for example, are clearly predicated on prevailing theories of race in America during the second half of the nineteenth--century and have persisted throughout most of the second half of the twentieth. Without a doubt, Hollywood was shaped by this ideology even if it tried to reach wider audiences than most writers of fiction. Racism, Morrison contends, is "as healthy today as it was during the Enlightenment" (Morrison, 1993, p. 63). Furthermore, she notes, the "metaphorical and metaphysical uses of race occupy definitive places in American literature, in the 'national' character, and ought to be a major concern of the literary scholarship that tries to know it" (Morrison, 1993, p. 63). As I have shown in *Representations of the Portuguese in American Literature*, Americans have been obsessed by skin color and that the darker complexion of Southern Europeans has produced anxiety and discomfort in Americans of Northern European stock. As I have shown in section two of this study, this is quite evident in several representations of a few fictional characters from this background.

My aim here is, therefore, to analyze the ways in which the cinematographic adaptation of *Captains Courageous* (1937) either resisted or maintained late nineteenth-century social Darwinist racist discourse to suit the needs of the screen, especially in times when this rhetoric was being toned down in the United States even as totalitarian regimes were establishing themselves in Europe (Germany, Italy, Spain, and Portugal). Whereas Kipling endorsed the "colonial gaze" (to adopt Homi Bhabha's postcolonial discourse), Victor Fleming's cinematographic adaptations of Kipling's novel either eliminate that gaze altogether, or circumscribe it to a particular Portuguese American character, or simply focus on the "swarthy" look of a given character. These changes suggest that certain film scripts were written so as to expunge – as much as possible – the racist rhetoric applied to the characters in the original novels.

As for the subtle, brief references to the Portuguese in T. S. Eliot's seminal poem, *The Four Quartets*, a series of four poems by T. S. Eliot, these were published individually from 1936 to 1942 and in book form in 1943; the work is considered to be Eliot's masterpiece. Unlike Kipling's novel, Eliot's allusions to or echoes of the Portuguese fishermen in Gloucester are, instead, subtle and indirect and, for this reason, they have not been dutifully acknowledged.

Unfortunately, a book along the lines of *Italian and Irish Filmmakers in America: Ford, Capra, Coppola, and Scorsese* by Lee Lourdeaux but applied to Portuguese Americans is yet to emerge. Lourdeaux's book focuses on how Italian and Irish filmmakers' contributions to the American movie industry altered the nation's cultural landscape. Understandably, at this point, the Portuguese in America cannot make such claims, since there is no movie on Portuguese American issues directed by a prominent director with a Portuguese background. Moreover, Portuguese Americans do not loom widely in American movies either and the few references to the aforementioned movies are scattered. Before delving at length into both authors and their representations of the Portuguese fishermen in their works (as well as the movie director of *Captains Courageous*), I must first provide a historical synopsis of when and why the Portuguese (mostly Azoreans) settled down in this fishing town on Cape Ann, Massachusetts.

Gloucester: A town that attracted the Portuguese to the local fisheries

In *The Portuguese-Americans*, published in 1981, Leo Pap writes that "To the fishing community of Gloucester, on Cape Ann, a first small group of Azoreans came between 1845 and 1847, and larger numbers were attracted by the fisheries in the next two decades" (Pap, 1981, p. 22). Slowly, this "Portuguese colony" increased during the ensuing years, listing 466 Portuguese residents there in 1885, followed by 711 (1895), 758 (1905), and later on, in 1915, a total of 943 Portuguese-speaking inhabitants (Pap, 1981, pp. 55-56). During the so-called "Dormancy Period, 1922-1958," a time when immigration restrictions were in effect (mostly due to the Eugenics movement and its white supremacy agenda along with the Ku Klux Klan also targeting the Catholics), as of 1960, Pap notes that there were "1,379 at Gloucester (down from 2,000 to 3,000 in previous decades, as some of the fishing people moved south to Georgia, Florida, etc." (Pap, 1981, p. 85). In the early decades of the twentieth--century, with a "shift from hook and line to netting and trapping, plus motorization of vessels, the waning of commercial fishing activities in New England," these changes, notes Pap, "have not been able to prevent the shrinking of the industry. Provincetown, with its largely Portuguese-American population, now lives more on tourism than on fishing. The same is true to a lesser extent of Gloucester" (Pap, 1981, p. 134).

Considering that most of these fishermen and their families were devout Catholics, Pap has written that in "1884 a group of Azorean settlers in

Gloucester, Massachusetts, bought land to build what was going to be their Church of Our Lady of Good Voyage (a fitting invocation for a fishing colony)" (Pap, 1981, p. 178). Although in New England "there is no record of a Holy Ghost celebration before the turn of the century," Pap mentions that there "was one at Gloucester, Massachusetts, in 1902 for the first time" (Pap, 1981, p. 194). Along with these celebrations, the institution of the Blessing of the Fleet, notes Pap, became a regular, yearly practice: "The blessing of the fishing fleet, traditional in Lisbon each April before the departure of codfishing vessels for Newfoundland, was instituted by the Portuguese-Americans at Gloucester in 1944" (Pap, 1981, pp. 273-74). With some of this important historical information on the town of Gloucester and the Azorean/Portuguese people who lived and worked there as a backdrop, let us now ascertain how this ethnic minority was portrayed by Kipling, Eliot, and the movie director of *Captains Courageous*.

An earlier Hollywood adaptation of a novel featuring Portuguese ethnics: From racist fictional representations to ambivalent cinematic uplift

In this section, my goal is to provide a context for Rudyard Kipling's novel, *Captains Courageous* (1897), featuring Portuguese characters, the manner in which they were represented, and how they were subsequently adapted by Hollywood so as to meet the cinematographic and cultural demands of the time.

Captains Courageous (1897) was published at a time when social Darwinism was a forceful presence in American and British letters. George Monteiro rightly observes that this work was "written to exalt the common fisherman. If Herman Melville had written in *Moby-Dick* the epic of the dying industry of whaling, in *Captains Courageous* Kipling wrote the romance of commercial fisherman" (Monteiro, 1979, p. 172). This novel narrates the changes a rich and spoiled Anglo-Saxon boy undergoes after falling off a passenger ship and being rescued by Gloucester fishermen. His transformation into a mature young man is owing to the valuable experience he has on the schooner *We're Here* under the tutelage of hardworking multi-ethnic fishermen, especially that of Manuel. These characters of humble background are uneducated but deeply civilized and teach the spoiled boy the values of hard work, loyalty, endurance, and duty. Significantly, the boy's metamorphosis occurs as the crew struggles against the overpowering forces of an unpredictable and indifferent sea. While the changes Harvey

Cheyne undergoes are central, Kipling's portrayal of Manuel, an ordinary Portuguese fisherman originally from the island of Madeira, is also significant. At first, Kipling depicts Manuel as "showing a pair of little gold rings half hidden in curly black hair" (Kipling, 1982, p. 4), hence associating him with a pirate and later on Harvey suspects Manuel as being the one who had stolen his money. As the novel progresses, these images fade out as Manuel's true humanism comes to the fore.

This synopsis of the novel can help us understand how much had changed in America by 1937 when Hollywood released the eponymous movie. What was kept from the original script, what was discarded, and how did Hollywood adapt this story for the screen and for wider audiences?

Victor Fleming (1889-1949) directed the film in 1937, featuring Freddie Bartholomew (Harvey) and Spencer Tracy (Manuel). Fleming's most popular films were *The Wizard of Oz* (1939) and *Gone with the Wind* (1939), for which he won an Academy Award for Best Director. *Captains Courageous* was advertised as an MGM coming-of-age classic and a family adventure film. In this movie Manuel Fidello rescues Harvey and initially has a very difficult task in making him drop his haughty ways.

Manuel has a swarthy look even if we are watching a black and white movie. Unlike the overall racial denigration in the novel, Manuel's complexion does not arouse any anxiety among the crew, and the only actor who comments on his ethnic background and ways is Long Jack (John Carradine). He often teases Manuel and makes fun of his spoken English when addressing him: "Listen, Portugoosey" or "Keep out of this, Portugoosey." As I have shown in *Representations of the Portuguese in American Literature*, the word Portagee or a variation on it is charged with racist connotations, especially in texts featuring Portuguese immigrants and written by American writers of a predominantly WASP background. While Manuel's (more specifically, Spencer Tracy's) English is certainly a bit funny and often ungrammatical, so is his Portuguese. After supper, he usually enjoys playing his concertina while Harvey listens to him. "Hey ho, little fish, don't cry, don't cry!" he sings to the fish while saying the following to Harvey: "I guess you don't know nothing." While he tells Harvey that ten million people know Portuguese – unmindful of Brazilian Portuguese or the Portuguese spoken by the natives in Portugal's overseas colonies in Africa and elsewhere at the time – he reminisces about the hardships experienced by fishermen: "A vida que leva um pescador!" From Spencer Tracy's lips, what is said to be Portuguese, in fact, sounds more like Italian.

Whereas the novel focuses on Portuguese fishermen "jabber[ing]…in their own language" and "howling" in Portuguese (Kipling, 1982, p. 90), Frantz Fanon has noted in *The Wretched of the Earth* that the use of animal imagery is typical of colonialism, although it also reflects the *fin-de-siècle* naturalist context (Fanon, 1990, pp. 32-33). Despite Harvey being rescued by Manuel, at the end of the novel, Mrs. Cheyne persists in viewing Manuel as a subordinate, since she would appreciate having him as a butler, given his skills in the dining room. After singing about some beautiful lady or *amada*, Manuel reminisces about his father. He tells Harvey that he had been the best fisherman in the whole Madeira Island. Moreover, he had been the one who taught him his trade as a fisherman, and taught him to sing and play his instrument. A skilled fisherman, Manuel is a happy, easy-going man who is generally content with life.

Lourdeaux argues that Catholics (Italians and Irish) held on to their religion even if they discarded other ethnic signs (Lourdeaux, 1990, pp. 12-13). In this film, this dynamic also applies to Manuel in the sense that he has made an effort to integrate within the mainstream of American life on board a fishing boat, for he is somewhat proficient in the English language and American ways, but he also stresses his Catholic religious convictions and biblical insight. He comes across to Harvey as a very religious man; on occasion, he compares their plight on the *We're Here* to the biblical passage in *Matthew* where Christ tells Simon to cast the net into the Sea of Galilee. He has also vowed to light candles in his father's memory at Gloucester's Portuguese church. Manuel's respect and admiration for his own father have a strong impact on Harvey's spirit, for the boy's eyes are once seen brimming with tears. Harvey tells Manuel he is not sure he wants to go back home and live with his father. He wants to stay with Manuel and learn to become a skilled fisherman like him.

During a race back to the Gloucester port against the *Jennie Cushman*, Manuel volunteers to climb to the top of the mast to furl the sail, but he is injured when the mast collapses due to the bad weather. Tangled by the ropes and badly hurt, Manuel drowns while Harvey screams in anguish. As Manuel is sinking, the camera zooms in on the cross on his necklace, which further highlights his religious zeal. Not only has Harvey lost a surrogate father, but he has also lost his best friend.

The movie ends with the remaining crew arriving safely in Gloucester. Long Jack gives Manuel's penknife to Harvey as a token of friendship and possibly to atone for his arrogance. Harvey also keeps Manuel's instrument. He walks to the local Portuguese church on Portagee Hill and lights three

candles – two for Manuel's father and another one for himself and Manuel and prays for a few minutes while his own father is eavesdropping. As I will show ahead à propos of T. S. Eliot's literary references to Portagee Hill in "The Dry Salvages" section of *Four Quartets*, this part is saturated with Portuguese culture, and the Lady of the Cape is the Statue of the Virgin Mary located at the local Portuguese church. Harvey asks God for an extra seat in the dory with Manuel and his father. The last scene takes place by the statue honoring the Fishermen of Gloucester – to those who go down to the sea – where a memorial service is presided over by a Catholic priest and a Protestant minister so as to acknowledge this community's religious diversity. Together, both church representatives call out the names of the drowned fishermen while family members cast a wreath of flowers into the sea. When Manuel Fidello's name is mentioned, Harvey and his dad throw a bouquet of flowers, too. With tears in his eyes, Harvey is the only one left to mourn him. He is the surrogate son Manuel never had the chance to father.

Compared to the novel, Harvey has evolved into a sensitive human being and is accepting of Otherness. For a Hollywood movie released in 1937, it is quite amazing to realize that the racist rhetoric current scholars of multiculturalism, ethnic studies, and postcolonialism have identified as still thriving during the late thirties has been, in fact, practically expunged from this film. The skimpy criticism this movie has received misses out on this awareness. While Geoff Andrew has written in *The Time Out Film Guide* that this movie, "based on a Kipling story," is "hardly great art, but it passes the time," the unnamed reviewer in *Halliwell's Film Guide* notes that *Captains Courageous* is a "semi-classic Hollywood family film which is not all that enjoyable while it's on but is certainly a good example of the prestige picture of the thirties." It "also happened," this reviewer contends, "to be a good box--office" success (Milne, 1991, p. 197). Whereas these reviewers stress the incipient artistry of the movie, they nonetheless overlook its concern with issues related to ethnic realism and awareness – well before such trends became popular – a concern which contemporary scholars of literature and film studies highly value when revisiting such classic movies. The ambivalence and racial stereotyping on display at the end of Kipling's novel are hardly seen in this film because, on the one hand, Harvey's mother remains estranged, and, on the other hand, the two males – father and son – have become accepting of Otherness. The same apology could be made for Hollywood; in just forty years after the original story was published as a novel, in this movie, at least, the script-writers (John Lee Mahn, Marc Connelly, and Dale Van Every) resisted

"playing in the dark." This was also the case with Eliot, as we will now move onto, in the "The Dry Salvages" section of *The Four Quartets*.

The Portuguese fishermen from Gloucester in T. S. Eliot's *The Four Quartets*

> Lady, whose shrine stands on the promontory,
> Pray for all those who are in ships, those
> Whose business has to do with fish, and
> Those concerned with every lawful traffic
> And those who conduct them.
>
> Repeat a prayer also on behalf of
> Women who have seen their sons or husbands
> Setting forth, and not returning:
> Figlia del tuo figlio,
> Queen of Heaven.
> "The Dry Salvages," IV (T. S. Eliot, 1980, p. 135)

In a recent article, Nancy D. Hargrove has called our attention to T. S. Eliot's allusion to the "Lady, whose shrine stands on the promontory" in Part IV of "The Dry Salvages" as a possible reference to Our Lady of Good Voyage Church on Portagee Hill above the harbor of Gloucester, Massachusetts. This church, which I had the opportunity to visit in May of 2001, is located on Prospect Street, one of the highest points on Cape Ann. Eliot scholars are indebted to Hargrove for clarifying a few details and dates related to this issue since Eliot has often misled his readers when referring to the passage in question. Not only has Hargrove indirectly called our attention to the presence of Portuguese cultural motifs in what, in my view, is Eliot's most famous poem, *The Four Quartets*, collected in 1943, she has also, in passing, whetted our appetite for a fuller understanding of the contributions of Portuguese immigrants to the local economy. The "invisible minority" in the United States which M. Estellie Smith noticed – and complained about – when referring to the Portuguese less than three decades ago, are more visible than we are often aware of (Prologue: Vieira, Gomes, and Cabral, 1989; Smith, 1974, pp. 81-91). This passage is, without a doubt, a case in point. While Hargrove has definitively – and convincingly – linked Eliot's passage to Our Lady of Good Voyage Church, my goal is to contribute to this on-going discussion with a few cultural,

economic, and ethnographic elements related to the Portuguese presence in this New England fishing town so as to analyze the impact of Portuguese emigration to Gloucester, while providing an understanding of how Portuguese immigrants were received there and how Portuguese culture was transmitted to and received in America. In questioning this "invisibility," especially in the most famous poem of the twentieth-century, I would, for the moment, argue that this is typical of the Portuguese experience in the United States as I have shown in chapter one of *Representations of the Portuguese in American Literature* (2008). The Portuguese are, in fact, present in numerous works of American fiction, but the study of the fictional representations drawn from this ethnic group has received little or no attention by Portuguese American scholars. This poem is another example of how certain canonical writings produced by American writers are saturated with Portuguese elements. What the poem begs for is that someone bring these to the fore.

Hargrove states that this matter has occupied her attention since 1974 when she was doing research for her book, *Landscape as Symbol in the Poetry of T. S. Eliot* (1978) (Hargrove, 2001, p. 2). The two pictures in this book which I am particularly interested in, are the one of the Virgin and the other of the front façade of Our Lady of Good Voyage Church in Gloucester. When linking landscape with Eliot's passage, in this book Hargrove offers no clue in what concerns the "ethnic signs" – to quote William Boelhower – which permeate the fourth section of Eliot's "The Dry Salvages" (Boelhower, 1987, p. 36). Hargrove identifies the shrine on the promontory as belonging to "Our Lady of Good Voyage Church high on a hill overlooking Gloucester Harbor." "The Virgin of this church," she further adds, "is the patroness of the Gloucester fishermen, their protectress and guardian," without any ethnic attribution (Hargrove, 1978, pp. 179-80). Hargrove omits any discussion of the fishing subculture which the Portuguese fishermen brought to the Gloucester shores. Although this section of Eliot's poem is soaked with themes which are quintessentially Portuguese – *fado* and *saudade* – to my knowledge, no one has ever assessed them effectively. This passage is replete with "ethnic signs" and is waiting for someone to flesh them out (Boelhower, 1987, p. 36).

It is possible that most Americans may not be familiar with these terms and what they represent. Briefly, *fado* can mean at least two things. Whereas in both the English and Portuguese languages it means fate or destiny, in Portuguese, however, *fado* is also a genre or type of music – sung either in Lisbon or by certain students enrolled at the University of Coimbra – in which its lyrics and music are overwhelmingly sad and charged with a sense of fatalism.

Katherine Vaz's story, "Math Bending Unto Angels" in *Fado & Other Stories* (1997), blends both nuances quite effectively. When Helio asks Clara if she knows how to sing any *fados*, we learn that these "were the Portuguese songs of fate, a kind of possession by love and sadness that must start below the diaphragm and reverberate in the throat before leaving the singer's body" (Vaz, 1997, p. 45). In the story "Fado," Vaz has also noted that the "*fados* wailing from our record players remind us that without love we will die, that the oceans are salty because the Portuguese have shed so many tears on their beaches for those they will never hold again" (Vaz, 1997, pp. 97-98). This is a perfect explanation of the mood evoked by Eliot's passage. In what regards *saudade*, in the cover-page of her first novel, *Saudade* (1994), Katherine Vaz translates this as a "Portuguese word considered untranslatable. One definition: Yearning so intense for those who are missing, or for vanished times or places, that their absence is the most profound presence in one's life." These are the feelings Eliot arouses when he invokes Our Lady of Good Voyage to bring solace to those women whose son or husband have perished at sea.

It should be noted, however, that James M. Darby S.M. identified and associated the "Lady" in Eliot's poem with the Portuguese Catholic church in Gloucester much earlier than Hargrove. In the essay "Our Lady of Good Voyage," published in 1956, not only does Darby quote Eliot's passage under review, he also associates the church with the Portuguese community on Portagee Hill and invites the "vacationing pilgrim" in Gloucester for a visit to the church and to the Blessing of the Fleet on St. John the Baptist, held each year on June 24th" (Darby, 1956, p. 13).

Most critics agree that the excerpted passage expresses a "concern with the life of a community." A. D. Moody goes on to argue that in stanzas four and five of "The Dry Salvages" Eliot "might be thinking of the fishermen of Gloucester, Mass., about whom he had written in 1928, `There is no harder life, no more uncertain livelihood, and few more dangerous occupations… Gloucester has many widows, and no trip is without anxiety for those at home´" (Moody, 1979, p. 225). Eliot does not single the Portuguese out since there were also fishermen from other ethnic backgrounds working on Gloucester's fleets. But, as Alice Rose Krueger has shown in the pamphlet, *History of the Parish of Our Lady of Good Voyage*,

> For three generations the Portuguese-American fleet out o' Gloucester played a prominent part in the fishing industry of New England and the United States. The men who manned this fleet have stood out as skilled, strong, daring, and

> religious. They were men who struggled through the gales of the North Atlantic in search of a livelihood for themselves and their families. Such a life makes a man and his family realize with singular intensity their absolute dependence on God for success in their work and for their safety. It was men and women of this type who made up the parish of Our Lady of Good Voyage. (Krueger, 1989, p. 16).

In the first citation, Eliot explores the feelings of anxiety and loss Gloucester widows have experienced. He argues that these transcend ethnic barriers and, thus, have a universal appeal. Krueger's quote, however, supports my reading of Eliot's Portuguese fishermen and widows as a people historically subject to the whims of fate. And this regardless of whether it took place while fishing or, as in the past, that is, during the Age of Discoveries, when sailing to uncharted lands. While the Italians in Gloucester relied on St. Peter, the Portuguese sought the protection and solace of Our Lady of Good Voyage. Before I delve into this unexplored Portuguese contribution to the local culture and economy, I must first address a few matters.

In *The Composition of Four Quartets*, Helen Gardner notes that:

> The Dry Salvages and the Little Salvages lie about a mile east-north-easterly from Straitsmouth Island off the northern point of Cape Ann. The official *United States Coast Pilot, Atlantic Coast, Section A: St. Croix River to Cape Cod* (4th edn. 1941) describes the Dry Salvages as 'a bare ledge about 15 feet above water near the middle of a reef about 500 yards long in a northerly direction'. (Gardner, 1978, pp. 51-52).

T. S. Eliot was very familiar with the region since he, as a child and young man, had spent his summer vacation in Gloucester. Peter Ackroyd has noted that in 1896, Henry Ware Eliot had built a house there, Eastern Point, from which, we learn, could be seen the harbour of Gloucester and the Atlantic itself, the coast stretching up towards the Rockport Dry Salvages. From Gloucester Eliot went sailing (at first under the anxious tutelage of his mother) in a wherry and then, in his Harvard days, in a catboat or a small-boat cruiser. In later life he remembered those days with great joy, and the presence of the sea always instilled in him feelings of serenity and well-being (Ackroyd, 1984, p. 22).

Gardner is certainly right when she states that "*The Dry Salvages* is soaked in memories of childhood and youth" (Gardner, 1978, p. 46). "There can be no question," Sam S. Baskett argues when referring to St. Louis, Missouri, and

New England, "but that the American landscape made a profound and lasting impact upon Eliot, especially the geographical features of the two sections of the country where he had grown up" (Baskett, 1982, p. 148). As I hope this essay will show, Gloucester is, without a doubt, a case in point.

Hargrove has also noted that there has been a lot of confusion surrounding Eliot's last visit to Gloucester. A. D. Moody, Eliot's biographer, is responsible for this since he wrote the following:

> In May 1948 the three-day celebration preceding the blessing of the fishing fleet of Gloucester, Mass., opened with the arrival of a wooden statue of Our Lady of Good Voyage (Mary, Star of the Sea), which the fishermen had purchased from Lisbon. Eliot had not known of the existence of a statue of the Madonna when he wrote *The Dry Salvages*, though apparently there was one on a church in the town, but had 'thought that there *ought* to be a shrine of the B.V.M. at the harbour mouth of a fishing port'.

In a footnote to this passage, Moody has noted that this information was taken "From TSE's typescript note, signed and dated '14.8.47', attached to a postcard which Charles Olson had sent to Ezra Pound with the comment: 'Here is my Lady that Possum stole.' 'Mr Olson', Eliot recorded, 'is in error. I have never returned to Cape Ann or to Gloucester Mass. since 1915'" (Moody, 1979, pp. 232-3; 362). This information, we learn, is contained in a picture postcard of a statue of Our Lady of Good Voyage with a "handwritten note identifying it as one atop the façade of Our Lady of Good Voyage Church, dated June 14, 1947, and addressed to Ezra Pound, Esquire, St. Elizabeth's Hospital, Washington, D.C., from Charles Olson, the poet whose three volume major work *The Maximus Poems* is focused on Gloucester" (Hargrove, 2001, p. 3). The wooden statue of Our Lady was not ordered from Lisbon, as Moody notes, but from Oporto, Portugal. Krueger's piece on the history of this church is, once again, helpful in resolving some of these points.

There have been two churches of Our Lady of Good Voyage on Portagee Hill, on the same site on Prospect Street. The first church is alluded to in, for example, Rudyard Kipling's *Captains Courageous* (1897), a novel which George Monteiro defines as a "work written to exalt the common fisherman," that is, Kipling's attempt at writing the "romance of commercial fisherman" in Gloucester (Monteiro, 1979, p. 72). Manuel, a sailor from the island of Madeira who is working on the *We're Here* schooner, off of Gloucester, says the following to Harvey:

> "If I was you, when I come to Gloucester I would give two, three big candles for my good luck."
> "Give who?"
> "To be sure – the Virgin of our Church on the Hill. She is very good to fishermen all the time. That is why so few of us Portugee men ever are drowned."
> "You're a Roman Catholic, then?"
> "I am a Madeira man. I am not a Porto Pico boy. Shall I be Baptist, then? Eh, wha-at? I always give candles – two, three more when I come to Gloucester. The good Virgin she never forgets me, Manuel." (Kipling, 1982, p. 48)

Town records regarding the history of Gloucester prior to the publication of Kipling's novel indicate that the "Portuguese residents of the town formed a church in November, 1890, the pastor being Rev. Francis De Bem. At the present time they are engaged in the preliminary work of erecting a church on Prospect Street" (*Pringle's History…*, pp. 305-6). This original church was dedicated on July 9, 1893 and it burned down on the morning of February 10, 1914. As David C. McAveeney has noted, the original building "was still sparkling new when Kipling noted it to write Manuel's description of it in *Captains Courageous*" (McAveeney, 1996, p. 52). It was replaced by the "present Church of Our Lady of Good Voyage in Gloucester, partly a replica of a structure in Portugal" and it is "famous for its Portuguese-inspired carillon" (Pap, 1981, p. 181). This church was dedicated on May 23, 1915.

The Eliot family was familiar with the original church since it had been dedicated in 1893, the year they began spending their summers on Cape Ann. This was a white two-story building with a cross on the top of the façade and another on the single tower to the left. Unlike the church which replaced it, it did not have an outside statue of the Virgin. Over the main altar was a wooden statue of Our Lady of Good Voyage, carved in Oporto, holding the Infant Jesus in one arm and a fishing vessel in the other. This church was replaced by the current one of more solid build. It has two towers and an outside ten-foot-tall wooden figure of Our Lady of Good Voyage with a Gloucester fishing boat in her left arm and with her right arm raised in a gesture of blessing, installed above the façade between the two towers. Hargrove has shown that when Eliot returned to Gloucester for three weeks in July 1915 to confront his parents about his sudden marriage and the change in his career plans, the new church with its

> impressive statue above the façade was there, and it is hard to imagine that he would not have seen this spectacular addition to the town of Gloucester, although,

> since he was doubtless in an agitated state of mind, it may not have registered forcefully on him and may subsequently have been forgotten. His statement to Pound that he does not think the statue was there in his time, while not factually accurate since it was there during his last visit to Gloucester as a young person, indicates either that he really did not see it then or that he had no memory of it if he did see it (Hargrove, 2001, p. 5).

In addition to Eliot's reply to Pound *à propos* Olson's postcard, Eliot is reported to have identified another church as his source. On this issue, Gardner has pointed out that in 1961, when "the Rev. William T. Levy mentioned to Eliot his admiration for the church of Notre Dame de la Gard, high up overlooking the Mediterranean at Marseilles, Eliot told him that this was the 'shrine' he had in mind" (Gardner, 1978, p. 141). In my view, it is improbable that Eliot had this church in mind since "The Dry Salvages" is soaked with descriptions and memories of New England. Joseph Garland, the official Gloucester historian, has conveyed to me the following:

> If, indeed, the poet was referring to the Marseille (sic) statue I don't know that I'd make too fine a point of it. He certainly was aware of the Azorean presence in Gloucester, for the fishermen from the islands enjoyed a high reputation as deep-sea fishermen here (Garland, E-mail 30 April 2001).

Hargrove resolves this problem in the following manner, noting that, to her, it seems

> extremely odd that, in a poem based largely on Gloucester, indeed the most thoroughly American of his poems, Eliot would think, not of the church he had to have seen often over many years in his youth, but of a church in southern France that he may only have seen once as an adult. I also find it odd that, if in fact the Marseille (sic) church were Eliot's source rather than the Gloucester church, he did not just tell Ezra Pound so in 1947 when the question of his source was raised."

Furthermore,

> There are too many correspondences between the location, purpose, and details of the actual church in Gloucester and the lines of section IV as well as the context of the poem as a whole, set as it is in Gloucester and drawing from it specific

> local material, to make it easy to accept Eliot's comments as wholly accurate. If they are, the similarities constitute an amazing case of coincidence or perhaps of submerged or forgotten memories overtaking the conscious mind. This question, which is admittedly rather a small one, can perhaps never be definitively settled, but raises larger questions about sources, what authors may later say concerning them, and whether their statements are always entirely reliable. (Hargrove, 2001, pp. 6-7).

In addition to Eliot's familiarity with Gloucester's Portuguese fishermen – as his preface to James B. Connolly's *Fishermen of the Banks* shows – in April 1938, Eliot is reported to have "travelled to Lisbon in order to sit on the jury for the Camoens Prize" (Ackroyd, 1984, p. 241), a prestigious literary award honoring Portugal's epic poet, Luís Vaz de Camões (1525?-1580). His most renowned work, *The Lusiads*, narrates Vasco da Gama's voyage to India in 1498 while highlighting other major episodes in Portuguese history. Apart from these references, one looks in vain for other references to Portugal and the Portuguese in Eliot's work.

For Portuguese American readers searching for "ethnic signs" in the vast corpus of American writings, it is gratifying to encounter an allusion such as the one embedded in one of the most widely anthologized poems of the twentieth-century, penned by a writer, T. S. Eliot, who was awarded a Nobel Prize in 1948. Such a passage as the one under review not only substantiates – even if indirectly – the contributions of the Portuguese to the American economy and culture at a regional level, it also attests to the presence – and not invisibility – of the Portuguese ethnics in the United States.

As Luis Marden has shown, the "Portuguese settled in Gloucester as early as 1842" and some "early Portuguese settlers came from the mainland, but most came from the Azores." Writing in 1953, he claims that "even today there are many in Gloucester's Portuguese colony who hail directly from the Azorean island of Pico." "Of Gloucester's present-day fleet of 202 vessels," Marden further notes, "not more than 30 still are run by native Yankees. Thirty--two are Portuguese, 100 Italian, and the rest divided among Nova Scotians, Newfoundlanders, Norwegians, Swedes, and Finns" (Marden, 1953, p. 75). Krueger, however, claims that the "influx of Portuguese people to Gloucester began as early as 1829" (Krueger, 1989, p. 16). After the Nantucket and New Bedford, Massachusetts, whaling industry began to decline during the second half of the nineteenth-century (the activity which attracted skilled Azorean harpooners to the United States), these sailors looked to the Gloucester fishing

fleets for professional alternatives. As in other American writings, Eliot´s poem exposes us to their hardships and fate. "The sea," Marden further notes, "exacts a heavy toll" from these fishermen. That is why, in his view:

> Few fishing families of Gloucester have not paid tribute to this hard mistress. From Gloucester's beginnings as a fishing port until the present time, more than 1,000 of her vessels and 8,000 men have been lost at sea. Men were washed overboard; schooners went down in Northeast gales. Thick white fog took many lives when men in the dories lost sight of the parent vessel and could not find their way back, despite mournful blasts of the schooner's horn. Some lucky few rowed to land, their fingers frozen round the oars (Marden, 1953, p. 76).

Because these fishermen were devout Catholics, they continued the traditions they were brought up with in the old country and revived them in Gloucester. Such was the case with Gloucester's first Blessing of the Fleet, which took place in 1945. In *Portagee Hill and a People: A Tribute to the Portuguese People*, Arthur K. Rose offers us a personal account of this yearly occurrence. According to Rose, life on Portagee Hill revolved around Our Lady of Good Voyage Church since just "about everyone on the Hill was Catholic and all went to the Our Lady of Good Voyage Church. That was the 'church of the fishermen.' It was also known as the 'Portugese (sic) Church,' and is still called that by some of us old-timers" (Rose, 1991, p. 9). Not only did the Blessing of the Fleet attract people from the towns around Gloucester, it was a pivotal date for the local Portuguese community and a tourist attraction for the summer vacationers on the Cape Ann shores. Since Rose's account of this is so vivid, I cannot resist but quote it in full:

> Because the Portuguese people have a strong religious background, most of their traditions are religious in nature. Beside the crownings, there was the blessing of the fishing fleet. This event occurred in the early summer. A bandstand would be erected in front of the Portugese (sic) church for band concerts. The bandstand was decorated with banners and flags and a Portugese (sic) band would play both Friday and Saturday nights. On Sunday, a high mass was said for the fishermen, followed by a procession to the fish pier, where the Portugese (sic) fishing fleet would have their fishing boats tied to the wharf draped with flags and flowers. The fishermen would march in the procession to the pier and then go aboard their own boats and wait for the blessing.
>
> The blessing was usually given by the Archbishop of Boston, which was Archbishop Cushing at that time. Once the blessing was given, the boat horns

> would begin to sound and cheers from the crowd were heard with hopes that The Blessed Mother, Our Lady of Good Voyage, for which the church was named, would provide them with bountiful and safe trips for the coming year. The procession would then march back to the church, where a meal for the fishermen was given in their honor along with their families and friends. The festivities would close that night with a final band concert and speeches and prayers for those that would venture out on the high seas for their catch. The blessing of the Portugese (sic) fleet came to an end some years ago because the Portugese (sic) fishing fleet dwindled in size since many went to the bottom with their crews and others became old and beyond repair for the treacherous and unpredictable ocean that awaited them (Rose, 1991, pp. 70-71).

With *fado* and *saudade* as two of the most distinctive traits which characterize most Portuguese – and the Gloucester fishermen in particular – Eliot's passage is a substantiation of such a mood. In my view, the most elaborate and thought-provoking analysis of *saudade* is Eduardo Lourenço's study, *O Labirinto da Saudade: Psicanálise Mítica do Destino Português* (The Labyrinth of *Saudade*: Mythical Psychoanalysis of the Portuguese Fate), where this essayist diagnoses the soul of the Portuguese people and delves into the heart of their culture. In this study, Lourenço outlines a few historical occurrences which, in his view, shaped the soul of the Portuguese. After the Golden Age of the Portuguese Discoveries in the fifteenth- and sixteenth-centuries; the gradual decline of the Portuguese economy; the ill-fated death of King Sebastian (1554--78) in North Africa and the subsequent annexation of Portugal in 1580 by the Spanish King, Philip II; the gold from Brazil which came to an end in the eighteenth-century; the forty-eight year Fascist régime in the twentieth-century; the overall mood in Portugal has been marked by hopelessness and despair. Portugal, Lourenço argues, had little more than poverty and misery to offer to its less privileged social classes during the nineteenth- and twentieth-centuries (Lourenço, chapter "Psicanálise Mítica"). For most Portuguese, emigration was the only way to eschew such a fate (Lourenço, 1992, p. 125). Through time, the Portuguese developed a feeling of *saudosismo*, a longing for those past days of glory, bounty, and world renown. With the death of King Sebastian, the Portuguese developed the so-called myth of *Sebastianismo* associated with this ill-fated monarch, whom, most asserted, would return on a foggy morning to rescue the Portuguese and restore Portugal's glorious past.

The original fishermen Eliot refers to in "The Dry Salvages" had been affected by these historical realities in the old country, prior to emigrating to

New England during the nineteenth-century as harpooners to work on the whaling ships which Herman Melville has so eloquently described in *Moby--Dick* (1851) and in the lesser-known piece, "The ´Gees," a story in *The Piazza Tales* (1856). And the women in Eliot's poem, who have also been shaped by such a fate, can only find inner peace and solace in Our Lady of Good Voyage. As with the eclipse of Portugal's golden age and the mood of frustration which ensued, these Portuguese women in Gloucester, too, find themselves adrift in a world of uncertainty, chaos, despair, and powerlessness. And what, at first, looked as a mere reference to Our Lady of Good Voyage Church in Gloucester, "The Dry Salvages" taps into the very crux of the Portuguese soul.

As with other representations of the Portuguese in American literature, the Portuguese in Gloucester are a bona fide example of how they, too, had to earn their "whiteness." And, as this essay has attempted to show, Hollywood and its marketing philosophy of reaching out to wider audiences along with Eliot's interest in Portuguese culture – substantiated, as I have noted in "T. S. Eliot and the Prémio Camões: A Brief Anointment of Portuguese Fascist Politics," by his trip to Portugal in 1938 to sit on the jury of the *Prémio Camões* – not only unveils his fascination with Salazar's fascist politics but also with the Portuguese people and their contributions to Gloucester, Massachusetts, a place he treasured so much.

Works Cited

ACKROYD, P. (1984). *T. S. Eliot: A Life*. New York: Simon and Schuster.

BASKETT, S. (1982). "T. S. Eliot as an American Poet." *Centennial Review* 26.

BHABHA, H. (1994). *The Location of Culture*. London and New York: Routledge.

BOELHOWER, W. (1987). *Through a Glass Darkly: Ethnic Semiosis in American Literature*. New York: Oxford UP.

CAPTAINS COURAGEOUS (1937). Dir. Victor Fleming. Perf. Spencer Tracy, Mick Rooney, Melvin Douglas, Lionel Barrymore, and Freddie Bartholomew. DVD. Warner Home Video.

DARBY, J. (1956). "Our Lady of Good Voyage," *The Marianist* 47.7.

ELIOT, T. S. (1980). *The Complete Poems and Plays 1909-1950*. New York: Harcourt.

FANON, F. (1990). *The Wretched of the Earth.* Trans. Constance Farrington. London, Penguin.

GARDNER. H. (1978). *The Composition of Four Quartets*. London and Boston: Faber And Faber.

GARLAND, J. (2001). E-mail to the author, 30 April 2001.

HARGROVE, N. (1978). *Landscape as Symbol in the Poetry of T. S. Eliot*. Jackson, Miss.: UP of Mississippi.

— (2001). "The Curious Case of T. S. Eliot's Source(s) for Part IV of 'The Dry Salvages'," *Yeats Eliot Review*, 17.4.

KIPLING, R. (1982). *Captains Courageous*. 1897. New York: Bantam.

KRUEGER, A. (1989). *History of the Parish of Our Lady of Good Voyage: 100 Anniversary Celebration, 1889-1989*. Gloucester, Mass.: n. p.

LOURDEAUX, L. (1990). *Italian and Irish Filmmakers in America: Ford, Capra, Coppola, and Scorsese*. Philadelphia: Temple UP.

LOURENÇO, E. (1992). *O Labirinto da Saudade: Psicanálise Mítica do Destino Português*. Lisbon: Publicações Dom Quixote.

MARDEN, L. (1953). "Gloucester Blesses Its Portuguese Fleet", *The National Geographic Magazine* 104.1: 75.

MCAVEENEY, D. (1996). *Kipling in Gloucester: The Writing of Captains Courageous*. Gloucester, MA: The Curious Traveler Press.

MCGRATH, C. (2019). "Rudyard Kipling in America." *The New Yorker*. July 1st. Web Accessed: Dec. 1st, 2021. URL: https://www.newyorker.com/magazine/2019/07/08/rudyard-kipling-in-america.

MILNE, T. (ed.; 1991). *The Time Out Film Guide.* 2nd ed. London: n. p.

MONTEIRO, G. (1979). "'The Poor, Shiftless, Lazy Azoreans': American Literary Attitudes Toward the Portuguese." *Proceedings of the Fourth National Portuguese Conference: The International Year of the Child*. Providence, RI: The Multilingual/Multicultural Resource and Training Center.

MOODY, A. (1979). *Thomas Stearns Eliot: A Poet*. Cambridge: Cambridge UP.

MORRISON, T. (1993). *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*. London: Picador.

PAP, L. (1981). *The Portuguese-Americans*. Boston: Twayne.

PRINGLE'S HISTORY OF GLOUCESTER: NEW INDEXED EDITION (n. y.) Gloucester, MA: The City of Gloucester Archives.

ROSE, A. (1991). *Portagee Hill and a People: A Tribute to the Portuguese People*. Gloucester, MA: Sea Shore Literary.

SILVA, R. (2003) "An Overlooked Legacy: Gloucester's Portuguese Fishermen in the Background of T. S. Eliot's 'The Dry Salvages.'" *Yeats Eliot Review* 20.1: pp. 3-11.

— (2008). *Representations of the Portuguese in American Literature.* North Dartmouth, MA: Center for Portuguese Studies and Culture / U of Massachusetts Dartmouth.

— (2009). "T. S. Eliot and the *Prémio Camões*: A Brief Honeymoon and Anointment Of Portuguese Fascist Politics." *Yeats Eliot Review* 26.2. pp. 16-23.

SMITH. M. (1974). "Portuguese Enclaves: The Invisible Minority." *Social and Cultural Identity.* Ed. Thomas K. Fitzgerald. Athens: U of Georgia P.). [Proceedings of the Southern Anthropological Society, 8: 81-91].

VAZ, K. (1997). *Fado & Other Stories*. Pittsburgh, PA: U of Pittsburgh P.

— (1994). *Saudade.* New York: St. Martin's.

VIEIRA, D. / GOMES, G. / CABRAL, A. (1989). *The Portuguese in the United States (First Supplement).* Durham, NH: International Conference Group on Portugal/University of New Hampshire.

WALKER, J. (ed.; 1993). *Halliwell's Film Guide.* 9th ed. London: Harper Collins.

TÍTULO: Rudyard Kipling e T.S. Eliot sobre os portugueses em Gloucester, Massachusetts

RESUMO: Este ensaio analisa as representações dos pescadores portugueses em Gloucester, Massachusetts, pelo aclamado escritor britânico, Rudyard Kipling (1865-1936), durante a sua denominada fase americana, em 1892, isto é, enquanto lá viveu durante uma temporada, assim como a adaptação cinematográfica do seu romance, *Captains Courageous*, e as recordações de T. S. Eliot (1888-1965) desta vila piscatória e da sua praia quando lá passou férias e, mais tarde, imortalizou no seu poema, *The Four Quartets*, em 1943.

TITLE: Rudyard Kipling and T. S. Eliot on the Portuguese in Gloucester, Massachusetts

ABSTRACT: This essay focuses on the representations of the Portuguese fishermen in Gloucester, Massachusetts, by the acclaimed British Writer, Rudyard Kipling (1865-1936), during his so-called American phase, in 1892, that is, while he lived there for a spell, as well as the movie adaptation of his novel, *Captains Courageous*, and T. S. Eliot's (1888-1965) recollections of this fishing town and beach resort while he vacationed there, and subsequently immortalized in *The Four Quartets* (1943).

Cinema e literatura no século XXI: uma sinopse

Cinema and Literature in the 21st Century: A Synopsis

Luís Nogueira*

PALAVRAS-CHAVE: Adaptação, Narrativa, Transmedia, Banda desenhada, Ficção científica, Fantasia.

KEYWORDS: Adaptation, Narrative, Transmedia, Comics, Science fiction, Fantasy.

Porquê uma sinopse? Porquê um – possível – dispositivo epistemológico que, simultaneamente, assume a humildade e a ambição, a capacidade de resumir um período ou um acontecimento em pouco texto, de apresentar de forma condensada e relevante um estudo genérico, mesmo sacrificando obrigatoriamente o detalhe? Porque o objetivo aqui é rastrear tendências e sugerir padrões, mais do que imergir em estudos de caso ou investir em dissecações casuísticas. É daqui que partimos, formulando a seguinte questão: como se têm relacionado o cinema e a literatura no século XXI? Falamos de duas artes em crise? Ou de duas artes incontornáveis? Duas artes seminais? Duas artes gémeas? Cúmplices, familiares? Sem responder diretamente, sugerimos possibilidades de réplica, em diversas dimensões que organizámos em sub-sinopses: as premissas, as teorias, as adaptações, as morfologias, as diegeses, as personagens, os dados, as ausências e as ilações.

Sub-sinopse 1: as premissas

Porquê delimitar cronologicamente o estudo da relação entre cinema e literatura a esta época? Com que legitimidade epistemológica? Para responder, recuemos à última década do século XX e observemos os sinais que então prefiguravam o que seria o século XXI no cinema e, em particular, no que

* Universidade da Beira Interior/Labcom-Comunicação e Artes.

respeita à sua relação com a literatura. Em 1993, *Jurassic Park* abria um leque de possibilidades técnicas e expressivas como há muito não se via: a CGI (Computer Generated Imagery) atinge o seu auge. *Star Wars: Episode I – The Phantom Menace* (1999) e *Matrix* (1999), cada um à sua maneira, acabariam por confirmar este novo estado de coisas no final da década. A ficção científica conhecia um novo fôlego criativo e comercial que *Avatar* em 2009 reforçaria e a saga *The Hunger Games* expandiria a partir de 2012.

Recuemos de novo e mudemos de género: em 2001 surge o primeiro filme da saga de culto *Lord of the Rings*, espécie de milagre técnico e figurativo aguardado por milhões de fãs da obra de Tolkien. A proeza seria devidamente consagrada pelos Oscares acumulados. Nesse mesmo ano, a saga de *Harry Potter* inicia o seu vasto e bem-sucedido plano de sedução mágica dos segmentos mais novos da população. Em 2008, uma terceira saga vem reforçar a fantasia como um dos géneros mais fortes: *Twilight*.

Novo recuo no tempo: a estreia em 2000 do primeiro filme da franquia *X-Men* torna-se um acontecimento de certificação tecnológica das produções de super-heróis, demonstrando que a verosimilhança destes seres imaginários está devidamente assegurada. Em 2005, *Batman Begins* reitera isso mesmo. Em 2008, o primeiro filme de *Iron Man* inaugura o Marvel Cinematic Universe, que nas suas diversas fases dominaria o mundo e o imaginário juvenil e não só. Em 2012, *The Avengers* começa mais uma notável saga, de sucesso planetário total.

Ficção científica, fantasia e super-heróis: é por aqui que a literatura e o cinema se encontram na atualidade. Géneros escapistas? Géneros juvenis? Géneros da memória? Géneros da imaginação? Géneros de grande sucesso, isso sim é certo. E o drama? Desapareceu? Não, não desapareceu, mas se antes era o público adulto que rumava ao cinema, agora são as gerações mais novas a fazê-lo maioritariamente. E, como sabemos, as literacias e as cinefilias não são comuns entre gerações.

Sub-sinopse 2: as teorias

Comecemos por explorar o primeiro domínio da sinopse prometida, o domínio das teorias. A relação entre cinema e literatura não tem carecido de propostas explicativas ao longo do tempo, desde o início da sétima arte e até ao presente. Mas, curiosamente, passadas duas décadas neste século, é difícil encontrar novas propostas teóricas ou metodológicas que acrescentem ao que

já anteriormente se conhecia. Onde estão as novas perspetivas, os novos olhares, as novas leituras sobre a relação entre imagens e palavras? Ainda que a novidade possa não ser muito vincada e o recurso a propostas anteriores predomine, a verdade é que o século XXI conheceu, pelo menos, uma expansão e um aprofundamento das propostas. Façamos uma breve sinopse das temáticas e problemáticas.

No campo da adaptação não faltam trabalhos, uns de natureza coletiva, como *Classics in Film and Fiction* (Cartmell, Hunter, Kaye & Whelehan, 2000), *A Companion to Literature and Film* (Stam & Raengo, 2004), *Books in Motion: Adaptation, Intertextuality, Authorship* (Aragay, 2005), *From Camera Lens To Critical Lens: A Collection Of Best Essays On Film Adaptation* (Housel, 2006), *The Literature/Film Reader: Issues of Adaptation* (Welsh & Lev, 2007), *Authorship in Film Adaptation* (Boozer, 2008), *Redefining Adaptation Studies* (Cutchins, Raw & Welsh, 2010), *A Companion to Literature, Film, and Adaptation* (Cartmell, 2012), *Between Page and Screen: remaking literature through cinema and cyberspace* (Wurth, 2012) e *Telling and Re-telling Stories: Studies on Literary Adaptation to Film* (Lind, 2016); ou de natureza individual, como *Adaptation and Appropriation* (Sanders, 2006), *A Theory of Adaptation* (Hutcheon, 2006), *Film Adaptation and Its Discontents: From Gone with the Wind to The Passion of the Christ* (Leitch, 2007), *Adaptation and the Avant-Garde: Alternative Perspectives on Adaptation Theory and Practice* (Verrone, 2011) e *Adaptation Theory and Criticism: Postmodern Literature and Cinema in the USA* (Slethaug, 2014). Nestas obras podemos encontrar, entre outros aspetos, aqueles que talvez sejam os mais relevantes da discussão sobre o tema: a maior ou menor fidelidade ao original, e a sua adequação enquanto critério analítico e valorativo de uma obra; a intertextualidade, enquanto condição incontornável da criação artística do nosso tempo.

À questão da adaptação, e em complemento desta, devemos juntar os estudos sobre a intertextualidade de que se ocuparam Kristeva em "Word, Dialogue and Novel" (Kristeva, 1986), Genette, que em *Palimpsestes: La Littérature au Seconde Degré* (Genette, 1982) discrimina e analisa as diversas modalidades da textualidade, ou *The Memory of Tiresias: Intertextuality and Film* (1998), de Mikhail Iampolski, atualizados neste século num vasto conjunto de obras.

Complementarmente à adaptação e à intertextualidade, encontramos a intermedialidade, a qual, apesar de não gozar da popularidade daqueles campos de estudo, não deve ser descurada. A sua preocupação em entender as relações entre meios, sobretudo entre meios verbais e visuais, originou estudos e reflexões que podemos encontrar em obras como *As Relações entre as Artes: por uma*

arqueologia da intermedialidade (2006), de Walter Moser, *Intermediality in Film: A Historiography of Methodologies*, de Ágnes Petho (2010), *The Intermediality of Film* (Paech, 2011), *Intermedialidade*, de Claus Clüver (2011), *Discourses and Models of Intermediality*, de Jens Schröter (2011), *Intermediality and media change* (Herkman, Hujanen & Oinonen, 2012), *Film in the Post-Media Age* (Ágnes Pethö, 2012) ou *Handbook of Intermediality*, editado por Martin Middeke, Gabriele Rippl e Hubert Zapf (2015).

Neste mapa de temáticas e problemáticas, destaque também para a autorreferencialidade, um domínio que tem ocupado de igual modo estudiosos da literatura e do cinema, como exemplifica Robert Stam em *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard* (1985), apesar de se tratar de um campo onde a exploração criativa das possibilidades metadiscursivas do cinema ou da literatura tem sido bem mais significativa do que a reflexão académica sobre o fenómeno. De algum modo em terrenos epistemológicos vizinhos, encontramos as obras de Richard Grusin e Jay Bolter, *Remediation: Understanding New Media* (1999) e *Convergence Culture*, de Henry Jenkins (2006), ambas proliferamente utilizadas nos estudos dos média mais recentes. A estas obras poderemos juntar outras, menos populares, mas igualmente relevantes, como *Media Transformation: The Transfer of Media Characteristics Among Media*, de Lars Elleström (2014), *Narrative Theory, Literature, and New Media: Narrative Minds and Virtual Worlds* (Hatavara, Hyvärinen, Mäkelä & Mäyrä) ou *Transmedial Narratology and Contemporary Media Culture*, de Jan-Noël Thon (2016).

Já o fenómeno das sequelas, prequelas, sagas e afins também conheceu ao longo deste século especial interesse, com obras como *Film Sequels: Theory and Practice from Hollywood to Bollywood*, de Carolyn Jess-Cooke (2009), *Second Takes: Critical Approaches to the Film Sequel* (Jess-Cooke & Verevis, 2010), *Cycles, sequels, spin-offs, remakes, and reboots: Multiplicities in Film and Television* (Klein & Palmer, 2016) ou *World Building: Transmedia, Fans, Industries* (Boni, 2017). Paralelamente, assistimos ao interesse crescente num outro fenómeno narrativo: os filmes puzzle e as narrativas complexas, que se multiplicaram nas últimas duas décadas, mas cuja linhagem não pode ignorar obras como *O Último Ano em Marienbad* ou *Rashomon*, cuja ligação à literatura é fulcral, de modos diferentes em cada caso. Algumas obras que se debruçam sobre estas modalidades narrativas são *Modular Narratives in Contemporary Cinema* (2008), de Allan Cameron, *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema* (Buckland, 2009), *Hollywood Puzzle Films* (Buckland, 2014) ou *Impossible*

Puzzle Films: A Cognitive Approach to Contemporary Complex Cinema, de Miklós Kiss e Steven Willemsen (2017).

Como se pode constatar nesta breve sinopse de referências, os fenómenos de apropriação, proliferação, cruzamento, migração, empréstimo, reenvio, fusão ou hibridização são múltiplos, o que dá bem conta da diversidade morfológica e teleológica da narrativa cinematográfica em tempos recentes.

Sub-sinopse 3: as adaptações

Pensemos agora no que aconteceu às adaptações tradicionais nas duas décadas que este século leva. Continuamos a ter os clássicos, os dramas, as comédias, certamente. Mas a sua relevância cinematográfica ou cultural parece ter-se desvanecido, raramente deixando um legado crítico ou comercial significativo, como o demonstram, por exemplo, as adaptações nos últimos anos de obras como *Emma* (2000), *Anna Karenina* (2012) ou *Little Women* (2019). Como não se perpetuarão na memória cinéfila mais seletiva as adaptações, ainda assim meritórias, de obras e autores de renome como *Tinker Tailor Soldier Spy* (2011), escrito por John Le Carré, *The Call of the Wild* (2020), da autoria de Jack London, ou *Atonement* (2007), da pena de Ian McEwan. Não que um juízo crítico os qualifique de maus filmes, não é essa a questão. O que importa destacar é, isso sim, a sua limitada relevância cultural quando comparados com o sucesso de adaptações de bandas desenhadas de super-heróis ou de livros de fantasia ou ficção científica. Algo semelhante se pode dizer de obras literárias mais recentes como *Room* (2015), *The Nanny Diaries* (2007) ou *Nomadland* (2020), mesmo que este último tenha sido galardoado com os Oscares de Melhor Filme, Melhor Realizadora e Melhor Atriz.

Ainda assim, um sucesso comercial, crítico ou de culto pode acontecer. Exemplos: *American Psycho* (2000) e *Requiem for a Dream* (2001), pela ousadia temática e estilística; *Million Dollar Baby* (2004) e *Brokeback Mountain* (2005), pelo dramatismo e sensibilidade; *The Devil Wears Prada* (2006) e *The Da Vinci Code* (2006), pelo sucesso comercial; *No Country for Old Men* (2007) e *The Road* (2009), pela incursão bem sucedida no universo de Cormac McCarthy; ou *The Girl with the Dragon Tatoo* (2009) e *Gone Girl* (2014), pela destreza do tratamento cinematográfico de David Fincher. Mas, voltamos a frisar, o que está aqui em questão é que, mau grado o valor cinematográfico intrínseco de cada uma destas obras, a sua relevância é bem distinta da de filmes de super-heróis e afins, como veremos adiante.

Sub-sinopse 4: as morfologias

Mas, na realidade, o que podem estas personagens humanas, demasiado humanas, contra heróis lendários, super-homens e outros seres todo-poderosos? Ou mesmo contra o fascínio, o poder e as forças de universos inteiros? O que observamos nas duas décadas recentes é que, no que respeita a super-heróis e afins, a elasticidade narrativa destes universos e a plasticidade figurativa destas personagens tornou-se verdadeiramente inestancável. Daí devermos colocar na ideia de expansão um acento concetual e teórico muito forte. As modalidades dessa expansão são múltiplas e poderosas. Três modalidades permitem voltar ao início de tudo e a partir daí recomeçar: as *origin stories*, os *reboots* e as prequelas – as primeiras contam-nos as origens destas personagens muitas vezes no limiar da verosimilhança, sempre a precisar de ser atestadas na sua ontologia; os segundos permitem recomeçar tudo de novo, como se adaptações anteriores nunca tivessem existido, como se um determinado universo estivesse a nascer pela primeira vez; já as prequelas surgem para explicar aquilo que, normal e usualmente, ficaria para sempre oculto – porque desnecessário ou irrelevante – na motivação das personagens ou nas causas dos acontecimentos.

Se as origin stories, os reboots e as prequelas nos fazem recuar num determinado universo diegético, as sequelas, as trilogias, as tetralogias, as sagas, as séries e as franquias tendem a assumir uma dinâmica progressiva, a acrescentar futuro a um determinado universo ou personagem, expandindo os limites temporais e espaciais do mesmo e explorando todo o potencial narrativo nele contido. Outras modalidades narrativas atualmente populares que expandem universos podem ainda ser elencadas: o *spin-off*, em que tradicionalmente uma personagem se autonomiza e ganha uma linha narrativa própria, ou o *cross-over*, em que personagens de universos diferentes acabam por se cruzar, desafiando a lógica de verosimilhança, sem, contudo, a sacrificar. O *mash-up* e outras formas de hibridização e *collage* podem ainda ser identificadas como modalidades narrativas proliferantes nestas décadas recentes.

Sub-sinopse 5: as diegeses

Aspeto igualmente importante para se perceber a relação entre cinema e literatura no século XXI é o das estruturas morfológicas dos filmes, sejam elas dominantes ou alternativas. Se é verdade que a narrativa linear continua a dominar o panorama cinematográfico a nível mundial, as décadas mais recentes

conheceram uma notável proliferação de modalidades alternativas à linearidade prevalecente nas estruturas do storytelling cinematográfico. A verdade, porém, é que tal não aconteceu a partir de obras literárias, mas do trabalho de guionistas e realizadores, ainda que uma sensação de dívida ao legado do modernismo literário não pareça hipótese a descurar, de que será talvez o melhor exemplo o filme de Alain Resnais de 1961, *O Último Ano em Marienbad*. Aliás, podemos perguntar-nos se o cinema não chegou décadas atrasado a um fenómeno – o do desmantelamento da linearidade narrativa – que a literatura tinha vivido muito antes, com as obras de James Joyce ou Robert Musil, por exemplo. Ainda assim, vale a pena pensar em *Rashomon* (1950) como outro muito bom exemplo de ousadia não-linear bastante modernista, ocupando lugar de particular destaque na cinematografia japonesa e mundial.

Certo é que, em tempos recentes, a linha desmultiplicou-se, tratando-se de um fenómeno que se verificou das mais diversas formas: reversões, proliferações, inversões ou mesmo eliminações da linearidade podem ser encontradas muito frequentemente no cinema. Pensemos em *Lost Highway*, em *Pulp Fiction*, em *Memento*, em *Irreversível*, em *Inception* ou em *Magnolia*, para darmos apenas alguns exemplos. Surgem deste modo as narrativas-puzzle e as narrativas-mosaico. As narrativas não lineares e as multi-lineares. E mesmo as anti-lineares. A narrativa linear, amada pelo grande público ainda e sempre, confortável na sua inteligibilidade imediata, vai, ainda assim, dando sinais de esgotamento e as novas gerações (ou uma parte delas), formadas narrativamente não apenas pelo cinema, como pela ficção televisiva, pelo hipertexto e pelos videojogos, parecem menos disponíveis para o bom e consolidado molde aristotélico do princípio, meio e fim e mais ansiosas por desafios pós-godardianos: um filme com princípio, meio e fim, mas não necessariamente por esta ordem.

Por outro lado, apenas um mundo ou mesmo um universo também parece já não chegar. Agora, para satisfazer imaginações e devaneios, são precisos universos paralelos, multiversos e metaversos. Esclarecendo: multiplicação de realidades, desdobramento de diegeses, expansão de mitologias, recriação de panteões, extensão cósmica. De histórias de curta extensão, com meia dúzia de páginas ou algo semelhante – é o caso das histórias originais dos principais super-heróis da Marvel ou da DC – surgem incomensuráveis universos cinemáticos: dezenas de filmes, centenas de episódios, milhares de heróis, milhões de edições. Um culto do infinito impõe-se: não há limites, não há fronteiras, apenas imaginação e expansão: galáxias estelares, terras médias, matrizes virtuais. Também aqui há novas formas a surgir: estes universos acabam

por se tornar, frequentemente, não apenas mundos narrativos, mas igualmente bases de dados infindáveis onde se arrumam e catalogam lugares, tempos e agentes incontáveis.

Se a linearidade foi dando sinais de esgotamento e crise, e uma linha deixou de ser suficiente para o desenvolvimento narrativo, um único meio passou também, por vezes, a ser insuficiente para materializar todo o potencial de um universo diegético. A ideia de transmedia vai-se popularizando, sobretudo na sua versão *storytelling*: vários meios contribuem, cada um com a sua parte específica, para uma narrativa pluriforme. Depois da idade monomediática e do tempo multimediático, surge a era transmediática. Depois da adaptação, as apostas voltam-se, igualmente, para a transmediação. Ao lado, assistimos a dois outros fenómenos: à tão ambicionada e cada vez mais cultivada imersão, junta-se o desejo recorrente de interação. O cinema interativo volta, de modo mais ou menos recorrente, à quimera que a literatura, também ela, várias vezes perseguiu e que, pontualmente, parece querer recuperar: a interatividade – como se a empatia, a comoção, o repto ou a imersão não lhes chegasse, tanto à literatura como ao cinema, e uma promessa de agenciamento reforçado pudesse significar um poder mais acentuado do leitor ou do espectador. No entanto, talvez possamos dizer com alguma segurança que a literatura já terá perdido esse desafio e que o cinema está em vias de o perder, já que o videojogo leva uma vantagem que tanto um como a outra parecem nunca vir a recuperar.

Sub-sinopse 6: as personagens

Da personagem comum do romance tradicional temos ainda, no cinema, muitas vozes e presenças, vindas de obras literárias. Enquanto leitores e enquanto espectadores, no romance literário e no drama cinematográfico encontramos o nosso comum, o nosso igual: o ser humano normal, nem melhor nem pior do que nós, segundo a boa hierarquia aristotélica, que as circunstâncias usualmente conduzem para situações extraordinárias ou mesmo extremas, seja para efeitos dramáticos, narrativos, edificantes ou catárticos – como vemos no comum filme de Oscar ou no tradicional filme de Cannes. Um ser que continua humano, demasiado humano, extremamente humano.

Temos também os heróis, um pouco mais do que humanos, galantes ou trágicos. Mas os heróis parecem ter entrado em crise, mesmo se figuras fascinantes continuam a ser recuperadas e reinventadas frequentemente: Drácula, Sherlock Holmes, James Bond, Indiana Jones, por exemplo. Porém, já não

chegam. Entramos então numa idade de super-heróis e anti-heróis: seres mais que humanos nas suas forças, num caso, seres menos que humanos nas suas fraquezas, no outro; ecos da antiguidade e do futuro, num caso, vislumbres das nossas fragilidades, no outro.

O humano entra em crise, enquanto os vilões se humanizam: Joker, o de Joaquin Phoenix, é o caso mais extraordinário – de cruel assassino discricionário torna-se potencial libertador das massas. Darth Vader, por seu lado, significa: milhões de t-shirts. As personagens dominantes não são já deste mundo: são resultado da fantasia e da ficção científica, filhos de deuses e filhos de máquinas, avatares e robôs. Rise of the Machines e Fellowship of the Ring. Afinal, quem quer ser um comum mortal?

Sub-sinopse 7: os dados

Se a relação entre cinema e literatura ao longo do tempo se mediu, sobretudo, pelo desejo de o primeiro alcançar a legitimidade artística da segunda, e se, como vimos, os tempos mais recentes assistiram à dominação das salas de cinema por adaptações de géneros ou formatos tidos como menores, como a ficção científica ou a fantasia, e, num outro âmbito, a banda desenhada, devemos atentar na diferença de tendências e tradições que podem ser encontradas em diferentes contextos e culturas cinematográficas. Entre a Europa, na qual a tradição do realizador-guionista é bem vincada, no seguimento da doutrina do *auteur* herdada da *nouvelle vague*, e os EUA, onde a dinâmica da indústria tende a separar os dois papéis, a diferença é substancial, seja em termos comerciais seja criativos. Temos na Europa: a integridade do processo criativo autoral, que passa pelo controlo não apenas da realização, mas também do guião, do material de partida, desde o primeiro momento. Temos nos EUA: uma norma que determina ao guionista o que é do guionista, ao realizador o que a este é devido. Talvez por isso, a tendência para a adaptação e a utilização da literatura como base narrativa seja mais vincada nos EUA, onde prevalece uma cultura muito assente no *storytelling* – não apenas ao nível do cinema, mas também da ficção televisiva ou da banda desenhada –, nisso divergindo da criação cinematográfica europeia, com esta perseguindo a integridade autoral, espécie de utopia *ex nihilo* sempre reiterada, na sequência de oposições ao romanesco e ao literário que vêm pelo menos desde as vanguardas de há 100 anos.

Esta diversidade de abordagens procuramos atestar agora, sustentados em factos tanto quanto possível mensuráveis. Através da análise de diversos indica-

dores, podemos identificar culturas, políticas, estéticas e poéticas diferentes de um lado e do outro do Atlântico, mas também coincidências globais. Se tomarmos o site Box Office Mojo como referência, podemos analisar diversos dados, com diversos objetivos, que nos permitem uma melhor compreensão da relação entre cinema e literatura nas décadas mais imediatas. Uma primeira pergunta pode ser: que filmes se vêm hoje mais no mundo? E que papel tem a literatura nesse aspeto? Se analisarmos os 20 filmes mais vistos de sempre nos EUA tendo em conta os dados daquele site, percebemos desde logo que apenas três não são posteriores ao ano 2000: *Titanic*, *Star Wars: Episode I – The Phantom Menace* e *Star Wars: Episode IV – A New Hope*. Tal quer dizer que os filmes que estreiam vão tendo cada vez mais público (se estabelecermos uma equivalência entre receitas e espectadores). Se detalharmos mais a análise, constatamos que metade desses filmes são sequelas. E que três destas sequelas pertencem à franquia dos *Avengers* e quatro são do universo *Star Wars*. Quanto a adaptações de bandas desenhadas contam-se seis: *Avengers: Endgame*, *Black Panther*, *Avengers: Infinity War*, *The Avengers*, *The Dark Knight* e *Avengers: Age of Ultron*.

Tomando como referência agora o mundo todo, temos os seguintes dados: nos 20 filmes mais vistos, apenas um é anterior a 2000 (*Titanic*), seis são adaptações de BD (*Avengers: Endgame*, *Avengers: Infinity War*, *The Avengers*, *Avengers: Age of Ultron*, *Black Panther* e *Iron Man 3*) e no total temos 12 sequelas (entre as quais, duas de *Star Wars* e três de *Avengers*).

Analisando agora os dados em termos de géneros cinematográficos, percebe-se facilmente que não é através do romance típico – seja ele histórico, político, policial ou amoroso – que a literatura tem marcado de forma mais vincada, nos últimos tempos, a sua presença no mercado cinematográfico mundial. Tem sido sim através de dois géneros fundamentais, ainda que por vezes olhados com desdém e qualificados de menores, dois géneros gémeos, por sinal: a ficção científica e a fantasia.

Se atentarmos em mais dois indicadores disponíveis naquela site, vemos que: 1) das 20 franquias mais bem sucedidas na América do Norte, apenas duas – *James Bond* e *Fast and Furious* – não são de ficção científica, de fantasia ou de super-heróis – vale a pena notar que aqueles dois géneros, a fantasia e a ficção científica, encontram na banda desenhada o contexto perfeito para se relacionarem, como podemos ver pela convivência muito frequente de seres ontologicamente heterogéneos, uns de origem fantástica, como *Thor* ou *Wonder Woman*, outros provenientes da ficção científica, como *Iron Man* ou *Hulk*; 2) no quase-género da Adaptação Literária todos os 20 títulos mais bem

sucedidos são de ficção científica ou fantasia, sendo que apenas num caso o filme não é posterior ao ano 2000 (*Jurassic Park*). Tal diz bem da popularidade crescente destes géneros.

Como se constata, de um ponto de vista comercial, aqueles dois géneros são dominantes nas últimas décadas. Mas quando mudamos os critérios e nos vamos afastando de um cinema mais mainstream, juvenil e popular e passamos para cinematografias mais maduras, restritas e seletivas, as coisas mudam. Podemos verificar esta mudança se dermos a palavra aos fãs. Analisemos o ranking Internet Movie Data Base e constatamos imediatamente que nos 20 filmes mais bem classificados temos 12 adaptações: *Shawshank Redemption* (1994), *The Godfather* (1972), *The Godfather: Part II* (1974), *The Dark Knight* (2008), *Schindler's List* (1993), *The Lord of the Rings: The Return of the King* (2003), *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring* (2001), *Fight Club* (1999), *Forrest Gump* (1994), *The Lord of the Rings: The Two Towers* (2002), *Goodfellas* (1990) e *Voando Sobre Um Ninho de Cucos* (1975). Mas aqui apenas quatro pertencem à ficção científica, fantasia ou super-heróis (*The Dark Knight* e os três episódios da saga *The Lord of the Rings*). E vemos também que apenas quatro destas adaptações são posteriores ao ano 2000.

Já se atentarmos nos Oscares, verificamos que dos vencedores de melhor filme entre 2000 e 2019 metade são adaptações: *Moonlight* (2016), *Spotlight* (2015), *12 Years a Slave* (2013), *Argo* (2012), *Slumdog Millionaire* (2008), *No Country for Old Men* (2007), *Million Dollar Baby* (2004), *The Lord of the Rings: The Return of the King* (2003), *A Beautiful Mind* (2001) e *Gladiator* (2000). Igualmente revelador da importância da adaptação cinematográfica para a indústria americana é o facto de existirem dois Oscares para premiar o argumento, sendo um de melhor argumento original e um de melhor argumento adaptado.

Como veremos de seguida, este cenário contrasta de forma mais ou menos vincada com o dos festivais de cinema europeus. Mas antes de passarmos à análise dos maiores festivais europeus e de avaliarmos a preponderância de adaptações nesse âmbito, façamos uma incursão pelo mais importante festival de cinema independente americano, o festival de Sundance. O que nos dizem os dados aí? Podemos constatar que dos últimos vinte vencedores do prémio principal, apenas cinco (25%) são adaptações: *American Splendor* (2003), *Precious* (2009), *Beasts of the Southern Wild* (2012), *Me and Earl and the Dying Girl* (2015) e *The Miseducation of Cameron Post* (2018). Causa fundamental para esse dado parece-nos ser o facto de o cinema independente americano estar mais próximo das premissas que mais encontramos no processo de criação

europeu, em que o realizador tende a ser também o guionista, do que da indústria americana, em que realizador e guionista tendem a ser pessoas diferentes, como vimos.

Ainda que apenas parcialmente, estes últimos fatores poderão ajudar a explicar o facto de, por comparação com os últimos 20 Oscares, nos festivais europeus a proporção de adaptações ser menor, em alguns casos substancialmente: das últimas 20 Palmas de Ouro do festival de Cannes, apenas 7 são adaptações: *Dheepan* (2015), *Sono de Inverno* (2014), *A Vida de Adele: Capítulos I & II* (2013), esta de uma banda desenhada, *O Tio Boonmee que se Lembra das suas Vidas Pessadas* (2010), *A Turma* (2008), *The Wind that Shakes the Barley* (2006) e *The Painist* (2002). Dos 20 Leões de Ouro do festival de Veneza, apenas cinco são adaptações: *Joker* (2019), baseado numa banda desenhada, *The Woman who Left* (2016), *Fausto* (2011), *Lust, Caution* (2007) e *Brokeback Mountain* (2005). E do Urso de Ouro, de Berlim, apenas quatro são adaptações: *Caeser Must Die* (2012), *Tropa de Elite* (2008), e *Intimidade* e *Domingo Sangrento* (ambos em 2001). Se atentarmos no mercado português, reparamos que dos vinte filmes portugueses mais vistos entre 2004 e 2019 apenas três são adaptações: *O Crime do Padre Amaro*, *Corrupção* e *Os Maias*, existindo somente uma sequela (*Balas & Bolinhos – O Último Capítulo*). E no total de filmes vistos em Portugal nesse período, três são adaptações – *The Da Vinci Code*, *Joker* e *The Avengers: Endgame* (as duas últimas de BD) –, há um filme de ficção científica (*Avatar*), um de fantasia (*Pirates of the Caribean*) e 10 animações, sendo que nenhum deste tipo de obras existe nos 20 filmes portugueses mais vistos, o que dá bem conta da forma desalinhada como o cinema português se apresenta face ao do resto do mundo.

Sub-sinopse 8: as ausências

Se a adaptação da literatura de ficção, do chamado romance, tem nutrido o cinema narrativo desde quase o seu início, um género literário conheceu de forma precoce um lamentável abandono, do qual não mais recuperaria: a poesia. Mantendo-se, no próprio âmbito da literatura, um género ainda prestigiado, mas comercial e popularmente marginal, no cinema o legado mais significativo da poesia ficou no passado, há cerca de 100 anos, com os cinepoemas, os quais foram então sendo, avulsa, mas significativamente, produzidos. É uma das velhas e perpétuas ausências no que respeita à ligação entre cinema e literatura, que o século XXI não supriu e que não se vislumbra que o venha a fazer.

Entrando num campo diferente, mas contíguo à literatura, estamos ainda à espera do filme filosófico como tendência relevante ou, não pedindo demasiado, enquanto mero ciclo que seja. Tendo o cinema sido uma arte que a tantos filósofos interessou, não deixa de ser surpreendente que tenhamos tão raro encontrado um filme evidente, assumida ou expressivamente filosófico. Da poesia e da filosofia não foi o cinema um grande amigo – e talvez até possamos dizer que, tendo o cinema tanto interessado a trovadores e pensadores, estranhamente este não lhes devolveu a empatia, a simpatia, o acolhimento ou o entusiasmo que recebeu.

Outra velha ausência é a das obras inadaptáveis, aqueles livros que, frequentemente, num dado período, são descritos como intransponíveis da literatura para o cinema – pensemos em *Ulysses* (pela sua complexidade?), ou em *Watchmen* (pela sua não linearidade?), ou no *The Lord of the Rings* (pela exigência técnica?). E, no entanto, cada um deles recebeu, em algum momento, esse epíteto. Contudo, qualquer um conheceu adaptações. Na realidade, a dificuldade de adaptações como *Ulysses* ou *Watchmen* prende-se com a exigência comercial da sua conformação a uma narrativa padrão linear, um exercício quase impossível de efetuar sem sacrificar o cerne de qualquer daquelas obras, o qual se prende precisamente com a pluralidade estilística ou discursiva que nelas se encontra.

Coisa diferente é saber se nas adaptações as obras estão à altura uma da outra, segundo o cânone de uma e de outra das artes. E aí o veredito tenderá a ser adverso para as obras cinematográficas. Podemos afirmar que, seguindo os critérios comummente partilhados de apreciação de uma obra de arte, o desencontro de qualidade entre o original literário e a adaptação cinematográfica é a regra quando se trata da adaptação de clássicos do património da literatura. Senão vejamos: onde está uma adaptação de uma grande obra literária que tenha superado o seu modelo, ou sequer que goze de um prestígio semelhante? Onde está a adaptação de referência da *Odisseia* ou da *Ilíada*? O melhor que nos aconteceu foi *Star Wars* e a jornada do herói que lhe desenha a narrativa. Onde está a versão cinematográfica definitiva da *Divina Comédia*? O melhor, e este adjetivo é discutível, foi *The House that Jack Built*, filme menor mesmo na carreira de Lars von Trier. Onde está a muito aguardada, e várias vezes tentada, majestosa adaptação de *D. Quixote*? Em *Lost in La Mancha* ou em *Honra de Cavalaria*? Como se pode equiparar o simpático e divertido *A Cock and Bull Story* a *The Life and Times of Tristam Shandy*? Alguma das versões de *Madame Bovary* se compara ao livro de Flaubert? E o mesmo poderia ser dito para *The Portrait of Dorian Gray*. Alguma das adaptações de Proust, sejam as

de Ruiz ou Akerman, se mede com o volume e o fulgor de *Em Busca do Tempo Perdido*? E quem ousou adaptar ou inspirar-se em *Ulysses* tinha consciência da irracionalidade da tarefa? Mais sensatos têm sido aqueles que não cedem à tentação de passar para o ecrã *O Homem sem Qualidades* ou *Montanha Mágica*. Na realidade, todas estas obras fulcrais do cânone literário continuam à espera da sua grande adaptação – que, parece muito provável, nunca virão a conhecer.

Mas tal não significa que não existam curiosas recorrências no que respeita à adaptação e novas revelações no que respeita à criação. Comecemos pelas recorrências, para destacar a mais notável de todas: Shakespeare. Se, em quantidade, as suas obras não serão as mais frequentes – Drácula ou Sherlock Holmes ganhar-lhe-ão certamente – em termos de diversidade estilística das adaptações dificilmente outro escritor se lhe compara. Se, apenas depois do ano 2000, se contam mais de 50 adaptações, o número é certamente igualado pelo prestígio dos cineastas que dessa tarefa se incumbiram – bastará referir duas adaptações prestes a estrear nos cinemas, uma de *Romeu e Julieta*, através do remake de *West Side Story* levado a cabo por Steven Spielberg, uma outra de *Macbeth*, levada a cabo por Joel Coen. Além, naturalmente, do muito que existe de Shakespeare na trama de *Star Wars*, e que daria origem, inclusivamente, ao livro *Shakespeare's Star Wars*, escrito como paródia do estilo shakespeareano.

Sub-sinopse 9: as ilações

A relação entre cinema e literatura no século XXI parece desenrolar-se entre os dois extremos do espectro: o *blockbuster* de ficção científica ou fantasia, de um lado, e o filme-ensaio e o filme autobiográfico – sendo estas as revelações dos últimos anos no contexto do fenómeno cinematográfico –, do outro. De um lado, a espetacularidade que tanto desdém tende a merecer da crítica, do outro, o intimismo e o decoro que tanto acolhimento tende a receber na academia. Há algo de exibicionista, num caso, que afasta o suposto bom gosto e o alto pensamento e eleva a adrenalina e a irreverência. Há algo de confessional, no outro, que tende a afastar o pulsional e o hedonista e a atrair o nostálgico e o maduro. O filme-ensaio e o filme na primeira pessoa podem ser vistos, por um lado, como o regresso da palavra às imagens e da reflexão intimista e, por outro, como um sinal de democratização última da criação cinematográfica, com cada qual a tomar a câmara como uma caneta e a poder contar a sua narrativa. Mas o elogio do *blockbuster*, com a sua desmesura e ambição hegemónica, não deixa de estar implícito no sucesso planetário que a ficção

científica, a fantasia e os super-heróis conquistaram avassaladoramente. Labor de espectador e labor de crítico, labor de escritor e labor de cineasta, labor reverente ou labor escapista, labor de inspiração ou labor de imitação: as relações entre cinema e literatura são longas, profundas e duradouras.

Referências bibliográficas

ARAGAY, M. (2005). *Books in Motion: Adaptation, Intertextuality, Authorship*. Amsterdam: Editions Rodopi B.V.

BONI, M. (ed.) (2017). *World Building: Transmedia, Fans, Industries*. Amsterdam: Amsterdam University Press B.V.

BOOZER, J. (ed.) (2008). *Authorship in film adaptation*. Austin: University of Texas Press.

BUCKLAND, W. (ed.) (2009). *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. Chichester: Blackwell Publishing.

BUCKLAND, W. (ed.) (2014). *Hollywood Puzzle Films*. New York: Taylor & Francis.

CAMERON, A. (2008). *Modular Narratives in Contemporary Cinema*. London: Palgrave Macmillan.

CARTMELL, D. / HUNTER, I.Q. / KAYE, H. / WHELEHAN, I. (eds.) (2000). *Classics in Film and Fiction*. London: Pluto Press.

CARTMELL, D. (ed.) (2012). *A companion to literature, film, and adaptation*. Chichester: Blackwell Publishing.

CLÜVER, C. (2011). *Intermedialidade, Pós: Belo Horizonte*, v. 1, n. 2, 8-23.

CUTCHINS, D. / RAW, L. / WELSH, J. M. (ed.) (2010), *Redefining Adaptation Studies.* Lanham: Scarecrow Press.

ELLESTRÖM, L. (2014). Media *Transformation: The Transfer of Media Characteristics Among Media*. London: Palgrave Macmillan.

GENETTE, G. (1982). *Palimpsestes: La Littérature au Seconde Degré*. Paris: Éditions du Seuil.

GRUSIN, R. / BOLTER, J. (1999). *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press.

HATAVARA, M. / HYVÄRINEN, M. / MÄKELÄ, M. / MÄYRÄ, F. (eds.) (2016). *Narrative Theory, Literature, and New Media: Narrative Minds and Virtual Worlds*. New York: Routledge.

HERKMAN, J. / HUJANEN, T. / OINONEN, P. (eds.) (2012). *Intermediality and Media Change*. Tampere: Tampere University Press.

HOUSEL, R. (ed.) (2006). *From Camera Lens To Critical Lens: A Collection Of Best Essays On Film Adaptation*. Cambridge: Cambridge Scholars Press.
HUTCHEON, L. (2006). *A Theory of Adaptation*. New York: Taylor & Francis Group.
IAMPOLSKI, M. (1998). *The Memory of Tiresias: Intertextuality and Film*. Berkeley: University of California Press.
JENKINS, H. (2006). *Convergence Culture*. New York: New York University Press.
JESS-COOKE, C. (2009). *Film Sequels: Theory and Practice from Hollywood to Bollywood*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
JESS-COOKE, C. / VEREVIS, C. (2010). *Second Takes: Critical Approaches to the Film Sequel*. New York: State University of New York.
KISS, M. / WILLEMSEN, S. (2017). *Impossible Puzzle Films: A Cognitive Approach to Contemporary Complex Cinema*. Edinburg: Edinburgh University Press.
KLEIN, A. A. / PALMER, R. B. (2016). *Cycles, sequels, spin-offs, remakes, and reboots: Multiplicities in Film and Television*. Austin: University of Texas Press.
LEITCH, T. (2007). *Film Adaptation and Its Discontents: From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
LIND, P. B. (ed.) (2016). *Telling and Re-telling Stories: Studies on Literary Adaptation to Film*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
MIDDEKE, M. / RIPPL, G. / ZAPF, H. (eds.) (2015). *Handbook of Intermediality*. Amsterdam: De Gruyter.
MOSER, W. (2006). *As relações entre as artes: por uma arqueologia da Intermedialidade*. ALETRIA (Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/poslit)
PAECH, J. (2011). The Intermediality of Film, *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies*, 4, 7-21.
PETHÖ, Á. (2010). Intermediality in Film: A Historiography of Methodologies, *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies*, 2, 39-72.
PETHÖ, Á. (ed.) (2012). *The Post Media Life of Film in Film in the Post-Media Age*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
SANDERS, J. (2006). *Adaptation and appropriation*. New York: Routledge.
SCHRÖTER, J. (2011). *Discourses and Models of Intermediality*, http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol13/iss3/3
SLETHAUG, G. E. (2014). *Adaptation Theory and Criticism: Postmodern Literature and Cinema in the USA*. New York: Bloomsbury Publishing.
STAM, R. (1985). *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean--Luc Godard*. Ann Arbor: UMI Research Press.
STAM, R. / RAENGO, A. (eds.) (2004). *A Companion to Literature and Film*. Malden: Blackwell Publishing.

THON, J.-N. (2016). *Transmedial Narratology and Contemporary Media Culture*. Lincoln: University of Nebraska.
VERRONE, W. (2011). *Adaptation and the Avant-Garde: Alternative Perspectives on Adaptation Theory and Practice*. New York: Continuum International Publishing Group.
WELSH, J. M. / LEV, P. (ed.) (2007). *The Literature/Film Reader: Issues of Adaptation*. London: Scarecrow Press.
WURTH, K. B. (ed.) (2012). *Between Page and Screen: remaking literature through cinema and cyberspace*. New York: Fordham University Press.

TÍTULO: Cinema e literatura no século XXI: uma sinopse

RESUMO: As relações entre cinema e literatura nas duas décadas que o século XXI já leva são multifacetadas e, assentando na adaptação, vão bem para lá deste fenómeno de transposição que historicamente prevalece na história do cinema. Este período assistiu à consolidação de dois géneros, usualmente tidos como menores, que no contexto mundial se tornaram os mais populares entre os espectadores da sétima arte: a ficção científica e a fantasia.
Mas se esta tendência global é notória, existem especificidades regionais que não podemos descurar, com tradições vincadamente diferentes nos EUA e na Europa – num caso assente no storytelling, no outro assente no auteur. Por outro lado, verifica-se que ainda não foi neste tempo que os grandes clássicos da literatura conheceram as suas versões definitivas. Já quanto ao ensaio, um género literário usualmente tido como marginal, tem vindo a ganhar, através do cinema, uma relevância cultural muito significativa.
Concluindo, entre o *blockbuster* avassalador e a película intimista, procurou-se efetuar aqui uma sinopse destas duas décadas de cinema e literatura, aproveitando para mapear as principais teorias e problemáticas que ocuparam os estudiosos neste tempo.

TITLE: Cinema and Literature in the 21st Century: A Synopsis

ABSTRACT: The relations between cinema and literature in the 21st century are multifaceted and though based on adaptation, go well beyond this phenomenon of transposition that historically prevails in the history of cinema. For example, this period saw the consolidation of two genres, usually considered minor, which in the world context became the most popular among film viewers: science fiction and fantasy.
But if this global trend is notorious, there are regional specificities that we cannot overlook, with markedly different traditions in the US and Europe – in one case based on storytelling, in the other based on the auteur. On the other hand, it appears that it was not yet at this time that the great classics of literature found their definitive versions. As for the essay, a literary genre usually seen as marginal, it has gained, through cinema, a very significant cultural relevance.
In conclusion, between the overwhelming blockbuster and the intimate film, an attempt was made here to make a synopsis of these two decades of cinema and literature, taking the opportunity to map the main theories and issues that occupied scholars at this time.

Recensões / Textos de Apresentação

Afonso Cruz (2021). *O vício dos livros*. Lisboa: Companhia das Letras, 128 pp.

O vício dos livros é o mais recente livro do premiado e multitalentoso Afonso Cruz – além de escritor, é ilustrador, realizador de filmes de animação e músico. O livro, com capa dura e ilustrações a cores do próprio autor, não é um romance, mas um apanhado de histórias, recordações, reflexões e curiosidades com um ponto em comum: a literatura como protagonista. É uma obra que se lê rápido, mas sobre a qual, terminada a leitura, continua-se a meditar, pois permite inúmeras reflexões sobre a literatura, o seu papel e acessibilidade.

Trata-se de um livro publicado durante a pandemia e, embora nenhuma das histórias se centre neste tema, nem por isso se furta de ser compreendido dentro deste contexto. Afonso Cruz teve, como ele próprio declarou, a sorte de passar a pandemia em contato com a natureza, no monte alentejano onde vive. O confinamento, embora aliviado por essa estadia no campo, causou-lhe um «engarrafamento literário», como ele definiu numa entrevista ao *Jornal Expresso*. Foi esse mesmo confinamento que levou muitas pessoas a buscarem o alívio oferecido pela arte. Ler, desenhar, pintar, cantar, assistir a filmes: todas essas atividades permitiram às pessoas viajar sem sair de casa, driblar a ansiedade e esquecer (pelo menos por algumas horas) o medo de adoecer e morrer. Nós, mais do que nunca, buscamos a literatura para expressar (e refletir sobre) nossa angústia existencial – angústia essa potencializada por uma pandemia que evidenciou aquilo que, em tempos normais, conseguimos enganar com nossas agendas lotadas: o pouco (ou nenhum) controle que temos sobre nossa existência e finitude. Não é esta, afinal, a grande questão humana? E não é sobre as grandes questões humanas que a boa literatura se debruça?

Michèle Petit, que estuda a importância da leitura para a resiliência, afirma que uma das principais funções da literatura é mostrar ao leitor, não pelo raciocínio, mas por meio de uma decifração inconsciente, que aquilo que o assusta pertence a todos. Em outras palavras, lembrar-lhe que não está sozinho. Em um tempo de incertezas e isolamento social forçado, poucas coisas soam mais reconfortantes.

Refletindo sobre o porquê de haver poucos leitores, Afonso Cruz defende, em *O vício dos livros*, que «ler exige silêncio e recolhimento, precisamente a antítese de outras atividades lúdicas, talvez, aquelas de maior adesão e tende a subtrair-se de qualquer gregarismo.» De facto, ler é uma atividade solitária – o ato da leitura exige compenetração e, portanto, um certo isolamento. Entretanto, na fase pós-leitura, em que assimilamos o material lido, refletimos sobre ele e o confrontamos com nosso «arquivo mental» para estabelecer conexões, partilhar nossa experiência com outros leitores pode ser bastante enriquecedor. Saber o que acharam do livro, o que pensaram, o que os tocou, no que repararam (e que talvez se nos tenha escapado). Nesta época de confinamento, várias pessoas foram buscar essa troca nos clubes de leitura e nas *lives* com seus escritores preferidos. Por isso, tomo a liberdade de discordar do autor quanto à leitura «subtrair-se de qualquer gregarismo»: bons livros nos despertam o desejo de conversar, discutir, partilhar experiências, reflexões e descobertas. Aliás, atrevo-me mesmo a dizer que o próprio *O vício dos livros* comprova isso, pois a sensação oferecida pelo livro de Afonso Cruz é a de troca, a de que estamos mesmo a dialogar com o escritor. Neste sentido, acredito que o surgimento deste livro neste preciso momento não terá sido acidental.

Diálogo com outros livros

E não é «apenas» com Afonso Cruz que o leitor conversa em *O vício dos livros*. Como ele próprio escreve em um dos mais breves capítulos da obra (cada história do livro ocupa um capítulo próprio), intitulado *O que se esconde debaixo de um poema,* «um poeta, quando escreve um poema e levanta a folha onde o escreveu, descobre uma infindável pilha de poemas onde foi escrita toda a poesia que precedeu o seu poema, e ao pousar essa mesma folha verá que já contém o peso de incontáveis poemas escritos sobre aquele que acabou de escrever». Essa reflexão é essencial porque, sendo este um livro que versa sobre a própria literatura, é impossível avançar pelas suas páginas sem resgatar leituras passadas e trazer, para nosso diálogo com Afonso Cruz, outros autores que nos marcaram.

Estas associações começam desde logo no prefácio. Nele nos é apresentado o seguinte pensamento de Christian Babin: «Não há nenhuma diferença entre a leitura e a escrita. Quem lê é autor daquilo que lê». A reflexão nos remete às afirmações de Michèle Petit sobre os leitores serem seres ativos que se apropriam do que leem e inscrevem seus desejos, fantasias e angústias nas entrelinhas[1]. Essa apropriação do texto por parte do leitor é tão intuitiva que mesmo os adolescentes a percebem, como fica claro na fala de uma leitora de doze anos: «Eu reproduzo as pequenas histórias de que gosto. Quando abro meu caderno e as leio, é como se as tivesse escrito. Não vejo diferença».[2]

Transformação do leitor

Seguindo-se ao prefácio, a história que abre o livro – *A primeira vez que conheci um esquifobético* – também permite múltiplas associações. Nela, Afonso Cruz relembra o encontro que teve em Pernambuco com um homem que se autoproclamava esquifobético. Este, vendo que Cruz lia, pediu para ver a capa do livro e, tomando-o das mãos do escritor, fez anotações à caneta numa das páginas. Como fossem apenas garranchos, Cruz anotou, no verso da folha, as palavras que o homem dizia ter escrito ali. O autor nos conta essa história dizendo que um dia, ao abrir um livro antigo que pretendia reler, encontrou uma anotação que não reconheceu como sua. Embora, neste caso, o não reconhecimento tivesse uma explicação objetiva (as palavras eram do esquifobético), a ideia de que alguém possa abrir um livro antigo e se surpreender com suas próprias anotações e marcações no texto, chegando ao auge de não as reconhecer como suas, é interessante e perfeitamente plausível. Assim como ninguém pode mergulhar duas vezes no mesmo rio (entre os mergulhos, mudam o rio e a pessoa), também não se pode ler duas vezes o mesmo livro (entre as leituras, muda o leitor e, quase sempre, a leitura que ele faz do texto). Bons textos costumam ter diferentes «camadas» e a nossa habilidade de percebê-las e decifrá-las pode mudar em diferentes momentos e fases da vida. E o mais interessante é que, se o leitor não é mais o mesmo, isso se deve, entre outros fatores, à leitura que ele fez desse livro e de todos os que vieram depois.

---

[1] Ver Petit, Michèle. (2001). *Lecturas: del espacio íntimo al espacio público*.Ciudad de México: Fondo del cultura econômica, p. 45.

[2] Ver Petit, Michèle. (2009). *A arte de ler: Ou como resistir à adversidade*. São Paulo: Editora 34, p. 91.

Afinal, como o próprio Cruz diz mais à frente: «cada vez que lemos, saímos da leitura como um novo indivíduo que resulta da combinação anímica entre o livro e o leitor.»

Acerca dessa influência que um livro e seus personagens podem assumir sobre nossa identidade, Cruz diz que «o território inexplorado dentro de nós é acessível através dessa imersão em personagens que nunca fomos e jamais seríamos ou talvez venhamos a ser, e em vidas que nunca tivemos e jamais teríamos ou vidas que seriam nosso destino. As personagens dos livros que lemos são o meio de transporte para o que não somos, ou melhor, para o que somos sem ser. Creio que essa noção é fundamental: ser profundamente o que não somos.» Milan Kundera escreveu algo muito semelhante em *A insustentável leveza do ser*: «As personagens do meu romance são as minhas próprias possibilidades não realizadas. É o que faz com que eu as ame a todas e que todas igualmente me assustem. Todas elas atravessaram uma fronteira que eu apenas contornei. É essa fronteira superada (a fronteira para lá da qual acaba o meu eu) que me atrai.»[3]

Numa conversa literária organizada pela Biblioteca de Palmela, Afonso Cruz refletiu sobre o que chamou profecia dos livros, isto é, a capacidade que os livros têm de abrir um futuro ao leitor, de levar o leitor a «tornar-se aquele livro». Disse que os livros que leu na infância de certa forma o construíram, e exemplificou revelando ter-se transformado em um «Corto Maltesinho», com direito a argola na orelha, viagens para locais que o personagem visitou e coragem para desbravar o mundo, mesmo que sozinho. Esta paixão pelas viagens parece ter-se tornado parte mesmo do espírito de Afonso Cruz: o autor já esteve em mais de sessenta países e essa «internacionalidade» pode ser sentida no livro: nele, o leitor se depara com histórias passadas em locais tão distintos como Brasil, Tunísia, Estado do Kwait e São Tomé.

Livros terapêuticos

Uma ideia que perpassa todo o livro é a do papel terapêutico da leitura. No capítulo *Bibliotecas,* ficamos sabendo que na porta da biblioteca do faraó Ramsés II estava gravada a seguinte inscrição: «Casa para terapia da alma». Mais adiante, Cruz reconta a história (já viralizada nas redes sociais) do encontro de Kafka com a menina que chorava por ter perdido sua boneca. Para consolar

[3] Ver Kundera, Milan. (2020). *A insustentável leveza do ser*. Alfragide: Bis. p. 281.

a criança, o escritor (com tuberculose e no seu último ano de vida) disse-lhe que a boneca tinha ido viajar e, por três semanas, escreveu-lhe cartas diárias, fazendo-se passar pela boneca. Como Afonso Cruz sabiamente interpreta, as cartas de Kafka tranquilizaram a criança porque a fizeram sentir que sua boneca «tinha uma história, tinha vivido uma vida», e foi isso o que tornou suportável a sua ausência – em outras palavras, a ajudou na elaboração da perda. Afinal, como disse Hannah Arendt, «toda dor pode ser suportada se sobre ela puder ser contada uma história».

De facto, as histórias têm um forte papel na elaboração dos lutos – no plural, pois o luto não acompanha apenas a morte, mas também a doença, o divórcio, o envelhecimento e qualquer perda significativa – porque nos permitem ressignificar nossas próprias histórias e iluminar sentimentos confusos. Um ótimo exemplo é o que Afonso Cruz nos traz sobre o escritor Elias Canetti, que dizia ter conhecido o ódio através de um quadro: segundo Canetti, foi só ao olhar a expressão de Dalila no quadro *Sansão cego pelos filisteus* (1636), de Rembrandt, que ele reconheceu (e compreendeu) o sentimento que experimentara, na infância, por uma amiguinha. Sobre isso, disse Canetti: «Não temos conhecimento daquilo que sentimos; é necessário que o vejamos nos outros para que o reconheçamos.» Neste sentido, Proust afirmou que cada leitor é, quando lê, o próprio leitor de si mesmo e que toda obra não passa de uma espécie de instrumento óptico que o autor oferece ao leitor para o ajudar a discernir aquilo que, sem tal obra, talvez não chegasse nunca a perceber em si mesmo.

O sociólogo brasileiro Antônio Cândido também discorre sobre isso no seu célebre ensaio «O direito à literatura»[4], explicando que este processo reconstrutor da literatura é possível por que o caráter de coisa organizada da obra literária – que tira palavras do nada e as organiza em textos com sentido e significado – nos «ensina» a ordenar nossa própria mente e sentimentos, ajudando-nos a superar o caos interno. Esse aprendizado, no entanto, não é consciente: ele se dá sutilmente, nas camadas inconscientes e subconscientes da mente, através da decifração de sugestões simbólicas. Como refere Antônio Cândido, ao dar forma aos nossos sentimentos e enriquecer nossa visão do mundo, a literatura nos organiza, nos liberta do caos, e, portanto, nos humaniza.

[4] Cândido, Antônio. (2011). O direito à literatura. In: *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul.

O direito à literatura

Em *O vício dos livros,* lemos a seguinte observação de Garcia Lorca: «Nem só de pão vive o Homem. Eu, se estivesse na rua esfomeado e desvalido, não pediria um pão; pediria, isto sim, meio pão e um livro.» A ideia central da frase, a de que a cultura é tão essencial como comida, já foi imortalizada até em versos musicais («a gente não quer só comida, a gente quer comida, diversão, balé», da banda brasileira Titãs), e encontra em Antônio Cândido um de seus maiores defensores. No mesmo ensaio, «O direito à literatura», ele nos convida a um exercício de ir além da ideia, hoje universalmente aceita, de que o pobre tem direito a itens básicos como casa, comida, instrução e saúde, e considerar que o que é indispensável para nós mesmos também o é para o próximo. Portanto, se consideramos o acesso à literatura indispensável para nosso bem-estar (como provavelmente é o caso dos que têm o «vício dos livros»), devemos considerá-la também indispensável aos outros. E ela é. É indispensável porque, como lembra Cândido, a possibilidade de entrar em contato com alguma espécie de fabulação sempre foi essencial ao ser humano e a necessidade atendida pela literatura é do tipo de necessidade que não pode deixar de ser satisfeita «sob pena de desorganização pessoal, ou, pelo menos, de frustração mutiladora.» Negar sua fruição a uma parte dos seres humanos é mutilar nossa humanidade, é espoliar e privar o próximo de «bens espirituais que fazem falta».

Além de ser transformadora no nível pessoal, a literatura o é também no plano social. Ela é transgressora e perturbadora, como exemplifica a escritora árabe que, passeando com Afonso Cruz no Kwait, conforme ele nos conta no livro, apontou para uma vitrine de roupas que tapavam o corpo todo e lhe confidenciou «já fui uma mulher destas.» Quando o escritor quis saber o que aconteceu para que mudasse, a resposta foi: «comecei a ler e me libertei.»

Em sociedades atingidas por grandes crises, guerras ou catástrofes, a literatura se torna um bem ainda mais essencial, porque oferece a «possibilidade de convalescença, (…) aproximação social e reconstrução», como lembra Afonso Cruz ao escrever sobre a importância dada à leitura em Bagdá.

Bibliotecas – vivas, públicas e privadas

Em um interessante capítulo intitulado *As histórias que se estragam*, Afonso Cruz fala das histórias que definham dentro de nós sem se cumprirem, «sem terem a possibilidade de sair e habitar outro corpo» e lembra que grandes

histórias podem estar indo deitar todas as noites sozinhas dentro da nossa própria casa ou estar sentadas ao nosso lado na sala e que, para viajar nessas histórias, só é preciso uma coisa: disponibilidade em ouvir. Nesse mesmo capítulo, ele evoca o escritor Antonio Basanta: «A primeira biblioteca que conheci na minha vida foi a minha mãe (…) Cada noite, antes de dormir, visitávamos as estantes da sua memória». Para além da pertinência destas reflexões nos tempos atuais, em que estamos confinados sem chance de viajar fisicamente, elas nos remetem ao criativo projeto *Human Library*, que teve sua versão aveirense (*Biblioteca Viva*) na Feira do Livro de 2018. Partindo da ideia de cada pessoa como um «livro vivo», a ação, que contou com o apoio da Biblioteca Municipal, convidou «leitores» a ouvir as histórias de imigrantes e refugiados.

Por fim, grande parte do texto, como não podia deixar de ser em uma obra chamada *O vício dos livros*, é destinada a reflexões sobre bibliotecas pessoais. Já na frase que abre o livro, Afonso Cruz diz: «Há livros que ficam perdidos nas estantes, mais ou menos esquecidos, até que um acaso nos empurra para um reencontro». Ao longo das páginas, o autor diz considerar o vício dos livros uma virtude, compara ter livros a ter amigos, confessa que sua biblioteca já não cabe em casa e conta sobre dois homens que morreram – literalmente – esmagados por suas bibliotecas pessoais. Ele também compara os livros a seres pacientes, capazes de esperar décadas ou séculos por um leitor e diz que quanto maior for a biblioteca de um «bom leitor», mais este sentirá o peso esmagador do que leu, do que não leu e do que nunca chegará a ler, mas afirma que, ao contrário daqueles que sentem culpa em acumular livros que não leram, ele encara tais livros como possibilidades de liberdade.

Sem dúvida, é importante ter uma grande variedade de livros à disposição – Michèle Petit ilustra esta necessidade ao evocar a fala de um entrevistado: «Eu compro livros que nem sempre terei tempo de ler, para não arriscar deixar passar aquele que, finalmente, saberá tudo sobre mim. Se eu o deixasse passar, você imagina!»[5] Embora essa busca ávida nos livros (e por livros) seja compreensível, é pena que seja privilégio de poucos. O realmente gratificante seria ver bibliotecas públicas agraciadas com essa mesma variedade, quantidade e qualidade de obras literárias. Isso permitiria não só que mais «viciados em livros» tivessem como saciar seu vício, mas contribuiria para aumentar essa

[5] Ver Petit, Michèle. (2009). *A arte de ler: Ou como resistir à adversidade*. São Paulo: Editora 34, p. 91.

mesma legião de «viciados» – e, atrevo-me a dizer, até a quantidade de escritores – já que, como Afonso Cruz ressaltou, a literatura é contagiosa.

O vício dos livros passeia por diversos aspectos relacionados à paixão pela literatura e pelos livros – comentei aqui apenas alguns, os que conversaram mais comigo. Decerto outros leitores se sentirão mais tocados por outros pontos do livro e se apropriarão deles de outras maneiras, revisitando suas próprias memórias e mergulhando em suas próprias reflexões.

Juliana Garbayo[*]

[*] Juliana Garbayo é médica psiquiatra e mestre em estudos editoriais pela Universidade de Aveiro.

João Pinto Coelho (2020). *Um Tempo a Fingir*. Lisboa: D. Quixote, 400 pp.

Penso correta a leitura do mais recente romance de João Pinto Coelho a partir de uma grelha interpretativa alicerçada nos conceitos de: continuidade e rutura. Pelo que não julgo despiciendo aplicarmos esta dicotomia às mais diversas categorias da narrativa: narrador, tempo, espaço, intriga, etc. Vejamos: num primeiro momento deparamo-nos com uma narradora participante (Annina), que vai desfiando a sua história, sem que o leitor tenha dados para saber se essa mesma história é verdadeira ou a *fingir,* contudo, nos capítulos com a voz de Annina encaixam-se irregularmente outros com a voz do seu irmão, Ulisse, cuja função é clarificar os anteriores. Como narrador heterodiegético que é, Ulisse não deixa de nos alertar, no entanto, para o estatuto da mentira e do *fingimento* na personalidade da irmã e em tudo o que ela irá deixar escrito:

> Sim, é nas mentiras de Annina, em todas as omissões, que encontro a sua variante fidedigna, a maior honestidade da minha *sorellina,* pois decidiu impô-las a si mesma antes de as deixar por escrito.
> (p. 17)

> Afinal, mentiras desculpáveis a somar a tantas outras que Annina deixou por escrito.
> (p. 117)

> E pronto, o preâmbulo está escrito. Se lestes nas entrelinhas, já sabeis tudo o que interessa.
> Ou nunca vos ocorreu que a minha Annina é um rio?

> Um rio de águas furiosas a esfolar-se nos rochedos.
> (p. 154)

A partir da página 155, apenas a voz de Annina se escuta, com uma meteórica aparição de Ulisse (pp. 391-396) para nos confirmar, não só o fechamento da ação relativa ao destino da personagem principal e dos seus escritos, mas também para, de uma vez por todas, deixar claro que em Annina tudo o que *era*, em substância, nos conduzia indelevelmente ao paradoxo de que a verdade, sobretudo da *ação principal,* radica no facto de ocorrer em *um tempo a fingir*:

> É por isso que voltei, para vos deixar estas linhas como errata de um livro que vive de omissões.
> Chegou então o momento de vos falar de Cosimo e dizer sem rodeios que tudo o que leram sobre ele não passou de uma mentira…
> (p. 393)

O par continuidade/rutura que adotei como chave da minha leitura de *Um Tempo a Fingir* não nos surge apenas nos Narradores, ele irrompe igualmente na caraterização das outras personagens – exemplo: a professora Bartolini tem dentro de si a pega Gioconda; o sociopata Marzio Falaschi, o marido que não perdoa traições; a lésbica Alessia corre a par da esposa arrebatada e enfeitiçada pela sua gravidez, etc., todavia, é na dimensão do Tempo, que, sobretudo a nível formal, a dita dualidade se impõe com mais veemência: a) os dois narradores (Annina e Ulisse) tecem o enredo da obra partindo de horizontes distintos da temporalidade: Annina fala/escreve a partir das décadas de 30 e 40, enquanto que Ulisse escreve/clarifica sem sair dos anos 50; b) dentro do discurso de Annina podemos encontrar autênticas clivagens temporais, quer através de resumos, quer de outras figuras como a analepse que se encontra na página 245, em que a narradora, abruptamente, faz uma rutura na desventura de Cosimo, para relatar um episódio da sua infância. Creio forçar um pouco esta minha linha de leitura, no entanto, não posso deixar de referir os momentos de humor, bem como os de poeticidade, que, não sendo propriamente um par antinómico, transpassam ao longo desta obra, dotando-a de fluidez e de aprazimento, e imprimindo à meticulosa arquitetónica do livro uma vivacidade que o afasta de qualquer hermetismo de tipo neobarroco. Aqui ficam: um excerto de humor (neste caso negro) e outro do poético:

> Ele estava sentado no sofá, o jornal pousado nos joelhos, a olhar de boca aberta para a figura milagrosa que tinha à sua frente. Ficara sem palavras, parecia admirá-la com o seu sorriso atónito e a expressão apatetada.
> – Não dizes nada? – perguntou-lhe a Falaschi, cada vez mais regalada com o efeito que causava.
> E ele nada dizia.
> Pudera, estava morto.
> (p. 169)

> Ultimamente, os dias envelheciam logo pela manhã. Naquele não. Peppino tinha o condão de adiar o entardecer, chegava a parecer capaz de travar o passo às nuvens para deixar o sol à vista.
> (p. 179)

*

No enredo que assoma em *Um Tempo a Fingir,* a estória de Annina aparece como ação central: uma jovem judia que vive na localidade italiana de Pitigliano na época imediatamente anterior ao início da II Grande Guerra, época essa em que a direita extremista[1] se organiza em Itália sob a batuta de Mussolini, mas Annina vive também os momentos sórdidos dessa referida guerra. Os incidentes por onde a sua vida vai passando – quer Annina os tenha vivido mesmo, quer os tenha sublimado no que vai escrevendo – são da mais diversa espécie: costureira ao lado da mãe, amante do marido da patroa, pega num lupanar de luxo, prisioneira dos fascistas, etc. No filigranar do seu romance, João Pinto Coelho deita mão de tudo o que a memória cultural lhe vai acenando, e que pode dotar a sua obra de autenticidade e eficácia: referi já o cómico e o

[1] «É a isto que eu chamo a *ultradireita.* Esta divide-se, por seu lado, em dois grandes subgrupos. A *direita extremista* rejeita a essência da democracia, isto é, a soberania popular e a regra da maioria. O exemplo mais infame da direita extremista é o fascismo, que levou ao poder Adolf Hitler (…) e Benito Mussolini, o *Duce* italiano, e foi responsável pela guerra mais destrutiva da história mundial. A *direita radical* aceita a essência da democracia, mas opõe-se e elementos fundamentais da democracia *liberal,* especialmente, aos direitos das minorias, ao Estado de direito e à separação de poderes. Estes subgrupos opõem-se ambos ao consenso da democracia liberal do pós-guerra, mas de maneira fundamentalmente diferentes. Enquanto a direita extremista é revolucionária, a direita radical é mais reformista.» (Cas Mudde, in *O regresso da Ultradireita, da Direita Radical à Direita Extremista*. Barcarena: Editorial Presença, 2020, p. 19).

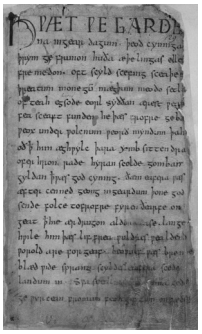
poético, mas existem muitos outros elementos: a) as fugas de Annina com Cosimo para as *cavoni* (pp. 187-195) trouxeram-me à mente algumas páginas de Herculano, sobretudo no que diz respeito ao papel da negritude noturna na estória amorosa; b) a matança do porco (pp. 203-205), por sua vez, lembraram-me a ruralidade do Manuel da Fonseca de *Mataram a Tuna*; c) algumas das ações secundárias, como as de caráter social, económico e político fizeram-me reviver obras de realizadores de cinema como Vittorio de Sica e Rossellini, e mesmo a interconexão do político com a festa de bordel, salvaguardando as especificidades dos espaços de festa, mostraram-me analogias com «O Baile» de Ettore Scola; d) por fim, a caraterização psicológica das personagens: as perturbações da personalidade em Marzio Falaschi e na professora Bartolini, a bipolaridade de Alessia, os picos depressivos do Dr. Sedicario, etc.

Convém, no entanto, e à guisa de conclusão, deixar bem claro que não estamos perante uma tateante procura de uma qualquer novidade informe e que mal se vislumbra, um navegar à bolina do já sido. Não! É bem claro o que se pretende alcançar! E foi exatamente por isso que deixei Peppino para o fim, essa personagem com que o romance se inicia e se encerra; Peppino, o que colhe aquilo que os outros já não querem para, a partir daí, criar um novo que extasie; Peppino, o arquétipo do maravilhamento; imagem de todo aquele que ousa, mesmo que o seu tempo seja *Um Tempo a Fingir*.

Victor Oliveira Mateus[*]

[*] Escritor, poeta, ensaísta e crítico literário.

Alan Sullivan et al. (2004). *Beowulf*. New York: Pearson, 234 pp.; J. R. R. Tolkien (2014). *Beowulf – A translation and commentary together with Sellic Spell.* London: Harper Collins Pub., 448 pp.; David Wright (1980). *Beowulf: A Prose Translation*. London: Penguin, 128 pp.



This book review proposes to present a comparison analysis of J. R. R. Tolkien's adaptation of *Beowulf* with two other published adaptations in by Allan Sullivan et al and David Wright.

Beowulf is a 11th century Old English (West Saxon dialect) poem by an unknown Anglo-Saxon poet, and it consists of 3,182 alliterative lines. The poem was produced between 975 and 1025 and it has no title in the original manuscript but has become known by the name of the story's central character. This epic poem is a classic tale of the triumph of good versus evil, and it is divided effortlessly into three acts; it is the longest poem of the genre in Old English, the language spoken in Anglo-Saxon England before the Norman Conquest. The true leitmotif of *Beowulf*, namely death and defeat, was being ignored in favour of archaeological and philological disputes on how much of the poem was fictional or historic.

The story relates the adventures of its eponymous hero (Beowulf – war wolf or bee-hunter in Modern English), and his succeeding battles with a monster named Grendel, with Grendel's revengeful mother and with a dragon which was guarding a hoard of treasure (just like Smaug was guarding the treasure of Kingdom under the Mountain in *The Hobbit* by J. R. R. Tolkien). The poem opens in Denmark, where Grendel is terrorising the kingdom. The Geatish prince Beowulf hears the plight of Hrothgar, king of the Danes, and sails to his aid with a group of warriors. Beowulf encounters Grendel in unarmed combat and deals the monster its deathblow by ripping off its arm. Victorious, the hero goes home to Geatland (Götaland in modern Sweden)

and later becomes king of the Geats. Fifty years later, Beowulf defeats a dragon, but is mortally wounded in the battle. In *The Hobbit*, Bard, the Bowman (later King of Dale), kills the greedy Smaug with black arrow that pierced his strong scales and heart. After Beowulf's death, his attendants immolate his body and erect a tower on a peninsula in his memory. *Beowulf* closes with the king's funeral, and a lament for the dead hero.

Beowulf is adapted by numerous scholars, such as Tolkien, David Wright, Seamus Heaney, Alan Sullivan and Timothy Murphy, among others. I will be analysing and comparing three of these adaptations in terms of the writing structure (literary genre), types of sentence and the words used.

In the case of *Beowulf* that was written in Old English, one cannot speak of translation, because it is the same language as English that evolved through time. Anglo-Saxon is an ancient West dialect of English before the invasion of England by William the Conqueror. Thus, we speak of a process of modernization called adaptation, so it is not correct to use the concept of translation in this context, because of its degree of difficulty of translation depends on the translator's knowledge of the languages in question. The British scholar Peter Newmark defines adaptation, taken from Vinay and Darbelnet, as, "The use of a recognized equivalent between two situations. It is a process of cultural equivalence […]" (Newmark, 1988, p. 91).

An adaptation, also known as a free translation, is a technique whereby the translator substitutes a term with cultural connotations, where those connotations are restricted to readers of the original language text, with a term with corresponding cultural connotations that would be familiar to readers of the translated manuscript or text. Adaptation is not to be confused with localization, however, which is used when the target audience speaks a different variant of the same language. When adapting a message, we are not translating it literally. This does not mean, however, that when adapting a message or idea we are being unfaithful to the original message, or that one is not doing his/her job well (translating). Simply, there are situations in which it is required.

One can find many adaptations of *Beowulf* including prose versions of the epic poem. In his essay *Beowulf: The Monsters and the Critics*, Tolkien shows his contempt towards the critics that fail to deal with the beauty of the poetry in favour of history and philology. The scholar does not question *Beowulf*'s capacity to clarify the reader about something in those other disciplines, but to ignore the poetic aspects as one spends time in *Beowulf* limits one's view of the beauty that comes from considering it. Tolkien further refers that "*Beowulf* is in fact so interesting as poetry, in places poetry

so powerful, that this quite overshadows the historical content, and is largely independent even of the most important facts that research has discovered" (Heaney, 2002, 105). One should "be able to look out upon the sea" (106).

According to Archibald Strong, the interest on *Beowulf* is not purely literary, but it is an important historical document. This writer tried to shield this work of art of any criticism that could be done. In my opinion one should not approach it through this perspective, because if the reader is not concerned about poetry at all, but seeking information wherever it can be found, if the so-called poem contains in fact no poetry at all.

Poetry just makes the task of reading an old story much harder. According to Tolkien's opinion:

> The very nature of Old English metre is often misjudged. In in there is no single rhythmic pattern progressing from the beginning of the line to the end and repeated with variation in other lines. The lines of the text do not go according to a tune. They are founded on a balance; an opposition between two halves of roughly equivalent [but not necessarily equal] phonetic weight, and significant content, which are more often rhythmically contrasted than similar. They are more like masonry than music (126).

The writer further explains that:

> In this fundamental fact of poetic expression… there is a parallel to the total structure of *Beowulf*. The text "is indeed the most successful Old English poem because in it the elements, language, metre, theme, structure, are all most nearly in harmony (126).

Tolkien also implies that the verse rhyme has often gone *off track* (my italics) through listening for an accentual rhythm and pattern and it seems to slow down the pace of the line while it is being read. The theme has been criticised because it goes astray through considering it as the narrative handling of a plot and "it seems to halt and stumble. Language and verse, of course, differ from stone or wood or paint, and can be only heard or read in a time-sequence; so that in any poem that deals at all with characters and events some narrative element must be present (126).

The poem does not rhyme at the end of each verse, and it does not have a regular rhythm. Instead, each verse has a caesura, or a division in the middle, and the two halves of the line are linked by alliteration. "Hwæt wē Gār-Dena

| in geār-dagum." The pattern of the consonants creates the stresses, and thereby the rhythm. So, it seems like it is a composition not a tune, more prose like.

Tolkien translated *Beowulf* into prose in 1926 (it was not published until 2014) because of his extensive work on it, but this does not imply that the textual analysis influenced the process of adaptation. According to his son Christopher Tolkien, his father was a professor of Anglo-Saxon at Oxford University and most of his lectures were on *Beowulf*, where most of the poem was closely analysed with the concern with its verbal detail. The scholar gives an account of Old English metre using modern English, bringing out "the ancestral kinship of the two languages, as well as the differences between them" (C. Tolkien: 1997, P. 61). Tolkien clarifies that each line of Old English poetry had two opposed corresponding halves, groups of words which had six possible patterns of stress, such as 'falling-falling', like:

kníghts in | *ármour.*
4.....1 4....1

where 4 means a full lift (maximum stress) and 1 is the lowest dip in stress.

A clashing pattern would be like:

on hígh | *móuntains.*
1....4 4.....1

Tolkien highlights that these are still the patterns found universally in Modern English; poetry diverges from prose, the scholar argues that the poet clears away everything else, so "these patterns stand opposed to each other" (C. Tolkien, 1997, p. 62).

The writer then provides "a free version of *Beowulf* in this metre (on pages 210-228). This contrasts with the prose style of Beowulf: A Translation and Commentary, which Tolkien found disappointing. The verse rhyme was still in his view 'free', an imprecise adaptation, though it captures rhythm, structure (though he felt that even that was slightly deluded), and much of the meaning. The prose only had the goal of encompassing the entire poem. The passage should be read gradually, but naturally: that is with the stresses and tones required solely by the sense." The first few lines, which as Tolkien says are non-literal adaptations of Old English, run:

Old English
Fyrst forð gewát· flota wæs on ýðum
bát under beorge· beornas gearwe
on stefn stigon

Tolkien's version
Tíme pàssed a|wáy. On the tíde | flóated
under bánk | their bóat. In her bóws | móunted
bráve mèn | blithely.

Tolkien also describes variations on the basic patterns. For example, dips (between lifts) were usually monosyllabic, but the number of syllables was not limited by Old English metre, so a series of weak syllables was permitted in a half-line. Other variations included breaking a lift into two syllables, the first short but stressed, the second weak, with for instance 'vĕssel' in place of 'boat'.

The writer states that calling Old English verse alliterative is an inaccurate term for two reasons; firstly, it is not essential to the metre, which would work without it; secondly, it does not depend on letters, as in modern English alliteration, but on sounds. Old English alliteration, then, is an "agreement of the stressed elements in beginning with the same consonant, or in beginning with no consonant."

Moreover, all words starting with any stressed vowel are considered to alliterate; the writer gives the example of 'old' alliterating with 'eager'. Tolkien states three rules of Old English alliteration. "One full lift in each half-line must alliterate" (C. Tolkien, 1997, p. 66).

In the second half-line, only the first lift may alliterate: the second must not. In the first half-line, both lifts can alliterate; the stronger one must do so. The scholar notes that these rules force the second half-line to have its stronger lift first, so lines tend to fall away at the end, contrasting with a "rise in intensity" at the start of the next line.

Tolkien states that "The main *metrical* function of alliteration is to *link* the two separate and balanced patterns together into a complete line", so it must be as early in the second half-line as possible. It also quickens and relieves heavy patterns (which had double alliteration). Rhyme is used only "gratuitously, and for special effects." Tolkien gives an example from *Beowulf* on lines 212-213: 'stréamas wundon || sund wið sande' (*waves wound || sea against sand*), where 'wundon' rhymes (internally) with 'sund'. The writer explains: "[here] the special effect (breakers are beating on the shore) may be regarded as deliberate". His version of this captures the rhyme and the alliteration, as well as the meaning:

Old English	Tolkien's version
stréamas wundon	Bréakers | túrning
sund wið sande	*spúrned the* | *shíngle.*

Tolkien ends his essay with an analysis of lines 210-228 of *Beowulf*, providing the original text, marked up with stresses and his metrical patterns for each half-line, as well as a literal adaptation with poetical words underlined. He notes that there are three words for boat and for wave, five for men, four for sea: in each case some are poetical, some normal.

He also notes that sentences generally stop in the middle of a line, so "sense-break and metrical break are usually opposed." He points out that significant elements in second half-lines are often "caught up and re-echoed or elaborated", giving a characteristic 'parallelism' to *Beowulf*. This is seen not just in such small details, but in the parallel arrangement of narrative, descriptive and speech passages; in the use of separate passages describing incidents of strife between Swedes and Geats; and at the largest scale, in the fact that the whole poem itself is like a line of its own verse written large, a balance of two great blocks, A + B; or like two of its parallel sentences with a single subject but no expressed conjunction. Youth + Age; he rose – fell. It may not be, at large or in detail, fluid or musical, but it is strong to stand: tough builder's work of true stone.

If we compare Tolkien's adaptation with the one done by Alan Sullivan et al, one can somehow perceive that the structure of used by Sullivan does not work at all, because it fails to present an accurate adaptation of the two corresponding halves of each line by using incorrect adjective structures such as «more mighty» instead of mightier, among other examples. One the other hand, Tolkien's prose version presents a wordily and vibrant vocabulary exhibition and with an epic and poetic tone, while Sullivan tries to follow up the original version with lines that do not rhyme at all:

Tolkien's version:
«Of this, of Grendel's deeds, the knight of Hygelac, esteemed among the Geats, heard in his home from afar» (lines 168-169).

Sullivan's version:
«A thane of Hygelac | heard in his homeland
of Grendel's deeds | Great among Geats,
this man was more mighty | than any then living» (lines 168-170).

There is also omission of content in Sullivan's version, while Tolkien extensively shows an expressive beyond measure description of the deeds of Geats that are going to embark bravely to sea:

> Tolkien's version
> «Champions of the people of the Geats that good man had chosen from the boldest that he could find. And fifteen in all they sought now their timbered ship, while that warrior. Skilled in the ways of the sea, led them to the margins of the land. Time passed on. Afloat upon the waves was the boat beneath the cliffs. Eagerly the warriors mounted the prow, and the streaming seas swirled upon the sand» (lines 176-181).

> Sullivan's version
> «He gathered the bravest | of Geatish guardsmen.
> One of fifteen, | the skilled sailor
> Strode to his ship | at the ocean's edge.
> He was keen to embark: | his keel was beached
> under the cliff | where sea-currents curled
> surf against sand; | his soldiers were ready» (lines 176-181).

Wright also adapted *Beowulf* in prose like Tolkien. The scholar praises the creator of Middle-Earth and it says that «[yet] it is impossible not to be sensible of the cogent arguments that Professor Tolkien, in his notable preface to the latest revision of Clark-Hall's adaptation, puts forward against attempts to render the artificial, archaic, and poetic diction of "Beowulf" into straightforward and contemporary English Prose» (Wright: 1980, p. 23). Wright also says that "Old English prose is lucid and straightforward; but the Old English verse is quite another kettle of fish." It uses archaic and poetic terms which are not employed in prose, as well as compounds (known as 'kennings', for example the world soldier can be expressed in dozens of ways – shield-bearer, battle hero, spear fighter and many more) that have to be deciphered like riddles of the clues of a crossword puzzle. «[…] This vocabulary and habit of diction constitute the special beauty, richness, and intricacy of Anglo-Saxon poetry, […] [and] it constitutes the principal difficulty of translating any Anglo-Saxon poem satisfactorily.» (22).

This scholar uses an informal discourse in relation to the poetic and magical capacity that Tolkien employs in his one translated version of *Beowulf*:

> HEAR! We know of the bygone glory of the Danish Kings, and the heroic exploits of those princes. Scyld Scefing, in the face of hostile armies, used often to bring nations into subjection, and strike terror in the hearts of their leaders. In the beginning he had been picked up a castaway; but he afterwards found consolation for this misfortune. For his power and fame increased until each of his overseas neighbours was forced to submit and pay him a tribute. He was an excellent king (27).

Tolkien's version is slightly more formal and richly described:

> Lo! The glory of the kings of the people of the Spear-Danes in the days of old we have heard tell, how those princes did deeds of valour. Oft Scyld Scefing robbed the hosts of foemen, many peoples, of the seats where they drank their mead, laid fear upon men, he who first was found forlorn; comfort for that he lived to know, mighty grew under heaven, throve in honour, until all that dwelt night about, over the sea where the whale rides, must hearken to him and yield him tribute – a good king was he! (Tolkien: 2014, p.13).

There is a difference in terms of the quality of the content between these two prose versions. Wright lacks punctuation and he explains this assumption with the limited use and not consistent of the Old English original text; this is not acceptable, because there is no excuse to not use it properly; the text becomes poorly organized, and the process of reading will be quite awkward. The scholar also states that his "punctuation is modern, though based on that supplied by Wrenn and Klaeber in their editions" (25). In my humble opinion, the text is presented in a very colloquial way, where there is no sense of well--structured sentences and the ideas are sprung all over the text without a break (a comma or a semi-colon), so the reader cannot breathe properly between the different parts described. The process of reading is a means to learning.

The nouns presented also lack on expression because the adjectives are almost inexistent. Tolkien's version is written in a very noble and stimulating way, employing lots of expressive adjectives and the vocabulary is not that common, it seems like we are reading a poem. This writer was ahead of time.

In conclusion, I have read Beowulf when I was only 28 years old. I did not understand its beauty and worth until I reread *The Hobbit* again in 2010. *Beowulf* was a great source of inspiration for Tolkien. His love for teaching ancient languages like Old Norse, West Anglo-Saxon dialect of Old English gave him the appropriate tools to create his own world of wonder – Middle-

-Earth. It began with a simple and yet intriguing sentence: «In hole in the ground there lived a hobbit. Not nasty, wet hole, filled with the ends of worms and an oozy smell, nor yet a dry, bare, sandy hole with nothing in it to sit down on or to eat: it was a hobbit-hole, and that means comfort» (Tolkien: 2006, p. 3).

I fell in love this lovely and beautiful description of a hobbit hole and all the different episodes that Bilbo Baggins must face to succeed on his mission to conquer his fears and doubts and to regain the Lonely Mountain for Thorin Oakenshield's host of dwarves. Gandalf is the key to their quest's success. Bilbo just wants to go back to the Shire, to his comfort.

Beowulf has also to face many dangers and a perilous journey to help the king of Danes to defeat a Dragon and a Villainess. The story begins and ends a funeral. The fate of the host of Beowulf's warriors is linked with their steadiness and courage to face all their obstacles to go back home safe and sound.

Tolkien's adaptation of *Beowulf* is the best version by a mile of distance to the other versions published. His way of writing and describing, of what he sees in his fruitful mind, gives us the best presentation of what the scholar thought about the days of kings of old, the deeds of heroes and warriors that were not afraid to face their greatest fears.

Tolkien did a great deal to his country and its culture and history that are bounded to greatness, sacrifice and valour. No one could ever surpass his mighty imagination and gift with words. He created a name for the English language that is known as Westrom or common tongue and it is spoken by all the free--peoples of Middle-Earth. It is one of the mother tongues of the Hobbits, Gondorians, Rohirrim and Haradrim; The Elven languages named Quenya and Sindarin have close connections with the Old-English and Old Welsh and they are spoken by the Elves and remaining Númenoreans; finally, the Black Speech of Mordor is spoken by the Dark Lord Sauron and his Orcs of Baradûr.

Beowulf is undoubtedly a literary reference for the Anglo-Saxon mythology history of England as a country and its humble and brave fight against the Danish invaders, the Vikings.

Wright and Sullivan et al inaccurate adaptations will continue to be studied, because of their punctuation, alliterative rhyme mistakes and imprecise use of words, as means to an end to compare to the best ones out there by J. R. R. Tolkien and Seamus Heaney. We can perceive what is the best literary option to keep up with story of Beowulf, a wondrous warrior.

Works Cited

ACOCELLA, Joan (2014). *Slaying Monsters: Tolkien's 'Beowulf'*. New York: The New Yorker.

CHASE, Colin (1997). The dating of *Beowulf* (pp. 9-22). University of Toronto Press.

HEANEY, Seamus (2000). *Beowulf: A New Verse Translation by Seamus Heaney* (pp. 103-130), New York: W. W. Norton & Company.

HU, Gengshen (2003). "Translation as adaptation and selection, Perspectives: Studies" in *Translatology* (pp. 283-291), Tsinghua University: 11:4.

NEWMARK, Peter (1988). *A Textbook of Translation* (p. 91). Hempstead: Prentke Hall International.

ROBINSON, Fred C. (2001). *The Cambridge Companion to Beowulf* (p. 143), Cambridge: Cambridge University Press.

STRONG, Archibald (1921). *A Short History of English Literature* (pp. 2-3). Oxford University Press.

SULLIVAN, Alan *et al.* (2004). *Beowulf*, New York: Pearson.

TERASAWA, Jun (2011). *Old English Meter: An Introduction* (pp. 3-26). Toronto: University of Toronto Press.

TOLKIEN, Christopher (1997). *Beowulf: The Monsters and the Critics*. London: Harper Collins Publishers.

TOLKIEN, Christopher (1968). *Understanding Tolkien and The Lord of the Rings*, London: Warner Paperback Library.

TOLKIEN, J. R. R. (2014). *Beowulf – A translation and commentary together with Sellic Spell*, London: Harper Collins Publishers.

TOLKIEN, J. R. R. (2006). *The Hobbit*, London: Harper Collins Publishers.

WRIGHT, David (1980). *Beowulf: A Prose Translation*, London: Penguin.

Rodrigo Ramos[*]

* Docente de Inglês no Ensino Secundário na República Checa, doutorando em Estudos Literários e membro do grupo de investigação (Mitografias) do Centro de Línguas, Literaturas e Culturas.

Apontamentos Literários

Amadeu Baptista

Boris Pasternak escreve os poemas de Jivago | Peter Paul Rubens, «A queda dos condenados»

(para Luís Aguiar)

Escolho a neve. E, no entanto, poderia optar
Pela transcendência, ou pelo caminho que vai dar
À floresta, ou até mesmo pelo alvoroço que agita
O coração quando, ao longe, se vê alguém que olha
Para trás, que olha insistentemente para trás.
Poderia optar pela discórdia, pela desmesurada narrativa
Da evolução do silêncio e os seus percursos, a sanha
Com que as altercações se expandem e esmagam a esperança,
Estas marcas no chão que preconizam a avalancha e o frémito
Com que os elementos se insurgem contra o que desdiz
O primitivo e o ícone a que lançamos as nossas orações,
Este recolhimento que nos designa e nós designamos
Em todas as tempestades, todas as aflições. Escolho
A neve, esta voz literal a perder de vista, este suporte
Onde é possível escrever e redarguir à angústia, porque estamos
Sozinhos na extensão da tundra e as árvores invectivam
O lento, o desmesurado, a carência, a solidão, o prazo a que fomos
Confinados na sucessiva derisão de estarmos vivos. O homem
Está aqui, parece que foge embora não fuja, está aqui
E espera a dimensão do que é excessivo, a caleche
Que o há-de levar deste ponto a outro ponto inverosímil,

A esse ponto a que é impossível aceder, o ponto
Onde o coração se divide e o amor se decide entre dois
Corações. O homem está aqui, onde a estrela marca
O caminho e a dissolução, está aqui e escreve poemas,
Pequenos novelos negros que repetem na página sempre o mesmo
Sobreaviso pelo perigo de sempre, a mesma cautela,
Porque não ignora que no chão gelado se pode abrir uma cratera
Para cair, para capitular nas águas subterrâneas da invernia
Que as sombras brancas dos rios dissimulam. O desastre
Está atento aos erros mais insignificantes e mais íntimos,
À chegada provável do inaudito e do arrebatador, sem que se saiba
O espírito carrega os múltiplos ecos do mundo, a obstinada
Trama que o destino trabalha, os fios do desencontro, da impostura, do medo,
A estrada onde todos os vazios se reúnem entre o desavindo sossego
Do desassossego inflexível que mantemos. Ah, por assim ser,
Nada mais resta do que guardar tudo e tudo registar na luz que houver,
No que de luminoso ainda mantemos, no que os olhos retêm da paisagem
Para que tudo se amplie, tudo reviva e exulte. Escolho a neve, a beleza.
O que daqui se avista aquece a manhã fria, é delicado como um gorjeio
De pássaro, por mais cansaço que haja sobre os ombros
É a esse indulto que devemos recorrer, a sede não se estanca,
Mas um poema é como o sussurro que os amantes trocam entre si,
O reconforto que os vem tanger, a música que escutam quando a cama
Range sob o frágil e poderoso vigor dos seus corpos
E o entretecido júbilo das suas almas gratas e extenuadas pelo ardor
Da entrega. Escolho a neve e alegro-me, escrevo por Jivago
O que é irrepetível, crio-lhe um espírito decidido a tudo,
Decidido ao milagre e à apostasia, à altura das aves, ao precipício
Onde as vozes se encontram, ao que os astros abrigam, ao que caiu
Ao poço e reluz lá no fundo, uma moeda, um pedaço de brisa
A desvanecer-se, uma faca, uma colher de prata. Digo na estepe
A palavra *felicidade* e é a fertilidade que anuncio, abro o fogo
E fica reconciliado o amor, escuto o meu silêncio e vejo tudo em flor,
Tudo fica magnífico como um resgate ou uma conquista de mim mesmo,
A abraçar as resplandecentes silhuetas das mulheres que Jivago ama,
Ou eu amo por ele, ou ele por mim ama. Escolho a neve, verso
A verso reconstruo a minha vida, a parte que a revolução quebrou,
A parte que este exílio não refaz, as várias somas

Que a poesia e a penúria pôs nos meus passos, na minha aura,
No meu canto interior, nesta glorificação do homem perseguido,
Crucificado. Não sei se pago o mal com o bem ou se pago o bem
Com o mal, professo o amor como única senda e único talismã,
Assim me animo, assim me alento, revigorado pela vodka,
A memória de Lara, a recordação de Toyna e do seu filho,
O semblante carregado de Jivago, sim, o seu semblante carregado
De nuvens e desgostos. Escolho a neve, esta respiração abrangente,
Os seus quadris côncavos e intensos, as suas manchas azuis
No arvoredo, a sua órbita em redor das casas, branca, fria, quente,
Inúmera, onde as sílabas cintilantes se estendem e a lua se abriga
Dos temporais. Quero sobre os móveis a brancura da neve, que encha
Os copos de cristal, e se deite na cama onde durmo, e que beije os meus lábios
Com a sua frescura de lâmpada e de verbena, de sal e de roseira. Quero-a
Nas grandes salas, dentro das cartas que o lacre encerra, nos tinteiros
De onde chega o fio que dá nome ao que nunca teve nome, no precipício
Que desafio e sobrevoo, esta viagem secreta com o que há
De mais sagrado em mim e nos outros, e na terra, e na melancolia.
Eu obedeço a ordens eternas, atendo ao que me dizem as entranhas,
Ao que paira sobre a minha cabeça, o que pulsa, o que avança
Como soco e patada, como ferida, como murro, como muro, o que me faz
Morrer de solidão abundante, onde tudo avulta, desenfreadamente,
Cinzas, papéis rasgados, flores, um intenso mistério de flores
Amarelas a cobrir os campos a perder de vista. Tenho os entes
Queridos todos dispersos e escolho a neve, viajo através
Da luminescência a saber que a tristeza não é a infelicidade,
Mas o travo que fica na língua quando um homem se perde de si mesmo
E se procura na longa pradaria, rodeado de solidão e de mistério,
De isolamento e de abismos. Escolho a neve e os seus trânsitos simultâneos
De luz, esta fita de luz que me ampara a cabeça e me leva daqui
Para ali, da cama ao pátio, da palavra ao silêncio, da vida à morte,
Deste manuscrito a esta declaração de amor que talvez ninguém vá
Ler, mas alguma coisa há-de acrescentar à beleza, à brancura, à memória
Que restar de mim, no longo hiato que decorreu entre aqui ter permanecido
Sem que alguma vez aqui tivesse estado.

Peter Paul Rubens, «A Queda dos Condenados», cerca de 1620, Óleo S/ Tela. 286 X 224 cms

(para José Miguel Braga)

Olho o quadro e espero. Olho de novo o quadro
E volto a esperar. Por mais que olhe, por muito
Que espere, o quadro nunca está onde espero
Que esteja. Sem que se movimente, o quadro movimenta-se
Num impulso subtil sob os meus olhos, a minha
Expectativa, a minha ansiedade, o meu modo de querer
Corroborar razões e disso estar aflito. Volto
A olhar e o quadro estremece. Não está, de novo,
No mesmo lugar onde o vi, onde o vejo agora.
Nunca está no lugar que ocupa, embora ocupe
Um vultuoso lugar de estremecimento. Não, não
Compreendo, isto é quase uma batalha, uma adversidade
Que me contradiz e supera. O quadro não pára de estremecer
E eu estremeço com ele. Por isso, sempre que o olho
O quadro não está no lugar onde o vejo,
Está mais perto de mim e porventura mais longe do meu olhar,
O quadro está num infinito de que nada sei,
De que nada se sabe. Aqui e ali, estremece para me perturbar.
Foi Peter Paul Rubens que, cerca de 1620, o pintou,
Diz-se que sobre um esboço feito em giz preto
E vermelho e uma tinta cinza, desenhado por
Um assistente da oficina. Agora o quadro está na antiga
Pinacoteca de Munique, mas é como se estivesse
Em todo o lado, como se cada uma das suas abrangências
Se impusesse a todos os olhares, os pios e os ímpios, os que querem
Entender como se tende a massa humana na crispação
De nunca sabermos do que nos adverte a arte
Quando nos deparamos com ela e com ela somos
Confrontados. Olho o quadro e espero. Olho de novo
O quadro e volto a esperar. Espero e espero sem que saiba
Por que tudo estremece à minha volta, por que estremece
Cada uma das figuras que o quadro representa, cada um
Dos corpos que o arcanjo Miguel, sob um raio de luz,

Precipita no abismo, num caudal contínuo. Olho o quadro.
Uma e outra vez olho o quadro e espero. Tento contar
O número de corpos que caem no vórtice, sem resultado.
Se um desaparece no tumulto, logo um outro corpo o substitui
Como se fosse sem fim a cegarrega do infortúnio
E a nenhum apelo pudesse a esperança alcandorar-se.
Este é um voo que a coação impele, uma queda a que nenhum
De nós será alheio, nenhum de nós deixará de interrogar
Se sobre a sua desolação o encontrar, sobre as suas
Derrogações, sobre as escarpas que tiver na vida.
Olhando o quadro nota-se que tem uma profundidade
Que ganha altura, que tem um ímpeto inexorável
Que entontece o coração, os corpos caem e somos nós a cair,
Somos nós a sofrer a expiação da espada do arcanjo,
Da crueldade divina, que tanto afirma amar-nos.
O quadro estremece, estremece sempre que o olho,
E não sei se sou eu que estremeço, se é o mundo
Que estremece por ele e por mim. Nunca está onde julgo
Que está, e é belo, e é terrífico, e enche-me de afrontas e de dúvidas,
Como se eu estivesse nele, como se também eu caísse
Para a cloaca do inferno, sujeito ao alvedrio de um anjo
Sumptuoso mas tirânico, sob o livre arbítrio de um deus déspota
E falaz. Aceito que Rubens tivesse finalizado este quadro
Dotando-o do rigor do seu talento. Aceito que tenha permitido
Que a exaustão pudesse ver-se, talvez como exemplo, talvez como
Reconhecimento de quanta fragilidade recai sobre os nossos ombros
Se somos sumariamente julgados no juízo que de nós é feito
Sem que as nossas razões sejam pesadas, contadas as nossas palavras
Inocentes. Aceito que ao tempo tudo indicasse
Que fosse o extravio a solução para a deriva,
Entre o bulício da reforma e da contra-reforma,
Com tantos assassinatos em presença, tantas mortes,
Tantas intrépidas traições, tanto dolo sobre a humanidade.
Aceito que Rubens elevasse a beleza ao desconcerto,
A este modo de ficarmos alucinados por tanta apoteose,
Tanto discernimento plástico sobre a tela, tanta excelência
A mostrar o que se não pode ou deve ver na derrisão
A que cada um de nós está exposto, como se mais nada

Houvesse, como se amanhã nada existisse. Mas fica-me
No olhar uma tontura, olho o quadro e espero, olho de novo
O quadro e volto a esperar. Dele chega uma luz
Que me faz estremecer, quanto mais
O olho mais o estremecimento me invade,
Mais a escuridão se aproxima, mais a queda é extensa,
Demorada, encantatória, sedutora, entorpecente para quem
Espera ter a alma tão limpa como as mãos, o espírito
Tão nítido como um fogo que se vê ao longe,
Uma casa e a sua luz no topo de uma montanha muito escura.
Olho o quadro e sinto-me estremecer, e comigo, quem sabe
Se por mim, o quadro estremece também, esplendoroso e frágil,
A fazer de mim não mais que um farrapo sem préstimo,
Um ente que veio ao mundo com menos serventia do que uma alfaia
Agrícola ou a vela de um navio. Presumo que estes corpos
Foram todos tirados do natural, como há época começou a ser hábito,
Mas penso que estes corpos são mais do que parecem
Ser sobre esta tela, estão a cair, a rebolar pela escarpa
Sob o contínuo escrutínio do arcanjo Miguel
Mas parecem luminosamente corajosos, ditosos sobre o acaso
Que lhes foi destinado, bem-aventurados sobre a queda,
Magníficos e mortais no desvelo que nos mostram, na coragem
Que se lhes adivinha, a carregar o castigo que lhes foi imposto
Sem que alguém queira indagar sobre a dor que os sitia,
O perdão que alguma benevolência poderia ter-lhes dado,
Alguma misericórdia, alguma graça possível.
Creio que estes corpos serão a primazia da sua humanidade,
Com os seus erros e as suas bondades, a sua fortuna e a sua desventura,
O maligno e o benigno a que tudo se reduz, aqui uma virtude,
Um defeito ali, já que é na perfeição que a imperfeição existe,
À imagem e semelhança de tudo o que criamos. A alta pintura
Faz-se pela graça repartida entre os mortais e há-de essa graça
Entender-se por sapiência, por letras gregas, latinas e hebraicas,
Pela muita ou pouca experiência que se tem, pela força do sangue
De quem vive, de quem olha, de quem espera e estremece
No quadro, olhando o quadro, olhando o mundo. A dor é poderosa,
A mortandade ilimitada, a criação magnânima. Ignoro se
Deus também poderá ter sido tirado do natural da sua intratável

Natureza, se o uso das línguas o pode descrever, se o sangue
Terá alguma vez oportunidade de responder ao que sujeita o homem,
Se também espera, se também olha, se também estremece,
Se também faz parte da queda, tal como a queda faz parte deste quadro.
Ignoro se Deus sabe ou não sabe perdoar e redimir,
Se a ideia que nos fez ter da astúcia que tem mais não é
Do que a reprodução exacta das sombras que o identificam,
Do que se diz ter gerado, do que nos proibiu sabendo que isso era bom.
Deus está omisso neste quadro, mas sem dúvida que está lá,
Está lá, como sempre, embuçado, inimputável, ausente, a desferir
Os seus golpes ominosos, as suas proezas execráveis. Assim condena
A quem ofende, sem que sequer estremeça pela sua própria criação,
Sem que olhe, de novo, sem que espere. E o mais é o infortúnio
Dos que olham e olham, e esperam e esperam, incrédulos
Da beleza deste quadro e da crueldade divina que nele se adivinha.
Olho o quadro e espero. Olho de novo o quadro
E volto a esperar. Olho o quadro e estremeço. Olho
Aqueles corpos indefesos que rolam pela escarpa,
Aquelas almas – e por uma vez fico a saber que amanhã
Não nos iremos encontrar no paraíso.

NOTA BIOGRÁFICA

Amadeu Baptista nasceu no Porto, a 6 de Maio de 1953. Publicou o seu primeiro livro, *As Passagens Secretas*, em 1982. Dos mais de quarenta livros publicados entretanto, destaca: *Poemas de Caravaggio*, Prémio Nacional de Poesia Natércia Freire, 2007 e Prémio Literário João Lúcio, 2008; *Açougue*, Prémio Espiral Maior, Espanha, 2008 e *Um Pouco Acima da Miséria*, Prémio de Poesia Cidade de Ourense, Espanha, 2013. Em 2017 publicou uma larga antologia, que comemorou os seus 35 anos de actividade literária, *Caudal de Relâmpagos*. É do corrente ano o seu último livro de poesia publicado: *Poeira Escura*, 2021. Mais recentemente recebeu o Prémio Literário Maria Amália Vaz de Carvalho (2021), pelo livro *Escrito na Grécia* (no prelo). Colaboração dispersa em jornais, revistas, livros colectivos e antologias nos seguintes países: Alemanha, Argentina, Áustria, Brasil, Canadá, Chile, Colômbia, Costa Rica, E.U.A., Espanha, França, Grã-Bretanha, Itália, Luxemburgo, México, Portugal, Roménia e Uruguai. Alguns dos seus poemas foram traduzidos para alemão, castelhano, catalão, croata, francês, hebraico, inglês, italiano, mandarim e romeno. É tradutor de poetas espanhóis, gregos e escandinavos.

Diana V. Almeida

Harder. Better. Faster. Stronger | Rir na rebentação

Harder. Better. Faster. Stronger

«Work it, make it / Do it, makes us / Harder, better / Faster, stronger»
Daft Punk (Big band funk cover)

Já me havias explicado tim-tim por tim-tim
que suavas por despique como homem reto
tanta hora frente ao forno queimando a pele
espetando a crosta para apurar textura
por despique mal dormias somando cifras nas folhas
de cálculo – de prata está o inferno cheio sabemos
(por ti sem pecado capital, embora
o prazer, esse, fosse um
pouco corrupto verga-
do desejo recalcado

aqui a festa
puxa riso depõe medos
a língua subindo tudo).

Ficou assim o esteio na cama
pois de resto eram sacas de farinha, massa mãe e missões,
trocadas as confidências pelo triunfo do dever cumprido

o sucesso a rapidez a força competindo
contra a maldição da dor esquecias
o luto da traição no cansaço que comia os dias
– caías
no sofá enquanto eu apurava a sopa
pedindo sossego aos bichos para te guardar
os nervos explodindo por vezes sem aviso
sempre cheio de razões (pois
além de engenheiro diplomado
és Khalsa tirando a kara
só no sexo e no sono).

E eu deixei-me
submissa ao plano de longa duração
aturdida ainda no fulgor do encontro e
da promessa teimosa recusei ver
os sinais teu autismo raivoso
celebrando como nossas tuas vitórias
distraída no encanto do final feliz
(sobre raias afinal, dizia
eu, nada sei de ficar ele vem
do casamento persevera sustenta
senhor
contra tua ira argumentava calava consentia
compassiva feminil urdindo recursos na prática de
amparar teus dias no labor de pequenas tarefas
meu dever
– enchia-me
de histórias) teu sémen sujando os lençóis
apuravas o caminho da volúpia por meus lábios
curioso e sedento, sem vacilar de fadiga então

mas se ousasse reparar disparidade era mesquinha
e quando ia doar o meu domínio
aborrecias meus amigos meu trabalho
descortês atalhando minha fala
com enfado ao pormenor, enchias então
a boca de teus bens – filhos, tio, pai e mãe, aventuras da tropa

no álbum onde vi embevecida teus primeiros passos
no pijama riscado que usaste até mais não
(oh, delícia devota de velar raros segredos, cúmplice!)
perguntei se gostarias de ver
minhas memórias, claro, disseste
e tomaste-me por trás.

Repete a vida seus reptos
até sabermos seguir
– atentos sem mácula
cientes cingindo solidão e glória,
embora o mote do teu último post no título
(que catei por nostalgia, agora desamigada)
aponte um modelo superlativo
mais próximo da máquina, menos do amor
tampouco da poesia, sem mais valia
inferior modo de ocupar os dias
com exceção das escrituras, claro,
para recitar enlevado de turbante azul,
mas tal foi obra dos Gurus
com tempo de sobra para a piedade
e para a peleja

Deus nos abençoe sempre
e nos livre da certeza.

Nota: Escrevi noutros lugares sobre o rude heroísmo dos homens, que se ferem para deitar sangue, não podendo de outro modo consagrar oferenda à Terra. Mas eu, filha da Deusa, canso tamanho arremedo, choro ao ver irmãos, amantes reclusos em tal roda, pedindo reparo em luta, fixados no vórtice da superação. Em parte, virá tal dor de modelos de masculinidade tóxica, legado do paradigma patriarcal que ainda nos rege, sabemos. Ou de natural (perdoe-me a essência quem é do relativismo pós-estruturalista) pendor para a guerra que, por gentileza, alguns trazem ao domínio subjetivo, colocando-se sob a tensão de maximizar. Em última instância, porém, parece-me daqui advir certo desprezo ao corpo, terreno propício à batalha contra seus mesmos limites – vide rituais iniciáticos em que se dança pendurado ao sol furando a pele.

Ora, para fêmea, aculturada aos instintos, entre os quais maternidade, nos seus vários manifestos, este filme estreita o peito. E em vez de soltar o grunhido da guerreira ferina, vem ao de cima a mártir, coração trespassado de setas, gotejando, no altar do sacrifício duplo. Difícil, então, conhecer limites, neste giro, em que se cede lugar. Perdendo a graça do respeito próprio, os homens ficam brutais, as mulheres adoecem, diminuem, amuam. Disto falo também.

*

Rir na rebentação

Sou

corpo sólido
frágil fronteira
contra a queda casa
gozo e morte
porta termo
tecendo cortando
ligando células
igual movimento
vivo
cruzando galáxias
corpo cosmos
aberto ao devir

(consideremos, porém, percentagens (in)-
certezas números vírus intriga
apesar de medo desejo ou por isso mesmo)
pendemos para o salto superar a densidade
crescendo da terra ao éter direto mistério

hoje o nevoeiro desfez céu e mar
seguem gaivotas noutra dimensão
simetria demarcando
ritmos cardinais rotas ignotas
(passíveis, contudo, de planos migratórios,
quadros, mapas, gráficos, paralelas)

vejo uma veia pulsar
no pé circuito anil
entre grãos de areia
globos cristalinos
mínimas conchas
tatuando a pele – rara
beleza do mundo
por onde
vamos
rastos de luz

(como brilhar ainda, sabendo
repetida desgraça riscando
por força a retina
linhas para ver
contra o infinito?)

enuncia meu corpo
seus ângulos firme
nexo com o mundo
e assim consolido
o trabalho ténue
de cada gesto no ritmo
do respir
ar precioso

Sou

una nua
sob o sol
o sal na pele
radiante real

entro no mar
chão que me chama
sua brandura cristalina
quero guardar
o júbilo das águas, primeira casa

minha morada movente, cor-
rente enleando os membros
dada ao prodígio do sal, flutuo
olhos de céu vasto vazio
onde voam ágeis nuvens
iguais águas aéreas

entro no mar
vendo o corpo ganhar
novos contornos halo
poalha áurea
na curta rebentação
tremulante. Avanço de-
vagar por entre as ondas translúcidas
gritando agreste alegria
brusco frio contra o fogo
do sol nos poros a pele
cintilante reverbera

vejo peixes ágeis serpentes oscilantes
sem princípio nem fim sabendo ser
o mar tudo
menos sólido

e já de bruços em terra
entregue à força mais grave
chupo longo travo a sal
sinto o sol entrar na pele
gota a gota restolhar
canaviais na falésia
ouço algas cheiro vento
abro nos dedos os lábios
embalada pela trova
lateja o sangue no ventre

aleluia, nosso hino

Praia da Galé, Melides, setembro 2020
Sintra, outubro 2021

NOTA BIOGRÁFICA

Diana V. Almeida lecionou no ensino superior entre 1997 e 2020, tendo sido Professora Auxiliar Convidada na FLUL desde 2007. Embora continue como investigadora do CEAUL (Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa), onde realizou o pós-doutoramento em Literatura e Arte (sob a ótica da identidade de género) e Estudos de Museu, de momento dedica-se sobretudo à tradução e ao desenvolvimento humano, através de projetos de escrita, de fotografia e de terapias energéticas, unidas ao Kundalini Yoga, de que é professora certificada. Saiu em dezembro de 2021 o seu primeiro livro de poesia, *Cosmos e casas*, pela editora Urutau. Site – dianavalmeida.com.

Graça Pires

Dois poemas

No meu país havia marinheiros
com braços de tempestade.
Havia um cais e um sonho
ateado em cada mastro.
E havia no vento o chamamento do mar.
Havia no meu país o voo antigo dos pássaros
para adivinhar a sina dos homens.
O mistério do sangue e do parto
e o uivo das fêmeas em noites com lua
havia também no meu país.
No meu país havia a terra e a memória
e os cantares de amigo
e a pressentida eternidade das palavras.

*

Pouco a pouco desfolharam-se as rosas
em todos os jardins iniciando o enredo
das chuvas sobre as casas.
Estávamos no mês em que os crisântemos
se tornam mais brancos.
Contra a luz não ousávamos quebrar
o silêncio que na música se abrigava.
Schubert e as *canções sem palavras*.
O arco da voz preso no violoncelo.
O piano e o rumor sublime dos anjos.
Escutávamos a palavra não dita da sonata:
o azul dos lírios em quintais antiquíssimos!

NOTA BIOGRÁFICA

Graça Pires nasceu na Figueira da Foz a 22 de novembro de 1946. É licenciada em História pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Editou o seu primeiro livro em 1990, *Poemas*, após ter recebido o Prémio Revelação de Poesia da APE em 1988. Depois disso, publicou mais de uma dezena de livros de poesia, alguns dos quais premiados. Participou em várias revistas e antologias de poesia, em Portugal e no estrangeiro. É sócia da Associação Portuguesa de Escritores e da Sociedade Portuguesa de Autores.

Isabel Cristina Pires

Lázaro | Não ouço vozes

Lázaro

Lázaro, não te levantes, não
voltes à agonia, aconchega-te ao zero
que só tu conheces. Devo lembrar-te
a fadiga de sair da cova e repelir
bichos e homens com o teu cheiro
a carne que morreu. Não
te ergas, não te afogues na casa
do medo e da esperança, não brinques
aos homens bons. Não respires o ar
de toda a gente, não bebas da água
que não pára, não abras uns olhos
que poderão cegar. E, sobretudo,
não abras a boca, não fales,
para que não entre em ti
o demónio que nos faz acreditar
em qualquer coisa.

Não ouço vozes

Não ouço vozes, mas coisas.
Ouço os perigos sem ninguém
e o cachão apatetado da memória – tudo
átono, calado, sem o azoto rouco
das palavras, sem as sílabas dobradas
por serpentes. Não ouço vozes, nem
mensagens longe de mim mesma:
ouço os intervalos entre as horas
e o pegajoso passado que se esforça
por ser um combatente. Ouço
a aura sem cor de alguns mistérios
que estão constantemente ao nosso lado,
e o tédio dos poetas e de outros marinheiros.
Mas vozes na cabeça, vozes altas,
que comentam, irónicas, o mundo,
e nos mandam fazer coisas, nunca ouvi.
Que pena.

NOTA BIOGRÁFICA

Isabel Cristina Pires nasceu em 1953. Licenciou-se em Medicina em Coimbra, especializando-se em Psiquiatria. Desde 1987 (ano em que ganhou o prémio de Ficção Científica da Ed. Caminho e o prémio Revelação da revista *Mulheres*), tem vindo a publicar regularmente prosa e poesia. Está representada em inúmeras antologias de poesia e conto, em Portugal e no estrangeiro (traduções em catalão, francês, inglês e alemão).

João de Mancelos

o riso longínquo das jovens deusas | são agora tão frágeis

o riso longínquo das jovens deusas

essas raparigas que um dia inspiraram
poetas suicidas, sem namorado, nem deus,
náufragas até ao último verso,

essas raparigas de riso longínquo,
tão distantes quanto a noite,
que fumam a morte em poemas de outono,

tais raparigas, beijadas por engano,
o coração no horizonte remoto,
altivas, ausentes, imunes à paixão,

essas raparigas, digo-te, um dia
serão música, pétalas abertas, fogo
dançante – e, depois, cinza de nada.

são agora tão frágeis

são agora tão frágeis, os nomes
das raparigas que, em tempos,
eram a estrela e o milagre.

elegias a deus nenhum,
santuários de amor abandonados,
no sangue seco do tempo.

reduziram-se a meros acidentes,
no silêncio perfeito
que a memória deita a meu lado.

e, porém, esses nomes ardem
ainda no país longínquo da noite
e, sílaba a sílaba, queimam o meu sono.

NOTA BIOGRÁFICA

João de Mancelos, nome literário de Joaquim João Cunha Braamcamp de Mancelos, nasceu em Coimbra, em 1968. É doutorado em Literatura Norte-americana (Universidade Católica Portuguesa, 2001), pós-doutorado em Estudos Literários (Universidade de Aveiro, 2012) e agregado em Estudos Culturais (Universidade de Aveiro, 2015). É professor universitário. Publicou vários livros de ensaio, poesia e ficção, com destaque para *Línguas de fogo* (2001), *O marulhar de versos antigos: A intertextualidade em Eugénio de Andrade* (2009), *Introdução à escrita criativa* (2009), *O pó da sombra* (2014), *Luzes distantes, vozes perdidas* (2019), *Contos de amor, desejo e perda* (2018), *Nunca digas adeus ao verão* (2021) e *A rapariga que adorava finais felizes* (2021). Foi distinguido em diversos concursos literários. Dois contos seus foram adaptados a teatro e um a cinema, no Brasil.

João Rasteiro

O precipício extasiado | Na cercadura do matagal

O precipício extasiado

"Dir-se-á que dança uma serpente
No alto de um bastão."
– Charles Baudelaire

Ama como se agarrasses tudo
pela última vez. Sustém o peso
rubro do coração na deslocação
sísmica do mundo. Respira forte
como se todas as pedras, flores,
anzóis e palavras dispusessem
para breve em tua frágil gorja
uma paisagem murada. Oferta-te
ao opulento silêncio da morte
como uma combustão violenta
que abrasa a previsível ciência
divina. Embriaga-te uma última
vez no verbo veemente da rosa
alucinada na nervura dos olhos.
Sê agora "*ouro e a gema impura*".

*

É o amor, o precipício extasiado
inquietando o sonho da perfeição,
uma gnose branca, a representação
expansiva de "*um líquido céu que
se difunde astros"* ainda em ti.

*

Labirinto, labirinto – um quase
nada da límpida memória de Deus.

Na cercadura do matagal

"Mas quanto assim ganhou a vida do poeta!
Amanhã, depois, anos depois, serão
escritos os versos de que é esta a origem."
– Konstantínos Kaváfis

Um dia em que o sustento sabe a bolor
descerras os olhos na antiguidade do coração
e percebes que tudo foi brutalmente capturado,
escondido sob a cruel plumagem da cinza
ficas desprovido da flecha e da doçura
do que ajuizavas ser para todo o sempre
a dobra rubra da língua em que te espelhavas,
ela foi o espanto da chama quando a olhaste
na expectativa, como os crentes, nos instantes
em que pétalas de rosas e lírios floreiam o futuro.

*

Tal como Ptolomeu confiscou todos os papiros
aos estrangeiros de bocas cortantes e sonhadoras,
na pura deflexão do mistério, o meu coração
foi por ti confiscado e rasgado limpo pelo centro.

*

Agora, como os escribas, é o teu mistério que busco
"*sob a abóbada raiada do sangue da culpa*"
na cercadura do matagal que irrompeu terrífico
a noite adormecida do mundo de meus ínvios dias.

*

E medra feroz, habitando hoje o lugar, expulsando
do Templo das Musas o papiro triste de um coração.

NOTA BIOGRÁFICA

João Rasteiro nasceu em Coimbra, em 1965. Licenciado em *Estudos Portugueses e Lusófonos* pela Universidade de Coimbra, integra a Direção do *PEN Clube Português*. Tem poemas publicados em Itália, França, Espanha, Finlândia, Hungria, República Checa, Brasil, EUA, México, Argentina, Chile, Honduras, Nicarágua e Colômbia. Entre diversas distinções, obteve o *Prémio Literário Manuel António Pina* (2010) e foi finalista (poesia) do *Prémio Portugal Telecom de Literatura* (2012). Publicou 19 livros (Portugal, Brasil e Espanha), que vão de *A Respiração das Vértebras*, 2001, a *OFÍCIO Poesia: 2000-2020*, 2021. Em 2020, publicou o livro de contos *Governadores de Orvalho.* Em 2009 e 2018, organizou antologias dedicadas à poesia portuguesa, respectivamente: *Poesia Portuguesa Hoje* (Colômbia) e *Aquí, en Esta Babilonia* (Espanha). Tem participado em diversos festivais literários, em Portugal e no estrangeiro. Escreveu algumas letras para a "Canção de Coimbra". Vive e trabalha, em Coimbra, na Casa da Escrita/CMC.

Ana Paula de Souza

Três poemas

A arte da conquista

Pinte-me de amarelo,
trarei amor sincero.
Pinte-me de rosa,
trarei meia hora de prosa.
Pinte-me de qualquer cor,
trarei uma maçã do amor.
Se não conseguir,
traga as cores de um abraço.
Mas se nenhuma lhe servir,
trago a dores do fracasso.

Dorian Gray

Na sala, um retrato sublime
embebido de velhice.
Qual a graça da eternidade,
além de pura tolice?
Um quadro,
um pacto,
várias tintas,
vários demônios.
Desses sonhos medonhos,
o monstro é quem vejo no espelho.

Paixão de cinema

Nos bastidores dos teus encantos,
luz, sombra e ação.
Nos vastos lírios de teus campos,
semeio sempre emoção.
O estúdio se abre: elementos em composição.
Sinto-lhe a carne, mas já não sinto o beijo,
é só um ensaio cinematográfico
na seara do meu desejo.
No calor dos teus lábios,
meus óculos sábios
tentam enxergar mais do que aqueles filmes,
mas é apenas fuligem.

NOTA BIOGRÁFICA

Ana Paula de Souza, nascida em 1998, cresceu no pequeno município de Andradas-MG. Formou-se em Direito no Centro Universitário de Ensino Octávio Bastos (UNIFEOB), situado na cidade de São João da Boa Vista-SP. Perdeu-se miseravelmente em sua escolha acadêmica, e encontrou na escrita uma paixão intrínseca e a verdadeira razão de seus sonhos.

Victor Oliveira Mateus

O além é aqui ao lado

As cinco horas da manhã não são propriamente o momento ideal para recebermos visitas ou, ainda mais estranho, para que se nos depare um forasteiro cirandando ao longo do corredor, contudo, depois de ter espreitado pela porta do meu quarto, foi com esta última alternativa que me deparei. Um homem, com mais de sessenta anos, fato azul-escuro, cabelo de corte aprimorado, andava de um lado para o outro, por vezes parava, parecendo remoer algum pensamento. Tossiquei, ação de que se apercebeu ao fim de alguns minutos. Não perdeu a compostura. Sorriu calmamente e acenou a cabeça no que me pareceu uma saudação amigável. A situação desconcertava-me: assaltante não era, evidentemente, familiar de alguma das empregadas também não, pois se assim fosse eu teria sido prevenido.

O homem, depois de uns breves instantes, resolveu descer as escadas e sentar-se no grande hall da entrada. Do balcão do primeiro piso fui tentando entender aquilo que me parecia uma certa displicência. Desci também e resolvi enfrentá-lo: pode dizer-me o que faz aqui e quem lhe abriu a porta? Olhou-me com um sorriso brando e estendeu-me a mão: chamo-me Gabriel, ninguém me abriu a porta, eu para entrar não preciso que me abram as portas. Não entendi: quer então dizer que sempre tem vivido aqui? Ele: não!, não é isso que quero dizer, o que estou a tentar explicar-lhe é que sempre tenho vivido a seu lado. Aproximei-me da janela, não fosse eu estar – como me parecia – ante um lunático qualquer. Gabriel percebeu o meu temor e decidiu apaziguar o clima, começando a enumerar uma série de episódios da minha vida. Interrompi-o abruptamente: chega!, o senhor quase parece o meu anjo

da guarda! Ele levantou-se e bateu com uma mão na mesa de bilhar: viu como já entendeu! Eu: que idiotice! Não me diga que me quer convencer que é um anjo? Além disso os anjos da guarda não existem, e se existissem não andariam por aí, de casa em casa, a oferecer os seus préstimos, nem tão-pouco teriam o seu aspeto. Gabriel sorriu: ah, não! Então como são eles? Apercebi-me da minha idiotia, mas resolvi continuar o jogo: são brancos, quase transparentes, de asas enormes e macias. Gabriel deu uma gargalhada: meu caro, meu caro, está a falar de pintura e de produtos gráficos. Irritado, decidi pôr ponto final na conversa: bem, chega! Afinal, o que é que pretende? Ele levantou-se repentinamente, colocou um semblante triste, de uma tristeza que me deixou apavorado: vim buscá-lo! Eu: veio buscar-me?! Mas buscar-me para ir aonde? Para quê? Ele: lembra-se de um desastre de automóvel em que quase ia perdendo a vida? Deixei-me cair num dos sofás, sem pinga de sangue. Tudo pareceu esboroar-se nuns meros segundos. Nem um simples estalido conseguia quebrar o peso do momento. Gabriel aproximou-se, fraternal: vim buscá-lo, no entanto, a decisão é sua, compete à sua liberdade decidir o momento, não tem de vir comigo agora… mas, como deve saber, há quem o espere há muito, sabe, não é verdade? Ele olhava-me apiedado. Um frio terrível apoderou-se de todo o meu corpo, a minha voz – a custo – saiu, frouxa: está bem, eu vou agora!

Mal descemos os degraus que separavam a moradia da rua, senti logo uma dor forte a meio do peito. Gabriel afastou-se alguns metros. Cambaleei. Agarrei-me ao mármore do murete. A dor tornou-se de tal modo intensa que me impedia de respirar. Irradiou depois para o braço, para o maxilar. O aperto no peito varava-me até às costas. Ainda ouvi uma das criadas gritar de uma das janelas do primeiro andar. Caí, fulminado. Gabriel continuava calado a olhar-me. Um homem, que dizia ser médico, correu para o meu corpo, massajava-me o peito, soprava-me na boca. A ambulância tardou apenas alguns minutos. Via uma transeunte de braço erguido segurando um balão de soro. Gabriel disse-me: vá, venha, não olhe para trás!, mas eu olhei: a equipa médica usava agora um desfibrilhador. Vi o meu corpo, por três vezes, estremecer com as descargas, por fim, um dos médicos disse ao outro: hora do óbito, 7 horas e 34 minutos. Gabriel sussurrou-me: venha, já não pode regressar! Estranhamente não me senti triste, experimentei mesmo uma certa sensação de alívio. Não vi, contudo, o tal túnel, de que se costuma falar relativamente a sonhos e visões; no local onde na véspera havia um enorme parque de estacionamento e um centro comercial, abria-se agora um frondoso jardim com duas sequóias na entrada, mas logo passando para uma imensidão de pinheiros, tuias e tudo o que de árvore pudesse ser nomeado. A meu lado, Gabriel murmurou: olhe para

a esquerda, lá ao fundo! Vi um anfiteatro enorme, que, não sei por que razão, me fez lembrar o de Verona, ou melhor, este superava quatro ou cinco vezes o de Verona: quilómetros e quilómetros de bancadas, quando, bem ao fundo: vi alguém acenando-me! Gabriel incentivou-me: vá! Quando comecei a querer correr na direção da nova personagem, percebi que o ar não era ar, mas antes uma substância transparente e gelatinosa, que me retardava os passos. Insisti. Tinha de vencer aquela resistência de uma atmosfera que não era atmosfera, mas antes outra coisa qualquer que não entendia. Pressionei. Eu não podia desperdiçar esta nova oportunidade! Voltei a pressionar. Puxei tudo aquilo que havia para puxar. Gritei. Esperneei. Esperneei até, por fim, bater com a cabeça num dos móveis. De olhos esbugalhados, vi Dona Lina – a criada mais velha – encostada ao umbral da porta do meu quarto. Olhava-me assustada: o doutor caiu da cama, está há quase uma hora a falar e a agitar-se, são pesadelos, mas eu estava com medo de o acordar, diz-se que não se deve fazer. Eu, arfando ainda: fez bem! Importa-se de me arranjar um copo com água fresca, por favor?

Esperei um tempo infinito pelo copo com água. Dona Lina parecia ter-se esfumado no andar de baixo. Chamei-a inúmeras vezes cá de cima, até que, finalmente, ela apareceu com ar agitado: o doutor desculpe, mas tive de ir atender à porta, estou cá sozinha hoje e estavam a tocar. Eu: quem era? Ela: um senhor, eu nunca o vi cá em casa, mas ele disse-me que é seu amigo e que o doutor estava à espera dele. Fiquei intrigado. Não me ocorria ter combinado o que quer que fosse com alguém. Eu: mas que me lembre eu não estou à espera de ninguém! Ela: o doutor desculpe, mas só estou a repetir o que ele disse… ah, ele até me disse que lhe tinha enviado um aviso a dizer que vinha, para irem não sei onde. Eu: um aviso?! Mas como é que esse senhor se chama? Penso que o nome é Gabriel qualquer coisa, mas não percebi bem o segundo nome, mandei-o entrar e está na biblioteca à sua espera.

Vesti-me apressadamente. Quando entrei na biblioteca, Gabriel esquadrinhava as lombadas dos livros. Sorriu ao ver-me. A sua voz era doce, doce e cúmplice ao mesmo tempo: desta vez entrei pela porta! Vamos? Percebeu a minha indecisão, o meu temor. Eu: sabe?, na realidade tenho medo, passou tanto tempo. Gabriel aproximou-se, olhou-me fixamente nos olhos: meu caro, o tempo é uma ficção, um dia de um pirilampo são décadas num ser humano; o tempo depende do olhar de quem habita um espaço e, tem de concordar, a partir do eterno nem sequer um segundo passou. Concluí: sim, quero ir agora! Sorriu de novo. Havia algo nas suas palavras e no seu modo de ser que me transmitia uma inusitada confiança. Reforcei: sim, quero ir agora! Ele: faz

bem, merece habitar o que o espera e que, afinal, está tão perto, porque, vendo bem, o além é aqui ao lado.

NOTA BIOGRÁFICA

Victor Oliveira Mateus é natural de Lisboa e licenciado em Filosofia pela Universidade Clássica desta cidade. Lecionou, durante três décadas, as disciplinas de Psicologia e de Filosofia. Tem dez livros de Poesia, e textos em Prosa, publicados. Organizou várias Antologias de Contos e de Poesia. Fez conferências em Escolas, Faculdades, Livrarias e outros Espaços Culturais. Integrou diversos Júris de Prémios Literários. Foi-lhe atribuído, pela União de Escritores Brasileiros do Rio de Janeiro, o Prémio Literário Eugénio de Andrade 2013 e em 2017 foi-lhe concedido, pelo Ayuntamiento de Salamanca o título de "Huésped Distinguido". O seu livro *Aquilo que não tem nome* (Coisas de Ler, 2018) obteve uma Menção Honrosa no Prémio Glória de Sant´Anna 2019 e foi semifinalista no Prémio Oceanos do mesmo ano. Tem colaborado com diversas revistas literárias e *sites* portugueses e brasileiros de Literatura e tem poemas e contos editados em Espanha, Brasil, Moçambique, México, Equador, Itália, Porto Rico e Macau. Foi membro da APE (Associação Portuguesa de Escritores) de 2008 até 2016. É membro do PEN Clube Português a cuja direção pertenceu e faz parte atualmente dos Órgãos Sociais dessa instituição. Tem participado em diversos Festivais Literários em Portugal e no estrangeiro. Coordenou a coleção de livros "contramaré" da Editora Labirinto de 2014 a 2020 e coordena a *Cintilações, Revista de Poesia, Ensaio e Crítica* e a *Oresteia; Revista de Literatura, Filosofia, Ciências Sociais e Artes*. É delegado em Portugal da Revista espanhola *CRATERA: Revista de Crítica y Poesía Contemporánea.* É membro da APCL (Associação Portuguesa dos Críticos Literários).

António Mota

O Violino e o Mestre

1.

Charles Dickdericht era austríaco. Andara na II Grande Guerra Mundial. Conseguiu fugir para Portugal, onde foi professor, primeiro, e depois director do Instituto Alemão no Porto, até ser velhinho. Como ele, e por outras vias, outros vieram. E foi assim que eu tive a sorte de ter, nos meus princípios, uma elite de professores austríacos, alemães e húngaros, e um punhado de portugueses muito bons.

Sábio e culto, um artista na pintura e no canto, mestre exímio na música, excelso no violino, e místico. Desenhou e dirigiu ele próprio a construção do edifício onde estudávamos, e decorou-o, em conjugações incomuns, de harmonia plena e de ousadia, com figurações e cores. Ainda lá está, altaneiro, na Madre de Deus, em Guimarães, em frente à colina sagrada, onde tudo evoca D. Afonso Henriques, e as raízes dum povo.

À direita, no primeiro andar, havia um conjunto de pequenas salas individuais, insonorizadas, lindamente pintadas de cores contrastivas e vivas, cada uma com as suas. Eram obra dele. Todas tinham nome: Mozart, Wagner, Liszt, Beethoven, Verdi. Um belo dia veio um órgão para a sala Mozart, e logo o aviso para quem quisesse. E três quiseram. Dickdericht já lá estava à espera.

2.

Primeiro foram as escalas. Uma a uma. As maiores e as menores. Todas. E, em pouco tempo, mais dois órgãos, e a sala Mozart ficou só para mim.

Às escalas seguiram-se os acordes, que ele adaptava para mãos de onze anos. Cedo entramos nos clássicos, trecho a trecho, peça a peça. E, em dois anos, já eu tocava, na Igreja de Nossa Senhora da Oliveira, missas de autor em Latim. Vieram depois os violinos, mas ele disse-me que não. Primeiro, seria o piano. Mas não houve tempo.

Também na pintura e no desenho aprendi com ele. Descobri que tinha jeito para alguma coisa pouca, mas também não houve tempo. Ficou-me o gosto, o que já foi bom. Também na leitura ele interferiu. Viu-me um dia pasmado em frente às estantes, descobriu que aqueles títulos já não eram para mim, e passou a fornecer-me livros da sua biblioteca, levando-me a leituras de maior fôlego e dimensão: Walter Scott, Fabíola, Os Dez Mandamentos, Spartacus, Ben-Hur, Quo Vadis.

Ligada ao edifício central, uma pequena ala, quase escondida, só com rés-do-chão, rompia pela mata dentro, por entre os carvalhos velhos, e terminava junto a um pequeno lago. Era o retiro do artista. Aí ficava o seu quarto, uma pequena capela privada, e uma biblioteca, que era também o seu escritório, e onde havia um piano e um violino encantado, que se ouvia, mas nunca se mostrava.

3.

Era o violino a sua paixão maior. E que melodia tão bem que tocava. O violino gemia e chorava, ria e falava, num enamoramento apaixonado tão, de alegria tanta, tristeza tamanha, amor de perdição, trágica paixão, cicio e carícia, água em movimento, aves do céu, fogo de dragão, pura sedução. Quando tocavam, violino e mestre, fundiam-se, indistintos, em canto e adoração. E nasceram lendas.

E quando estava quente, e em dias raros, e a altas horas, o som do violino entrava pela noite dentro, por entre os carvalhos, catedrais antigas. Quase clandestinos, tocavam sozinhos, o artista e ele. Nunca se mostravam. Nunca foram vistos. Até se dizia que, quando tocavam, se transfiguravam nas ondas do som que subiam, e só voltavam, em eco, à terra, quando batiam à porta do céu, e deus as mandava de regresso a casa, onde deviam. Era o que diziam.

Alongada a noite, silêncio profundo, ouvido apurado, três rapazes escutavam, a ver se ouviam um indício mínimo de que o som viria. Então, se, e quando, saltavam da cama e, pé ante pé, por entre as adormecidas muitas, saíam dali. Chegados ao sótão, abriam a porta, que dava para o terraço, do lado de fora, e subiam, então, pela noite acima, até ao telhado, onde se deitavam. Eram sempre os mesmos. Eram sempre três.

Cinco andares abaixo, trinta metros em frente, a fonte da música, violino e mestre, brotava, subindo pela hipotenusa até ao telhado, onde. E os que deitados eram só ouvidos. Nem uma palavra, nem um movimento, esquecidos do mundo, esquecidos do tempo, esquecidos de si, de tudo abstractos, num enlevo de alma. Música, apenas. E no céu estrelas.

4.

Adormeceram um dia, no embalo doce do som, e suave, que os levou em sonho à montanha sagrada, onde a música nasce, e a sede dela. Foi lá que se deu o milagre do primeiro som, que criou os outros, e nos deu, divina, a semente do verbo que canta da vida a beleza e a sabedoria. De música era o vento, nessa montanha primeira abençoada, a dança das folhas nela, e das sombras, e cada gota de água. E, nas alamedas, outros como eles, plantavam sonhos, na língua primeira das aves.

A música os levou por dentro. Viajaram pelo firmamento em fios de luz de filamentos. Os corpos ficaram vazios no telhado, à espera da alma que voltasse. Quando acordaram, era de manhã. Tinham subido ao telhado e haviam viajado noutra dimensão. E isso era proibido. Houve um julgamento. Disseram a verdade. Viram o incorpóreo azul sagrado. Ouviram a fonte do som criador, onde o dito era cumprido e era honrado. Era o paraíso, aos homens há muito prometido, mesmo ali ao lado. E era isso o que queriam e procuravam.

Bem lhes disseram que se calassem. Que negassem tudo, e seriam perdoados. Que tudo era ilusão. Que o que diziam era contra a lei, e subversivo. Ameaçaram-nos. Mas disseram que não, e não se calaram. Não mais poderiam negar o sagrado visto. Haviam aprendido a magia da música, bebido do sonho sibilino, da poesia pura e divina. Não negariam nunca os seus ideais. Hierática, a justiça desdentada condenou-os. Tiveram que partir. Desapareceram. Levaram consigo do mestre a alma e a do violino.

5.

Na hora da partida, tinha eu quinze anos, fomos despedir-nos de Charles Dickdericht. Afagou-me os cabelos compridos e loiros, caso nunca visto, pegou no violino encantado, que sabíamos, mas não víramos nunca, levou-nos até à sala Mozart, escolheu a pauta, e tocamos ambos, da fúria possessos, como nunca antes. Tomou-nos, então, um a um nos braços. E quando, por fim, chegou a minha vez, afagou-me, com a mão do arco, outra vez os cabelos, e disse-me baixinho:

– Serás um grande homem, ou um grande desgraçado.

Percebi mais tarde o sentido das palavras que me disse. Envelheci apoiado nelas. Não fui grande nem fui desgraçado. Mas fui aquele que, por onde passou, honrou pai e mãe, e os mestres que guardou no coração, e ainda. E se isso não é ser grande, está muito longe de ser pequeno. E só falta agora ainda saber, dos que partiram, como foi depois. E é muito simples.

Erram pelo mundo, com os como eles. Mas regressam sempre à terra do seu chão. Andam por aí. Da névoa saídos, descem das montanhas, surgem dos desertos, caminham sobre as águas. Têm algibeiras cheias de sementes. E trazem ainda, consigo no peito, a alma do mestre e a do violino. Sabem da solidão, da força do verbo e da razão. Mas ninguém os ouve. São os homens loucos, poetas e profetas, cada vez mais poucos.

NOTA BIOGRÁFICA

António Manuel Rodrigues da Mota (1950), natural de Portela das Cabras, Vila Verde, Braga. Completou o ensino Secundário nos Estados Unidos da América (USA), em Milwaukee, Wisconsin, na qualidade de bolseiro. Frequentou a Faculdade de Direito, em Coimbra. Licenciado em Ensino de Português e Inglês, UM (Universidade do Minho), onde frequentou o mestrado em Língua e Literatura Portuguesa. É autor de trabalhos de índole literária, em termos de análise crítica e de criação, dispersos por mais de uma dezena de colectâneas da especialidade, revistas diversas e imprensa local.

Ana M. M. Santos

Uma Única Palavra

Há uma nítida pacatez nesta aldeia solitária no meio da serra, ora densa pelos pinheiros resistentes, ora despida pelas chamas. Nos dias de chuva, as gotas acumulam-se nas agulhas e pendem de forma delicada como cristais reluzentes de água. Nos dias em que o sol inunda a colina, a caruma estala com o calor, lembrando o crepitar melódico de uma lareira invernal. Mas a aparente calmaria, conivente com um silêncio coletivo dos aldeões, contrasta com a sombria verdade que queremos esconder do resto do mundo.

O *modus operandi* é meticuloso, executado com a precisão de um crime que pretende ser perfeito. Alguém, ou alguma coisa, ainda desconhecido da polícia, tem vindo a assassinar os habitantes um a um sem deixar qualquer pista que identifique o agressor. Metodicamente, e sob condições climatéricas específicas, as chacinas são realizadas com a mestria congénita de um psicopata, deixando para trás apenas sangue e um bilhete.

Por mais que as autoridades esquadrinhem, o corpo raramente é encontrado, e vinte e quatro horas após o sucedido, o telemóvel da vítima é descoberto no interior de um pequeno caixão à porta do cemitério. Nunca ninguém avistara vivalma que colocasse o esquife no local indicado. Já se supôs o uso de magia ou de transfiguração. E tal como o infortúnio aparece, também desaparece.

O aparelho toca até ficar sem bateria. É impossível atender a chamada, que surge no ecrã como anónima. Por fim, um dispositivo de faísca é acionado à distância e as chamas consomem o telemóvel em segundos, reduzindo-o a cinzas, lembrando uma combustão espontânea. Do mesmo modo, como um truque de magia ou por milagre, os registos informáticos de qualquer

operadora de telecomunicações que a vítima usasse eclipsam-se logo após o seu desaparecimento.

Tudo isto constitui uma dor de cabeça para a polícia, que não vislumbra qualquer pista para desvendar o mistério. Os frutos das investigações são raros ou quase nulos, e jamais alguém saberá o que ocorre na residência das vítimas, locais que apresentam uma divisão banhada em sangue, gritando a brutalidade que os aldeões sofreram horas antes. Os crimes parecem demasiado magistrais para serem executados por alguma criatura terrena, ou por algum dos habitantes da aldeia, a sua maioria com estudos mínimos e uma mente pouco imaginativa.

Nos dias em que o nevoeiro assola a aldeia, a temida maldição chega com ele, de mansinho, abatendo-se sobre o telhado das casas, escolhendo a dedo os que irão perecer. Os pinheiros, imponentes, observam calados. Nem a brisa que os fustiga murmura coisa alguma sobre os casos, e as árvores parecem conspirar ou praticar artes divinatórias sobre a povoação que cercam, para saber quem será a próxima vítima. Os aldeões, num ritual de proteção, aferrolham as portas. Ironia do destino, a vítima sempre se esquece e deixa a entrada da sua moradia só no trinco, ficando vulnerável ao ataque do predador. É então que o desconhecido toma de assalto a habitação. Mais tarde, quando um familiar regressa a casa, depara-se com o sucedido.

Perante a tragédia, há familiares crentes que se refugiam na igreja, pedindo auxílio a um Deus que desacreditam quando o infortúnio lhes bate à porta. Outros estudam livros obscuros às escondidas e recorrem à magia negra para se tentarem defender contra o ignoto. A maioria das vezes, os sacrifícios que julgam de proteção atraem ainda mais desventuras para a vida dos pobres mortais. Porém, o que realmente nos tem devastado é o medo.

A maioria dos habitantes deste lugar, tal como eu e o meu esposo, são afáveis e discretos. Num ambiente de entreajuda, é raro haver problemas, apesar da desconfiança aflorar a cada novo crime. Os comportamentos estranhos já foram esquadrinhados pela polícia e nada de suspeito foi detetado em cada um de nós. Contudo, ainda há pessoas que me parecem bastante bizarras.

Os olhos da vizinha da moradia ao fundo do bairro e a janela são um só. Desde que o sol raia até que se esconde atrás do pico da montanha, posiciona uma cadeira de balanço à janela mais alta da habitação, senta-se, afasta a cortina e regista tudo o que ocorre na vizinhança num bloco de notas gasto e interminável. Pelo menos, descreve ao pormenor tudo o que consegue ver. O que o olhar não alcança, a coscuvilhice esclarece ou a imaginação, estranhamente fecunda, deduz.

Há, aqui, uma tendência para discriminar os deficientes ou pobres de espírito, apelidando-os de "coitadinhos", ou inventando uma narrativa mirabolante que nos faça questionar a realidade. Diz-se pela aldeia que o vendedor manco da tabacaria exerce funções ilícitas (na melhor das hipóteses, contrafaz aguardente caseira). Jamais alguém o viu traficar o que quer que seja, e a rusga feita todos os meses em dias e horários aleatórios nunca surte efeito. Porém, é uma certeza que todas as noites o quiosque abre a porta apenas para jovens mais atrevidas que costumam sair de lá ligeiramente afogueadas, com olhar distante e a carteira mais recheada.

Existe um senhor extremamente devoto que passa os dias na sacristia e à noite não sai da igreja. Os aldeões apregoam pelas ruas que ele é casado, em segredo, com o sacristão, e ambos frequentam um clube secreto todas as sextas-feiras. Aí aprimoram, à margem da lei de Deus, as técnicas de sadomasoquismo que mais tarde experimentam em território sagrado, uivando na calada da noite e aterrorizando quem se aproxima do santuário. Apesar de tal blasfémia, nunca foram vistos juntos a não ser na missa.

O zarolho, desempregado, faz vendas na garagem quase diariamente a fim de ganhar uns trocos. Ao longo dos anos, tornou-se num recoletor compulsivo. Recolhe eletrodomésticos de várias dimensões que se amontoam junto aos caixotes do lixo, mesinhas pernetas e tudo o que possa ser concertado e reutilizado. Na mesma medida, aperfeiçoou-se em pequenos arranjos elétricos, aplicação de estofos e serralharia com os móveis que ia encontrando. Por norma, desfaz-se das tralhas que empilha até ao teto depois de arranjadas. De manhã é visto a vasculhar nos caixotes de lixo e recolhe tudo o que consegue reparar. Até meio da tarde, conserta o que o tempo lhe permite. Só corre a porta da garagem quando o breu se instala e é raro ver vivalma nas ruas.

Há uma senhora com os olhos semicerrados que tem passado pela minha casa frequentemente. É baixa, usa o cabelo encaracolado curto e um xaile esfarrapado que lhe pende dos ombros. Jamais alguém ouviu sair da boca dela uma só palavra. Julgam que ela é muda, mas penso que seja apenas surda. Hoje, descreve de forma sistemática o mesmo percurso. Com um guarda-chuva pendurado num braço e um xaile no outro, desaparece ao virar da curva e, meia hora depois, volta a passar por aqui e sobe a estrada. Alguma coisa a inquieta, só não consigo perceber o quê.

Estou sozinha em casa e entretenho-me a costurar as roupas para o bebé que está a caminho. O meu ventre cresce saudável. O médico que visita a aldeia a cada duas semanas diz que, para uma grávida no meio da gestação, a barriga está bem grande. Antes de saber o sexo do bebé, todos me diziam que ia ter

um rapagão, mas enganaram-se redondamente. Até o teste da agulha falhou, apesar da senhora mais idosa da aldeia afirmar ser de extrema fiabilidade e impossível errar a previsão.

É uma menina e aposto que irá morar para a grande metrópole. Nos últimos anos, os jovens partem cada vez mais cedo para as multidões agitadas, longe do sossego da serra. Já só se satisfazem com o frenético mundo inundado de informação a cada segundo, repleto de tecnologia e conectado entre si a todo o momento. Pelos pontapés que me dá, prevejo que, depois de treino e trabalho árduos, será uma experiente jogadora de futsal, como outrora fui, ou uma brilhante lutadora de *boxe*.

O sol evapora as gotas dos aguaceiros que ficaram presas nas janelas. Lá fora, um arco-íris desenha-se sobre as copas dos pinheiros. As agulhas reluzem numa mistura de água e resina acumulada, como pequenos cristais no meio da vegetação. As tarefas quotidianas da aldeia vão diminuído à medida que o dia desvanece, deixa de se ouvir o tilintar dos chocalhos do gado, que gradualmente regressa aos currais, e a alegria das poucas crianças que ainda brincam na rua também se acomoda em cada lar.

A noite cai e a bruma abate-se, sorrateira, sobre as residências. A debandada para os trincos começa e ouve-se o ferrolho a ser corrido, casa após casa. O tique-taque compassado do relógio não para e a névoa vai-se adensando. As luzes dos candeeiros de rua não passam de orbes flutuantes e difusas que mal iluminam o caminho de quem ainda não conseguiu adentrar a residência.

Espreito pela janela, inquieta. O meu marido foi ver uns familiares, que se encontram enfermos e não se podem deslocar, numa localidade a uma centena de quilómetros. É um meio rural com casas de xisto onde habitam não mais que uma dúzia de idosos com dificuldades. Saiu pela manhã e ainda não regressou. Fruto da pressa, esqueceu-se das chaves em cima da mesa do *hall* de entrada. Não posso aferrolhar a porta, pois ele não terá como entrar. Deixo-a no trinco e decido esconder-me no compartimento diminuto atrás do guarda-vestidos.

Horas mais tarde, a madrugada está calma e o nevoeiro parece querer dissipar-se. No céu, a lua cheia começa a mostrar-se imponente e ambiciona inundar a serra de uma luz morna, contrastante com o frio gélido de morte que se faz sentir na aldeia. Este reflexo solar teima em penetrar por entre a névoa aos poucos.

Finalmente, o meu esposo chega a casa, exausto. Sobressaltado, depara-se com a porta entreaberta e entra a medo. A luz exterior ilumina ao de leve o *hall* e é difícil enxergar na semiobscuridade. Avança uns passos de forma cautelosa e pisa um papel. Baixa-se para o agarrar e esforça-se para o ler, sem êxito.

Atrás dele, a porta fecha-se de rompante, estremecendo-o. Um olhar semicerrado surge da escuridão por cima do ombro dele. O guarda-chuva é encostado contra a coluna e um xaile esfarrapado roça o chão ao de leve. Uma voz feminina que nunca fora ouvida solta-se para ler o bilhete.

– Cheguei!

NOTA BIOGRÁFICA

Ana M. M. Santos nasceu na Beira Interior em 1990. É licenciada em Cinema (UBI, 2013) e mestre na mesma área (UBI, 2016) com uma dissertação sobre a adaptação cinematográfica do conto tradicional Branca de Neve. Frequenta o doutoramento em Media Artes (UBI, em curso), onde desenvolve a sua pesquisa sobre adaptação de romances de terror à sétima arte, seguindo a linha de investigação do mestrado. Autora de várias comunicações e artigos, trabalha como revisora científica, escreve guiões e contos, e também histórias para crianças. É investigadora colaboradora no centro Labcom.IFP (UBI).

NOITE DE INFORTÚNIO

(adaptação de UMA ÚNICA PALAVRA)

por

Ana M. M. Santos

FADE IN:

EXT. ALDEIA NO MEIO DA SERRA — DIA

Os chuviscos cessam.

Vê-se uma aldeia isolada no meio da serra, rodeada por pinheiros, alguns verdes, outros queimados. As casas são pequenas, caiadas, de telhados cor de laranja ingremes, e concentradas nas ruelas, desertas, que se ramificam até se perderem de vista na mata.

Uma brisa faz abanar as agulhas de onde reluzem gotículas de água e resina.

A maioria dos habitantes, idosos, encontra-se nas suas residências. Nas ruas ouvem-se os SONS do campo. A polícia está à porta do cemitério local.

EXT. CEMITÉRIO — DIA

O cemitério é pequeno e quase lotado de campas, umas com lápides de pedra antiga, outras delimitadas com terra e ornamentadas com arranjos de flores naturais já a querer secar.

À porta, num pequeno esquife de madeira com interior de veludo, um telemóvel TOCA incessantemente. Recebe uma chamada anónima impossível de atender.

INSERT — TELEMÓVEL NUM CAIXÃO PEQUENO, onde se lê:

"Sem ID de Chamada"

FIM DO INSERT.

Dois POLÍCIAS de intervenção especial, fardados, munidos de escudos de proteção, observam a uma distância de segurança o aparelho que deixa de emitir SOM.

Em segundos, o telemóvel é consumido até só restar cinza e pequenas chamas no interior de veludo do pequeno caixão.

Os polícias aproximam-se, apagam as chamas e recolhem os restos como provas.

EXT. CASA DO POVO — DIA

Na ausência de esquadra, a casa do povo é o centro de operação das investigações. À porta do edifício, um aviso policial interdita a entrada aos habitantes da aldeia.

INT. CASA DO POVO, SALA DE REUNIÕES — DIA

A sala é ampla. Ao centro, uma mesa oval onde estão organizados os sacos com as provas dos crimes ocorridos na aldeia.

Na parede maior, oposta à entrada da divisão, há um mapa com os locais do crime, fotografias com sangue, registos telefónicos em branco e os bilhetes deixados nos lugares dos assassinatos estão dispostos de forma ordenada, unidos

cronologicamente por uma linha vermelha presa em alfinetes.

Num dos topos da mesa está JAIME, quarenta e cinco anos, estatura alta, magro, de calças de fato e camisa branca com as mangas arregaçadas, barba por fazer de poucos dias, estuda uns papéis escritos à mão que tem à sua frente.

Os polícias chegam com as evidências que recolheram. Pousam os escudos à porta e entram na divisão. Enquanto um dos polícias deposita as provas em cima da mesa, o outro preenche um formulário que se encontra num porta-revistas de parede, à entrada da sala. Coloca o formulário preenchido junto das provas.

POLÍCIA 2
(com ar profissional)
Estão aqui as provas que requisitou, detetive.

Jaime desvia o olhar dos papéis e fita o polícia enquanto coça o queixo.

JAIME
Alguma suspeita sobre quem esteja por detrás destes crimes? Viram alguém suspeito?

Os polícias entre olham-se. Com ar negativo, o polícia que depositou as provas em cima da mesa responde ao detetive.

POLÍCIA 1
Negativo, senhor, ninguém se aproximou do local.

JAIME
Muito bem, senhores. Obrigado pelo vosso excelente trabalho. Podem ir, estão dispensados.

Os polícias fazem continência e abandonam a sala.

Jaime certifica-se que a porta está fechada, corre os estores, liga os projetores que estão apontados ao quadro na parede, encosta-se à mesa e gesticula com uma caneta na mão direita. Percorre a linha cronológica dos crimes à distância. FALA alto, consigo mesmo, sobre o caso.

JAIME
(apreensivo)
Nada de suspeitos. O posto de comandos não vai gostar nada disto...

O detetive passa a mão no cabelo e prossegue.

JAIME
Isto é, sem dúvida, um assassino em série, mas nenhum dos aldeões se enquadra no perfil. Depois o nevoeiro, o sangue, as mensagens, a ausência dos corpos... Com tanto sangue de certeza que estão mortos, mas onde?

Jaime continua as indagações sobre o caso em SURDINA.

INT. CASA DO POVO — DIA

Os dois polícias bebem café numa máquina no "hall" de entrada do edifício, enquanto conversam um com o outro.

POLÍCIA 2
Será que o Jaime vai desvendar este caso?

POLÍCIA 1
Não sei, mas olha que ele é o melhor detetive da região.

POLÍCIA 2
Sim, eu sei, mas não achas melhor deixar que esta gente se mate uns aos outros? Tu já viste cada parolo que há para aqui? O melhor que o centro de comandos fez foi deixá-los ao abandono sem segurança.

O Polícia 1 dá um safanão no Polícia 2 e quase lhe derruba o café.

POLÍCIA 1
(agressivo)
Tás parvo ou quê? Já te esqueceste do que juraste ao vestir essa farda? Queres mesmo que reporte a tua atitude ao comandante que nos destacou?

O Polícia 2 dá um gole no café.

POLÍCIA 2
(indiferente)
E tu já viste que fomos destacados para nenhures onde Judas perdeu as botas? Só quero voltar para casa. Espero bem que as investigações continuem sem dar nada para daqui a duas semanas irmos todos embora.

POLÍCIA 1
(irritado)
E achas bem deixarmos esta gente à sua sorte?

POLÍCIA 2
(calmo)
Foi assim que os encontrámos não foi? Já pensaste que pode ser uma maldição da aldeia que podemos levar connosco? Cruzes!

O Polícia 2 benze-se.

POLÍCIA 1
(irritado)
Não sejas parvo, nem ponhas o trabalho do Jaime em causa. E põe-te fino a cumprir o teu dever, se não quem te denúncia sou eu.

A conversa cessa e ambos acabam os cafés em SILÊNCIO.

EXT. CASA DO POVO — DIA

Os polícias saem para patrulhar a rua no exato momento em que OLÍVIA, vinte e cinco anos, grávida, vai a passar. Veste um vestido leve, cor de rosa claro, que lhe faz sobressair a barriga, e um casaco de malha cor de vinho. Acena para os guardas que retribuem o cumprimento.

OLÍVIA
Boa tarde, senhores guardas.

O Polícia 2 tenta quebrar o gelo da conversa anterior e troca comentários com o Polícia 1.

POLÍCIA 2
(voz baixa)
Esta não é aquela que saiu de cá em pequena e voltou à aldeia recentemente para constituir família?

POLÍCIA 1
(desconfiado)
Sim, é. Porquê?

POLÍCIA 2
(gracejando)
Nem sabe ela onde se veio meter.

POLÍCIA 1
(reprovador)
Lá estás tu com as piadas outra vez. Não te metas e faz o teu trabalho.

Os polícias terminam o café e seguem na direção oposta à de Olívia.

EXT. RUELAS DA ALDEIA — DIA

Olívia percorre as ruelas da aldeia até casa. Pelo caminho, encontra vários aldeões caraterísticos do local.

Junto à...

IGREJA

...encontra AMADEU, um senhor bastante devoto, de baixa estatura, cabelo aprumado, calças de fato e camisa impecavelmente engomados, alfinete com uma cruz reluzente no colarinho e uma bíblia debaixo do braço. Olívia cumprimenta-o.

OLÍVIA
Boa tarde, senhor Amadeu.

AMADEU
(sopinha de massas)
Boa tarde, menina Olívia. Sei que está de graças, mas terá um momento para que lhe possa ler um versículo?

Amadeu segue Olívia por alguns momentos.

OLÍVIA
(gentil)
Lamento, senhor Amadeu, mas estou com alguma pressa. Noutra altura terei todo o gosto.

Olívia sorri.

AMADEU
(inquieto)
Já agora, viu o senhor Cristóvão?

OLÍVIA
Penso que foi para um retiro com o senhor prior. Ouvi falar qualquer coisa sobre um encontro entre padres e sacristãos, mas não tenho a certeza. Talvez o encontre noutra altura.

AMADEU
(desapontado)
Obrigado na mesma, menina...

Amadeu volta para a porta da igreja, cabisbaixo. Olívia segue caminho.

Mais à frente, num quiosque feito de alumínio que exibe revistas com as novidades das mais recentes novelas, jornais do dia e algumas guloseimas, encontra JORGE. Média estatura, manco, de calções e t-shirt estampados, apoia-se na beirada do quiosque enquanto ajeita uma caixa de chupa-chupas cobertos de açúcar ácido.

Olívia dirige-se a ele para comprar o jornal da região. Jorge dá um salto quando ela se aproxima e coloca a mão no peito.

JORGE
(sobressaltado)
Que susto, menina Olívia. Um dia destes ainda me mata de coração.

OLÍVIA
(voz tranquila)
Tenha calma, senhor Jorge. Sou só eu. Não me diga que ainda lhe andam a fazer rusgas.

Jorge dirige-se para o interior do quiosque, a mancar, fechando a porta atrás de si, enquanto desabafa com Olívia.

JORGE
(aborrecido)
Sabe como é... As gentes desta aldeia não têm mais nada que fazer do que me meter em sarilhos.

Olívia escuta-o atenta, enquanto Jorge continua.

JORGE
Todas as semanas a mesma coisa. Não sei que pretendem encontrar. Droga? Um bordel?

Jorge solta um riso tímido. Olívia desvia o olhar e percorre os jornais à procura do jornal da região.

JORGE
Já disse aos senhores agentes que não há aqui nada além de papelada, contas para pagar e guloseimas. Mas não a tomo mais, certamente terá os seus afazeres. É o jornal do costume para o seu esposo?

OLÍVIA
É sim, senhor Jorge. Obrigada.

Olívia vasculha os trocos no porta-moedas para pagar o jornal, enquanto Jorge lho estende.

OLÍVIA
Já agora, aqui que ninguém nos ouve, o meu marido adorou a aguardente. Disse que era uma ótima pomada.

Jorge faz sinal de silêncio para Olívia enquanto sorri maliciosamente.

JORGE
(voz baixa)
Nem diga isso alto, menina Olívia, ou ainda me arranja problemas. Mas quando quiser mais é só dizer.

Jorge pisca o olho a Olívia.

OLÍVIA
Então vá, senhor Jorge, obrigada e até à próxima.

JORGE
(com um sorriso largo)
Até amanhã, menina Olívia.

Olívia anda mais um pouco e, ao virar a...

ESQUINA

...encontra ERNESTO, um senhor que aparenta uns cinquenta anos, magro, cabelo desgrenhado, com

roupas um pouco esfarrapadas e um ar ligeiramente sujo, que vasculha um caixote do lixo enquanto pragueja entre dentes.

Olívia abranda o passo para passar despercebida e Ernesto nem dá por ela, continuando a vasculhar o caixote.

Uns metros à frente, Olívia passa pela garagem de Ernesto que olha de soslaio antes de seguir caminho. O lugar é um amontoado de tudo: pequenos móveis, estofos aqui e acolá, eletrodomésticos de várias dimensões, e uma larga bancada improvisada com uma carrada de ferramentas, porcas, parafusos e anilhas desorganizadas.

Quase a chegar a casa, a uma ponta da ruela, Olívia vê, à janela do primeiro andar, ELVIRA, sentada na sua cadeira de balanço atrás da janela.

De baixa estatura, com os seus sessenta anos, Elvira possui cabelo curto, grisalho, e uns óculos que segura na ponta do aguçado nariz. Veste um avental por cima da roupa, como a maioria das mulheres da aldeia.

Quando Olívia passa, Elvira abre a janela e fala em voz alta.

ELVIRA
Então, menina Olívia, como vai esse rapagão?

OLÍVIA
Já lhe disse que é uma menina, dona Elvira.

ELVIRA
Qual menina, qual quê? É um rapaz por certo! Vá pelo que a madre lhe disse, ela nunca falha. E essa barriga também não engana ninguém.

OLÍVIA
(educadamente)
Até logo, dona Elvira.

Olívia deixa Elvira a falar sozinha e começa a descer o caminho até casa.

INT. SALA DE ELVIRA — DIA

Elvira fecha a janela e senta-se na cadeira de balanço. Começa a baloiçar freneticamente, irritada.

Ao seu lado, em cima de uma mesinha pé de galo, está um bloco de notas gasto, cheio de rabiscos, e uma caneta pousada sobre ele. Agarra-o, abre o bloco de notas até à última página escrita e olha o relógio. Anota.

INSERT — BLOCO DE NOTAS GASTO, onde Elvira escreve:

"16:47
A Olívia pensa que engana as pessoas, mas aquela barriga não engana ninguém. Ousa ela desafiar a palavra da madre? Da madre? Garotelha malcriada!"

FIM DO INSERT.

Elvira continua a rabiscar no bloco furiosamente.

Os raios de sol entram pela vidraça, espraiando-se pelas pontas do cortinado que roçam amontoadas no chão a um dos lados da janela.

EXT. CASA DE OLÍVIA — DIA

Olívia introduz a chave na fechadura enquanto tenta segurar o jornal debaixo do braço.

A subir a rua vai CESALTINA, uma senhora entre os sessenta e os setenta anos, estatura média, cabelo curto encaracolado, olhos semicerrados, um xaile esfarrapado pendente num braço e um guarda-chuva gasto pendurado no outro.

Ao ouvir os passos, Olívia vira-se para trás e cumprimenta-a.

OLÍVIA
(tímida)
Boa tarde!?

Não obtém resposta. Olívia suspira e entra em casa, fechando a porta atrás de si.

OLÍVIA
(para si)
A mulher será mesmo muda ou só surda?

Encolhe os ombros. Pousa o jornal em cima da mesinha do "hall" de entrada e as chaves no chaveiro. Repara que as chaves do esposo estão no chaveiro.

Olívia pega no telemóvel e liga para o marido. Ouve o "voice-mail" do outro lado.

OLÍVIA
(preocupada)
Bolas. A terra dos tios não tem rede...

INT. SALA DE ESTAR DE OLÍVIA — FIM DE TARDE

Olívia, sentada num cadeirão à janela, tricota uma camisola de lã amarelo torrado. Para por momentos e olha pela janela. Vê Cesaltina passar por sua casa novamente. Antes de voltar ao tricô, passa a mão na barriga e sente um pontapé.

EXT. QUIOSQUE DE JORGE — INÍCIO DA NOITE

A luz do candeeiro de rua por cima do quiosque está intermitente. Lá de dentro saí uma luz alaranjada por entre a persiana de alumínio.

BIANCA, de dezoito anos, vestida com roupas reduzidas, cabelo desgrenhado, com olhar distante, ajeita a minissaia enquanto saí do quiosque. Guarda um maço de notas no sutiã e caminha com dificuldade, empoleirada nos saltos altos agulha, pela calçada portuguesa.

EXT. RUELAS DA ALDEIA — INÍCIO DA NOITE

A bruma adensa-se. Ouvem-se os TRINCOS das portas a serem corridos, casa após casa. As luzes dos candeeiros de rua tornam-se difusas no meio do nevoeiro.

Ernesto olha desconfiado para o exterior, verificando se alguém se encontra na rua, mesmo antes de correr com força o portão da garagem e trancar tudo a cadeado.

INT. SALA DE ESTAR DE OLÍVIA — NOITE

Ouve-se o TIQUE-TAQUE do relógio de pendulo. Olívia espreita à janela uma e outra vez, inquieta. Olha o relógio de pulso, depois o telemóvel e novamente pela janela.

Bebe uma chávena de chá fumegante que pousa no parapeito da janela. O vapor que saí da chávena embacia ligeiramente o vidro. Não existe vivalma além dela na habitação.

INT. HALL DE ENTRADA DE OLÍVIA — NOITE

Olívia desaferrolha a porta. Uma pinga de suor frio escorre-lhe pelo rosto.

INT. QUARTO DE OLÍVIA, GUARDA-FATOS, COMPARTIMENTO ESCONDIDO — NOITE

Na penumbra, Olívia afasta a roupa do guarda--fatos e retira uma porta falsa. Coloca-se dentro de um compartimento escondido atrás

da porta, volta a pôr a roupa no sítio e, em seguida, a porta falsa. Acomoda-se e adormece profundamente.

EXT. CASA DE OLÍVIA — MADRUGADA

O nevoeiro dissipa-se lentamente, deixando a lua cheia começar a iluminar a aldeia.

Um carro chega e desliga os faróis. Dele sai AUGUSTO, o marido de Olívia. Perto de trinta anos, de estatura média, barba cerrada, veste um casaco apertado até ao cimo, calças de ganga, e calça umas sapatilhas.

Dirige-se à habitação enquanto esfrega as mãos para as aquecer. Repara que a porta está entre aberta. Para e entra, receoso, pé ante pé.

INT. HALL DE ENTRADA DE OLÍVIA — MADRUGADA

A divisão está na penumbra. Apenas a luz exterior da porta aberta ilumina o "hall". Augusto avança uns passos e pisa um papel. Baixa-se para o agarrar e semicerra os olhos para o conseguir ler.

Atrás dele, a porta fecha-se de rompante. Estremece. O olhar semicerrado de Cesaltina surge da escuridão, e posiciona-se sobre o ombro esquerdo de Augusto.

Coloca-lhe o guarda-chuva encostado às costas, e o xaile roça ao de leve o chão, pendente do braço dela.

Pela primeira vez é ouvida a voz de Cesaltina que lê o bilhete.

CESALTINA
(voz firme)
Cheguei!

Augusto larga o bilhete que esvoaça lentamente, como uma pena, até ao chão. Cesaltina força o guarda-chuva ainda mais contra as costas e pressiona um botão que aciona uma lâmina que sai na extremidade encostada a ele.

A lâmina perfura alguns órgãos. Augusto começa a sangrar da boca e do orifício perfurado. O sangue escorre lentamente até ao chão formando, pouco a pouco, uma poça. Augusto desmaia.

Cesaltina limpa a lâmina a uma ponta do xaile e recolhe-a. Utiliza a outra ponta do xaile para abrir a porta. Abandona a habitação, deixando a porta aberta, onde a luz do luar ilumina o cenário macabro.

Minutos depois, o vulto de Cesaltina ressurge à porta com uma serra elétrica de baixo ruído.

Lentamente, começa a desfazer-se do corpo de Augusto.

FADE OUT.

FIM

Departamento de Línguas e Culturas: Provas Académicas e Atividades Culturais | 2021

Departamento de Línguas e Culturas
Provas Académicas e Atividades Culturais | 2021

Segue-se uma lista das provas académicas concluídas ao longo do ano civil de 2021 no Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro (DLC/UA), no âmbito dos diversos cursos de Licenciatura, de Mestrado e de Doutoramento que aqui são oferecidos. Incluem-se ainda provas académicas realizadas noutras instituições de Ensino Superior com orientação científica de docentes afetos ao DLC.

Apresenta-se igualmente um apanhado, por ordem cronológica, das atividades culturais mais relevantes que tiveram lugar nesta unidade orgânica da UA ou *online*, bem como eventos que não decorreram na UA, mas foram organizadas e/ou dinamizadas por docentes do DLC.

Provas académicas

1. Pós-Doutoramento e Estágios de Pós-Doutoramento

– Cathia Alves, Pós-doutoramento. Coorientação: Maria Manuel Baptista.

– Hélder Ferreira Isayama, Pós-Doutoramento. Orientação: Maria Manuel Baptista.

– Leonor Ruíz Guerrero, «Representações da Ditadura na LIJ em Portugal e Espanha». Estágio de Pós-Doutoramento. Orientação: Ana Margarida Ramos.

2. Doutoramento

– Emanuel Verdade da Madalena, «A última cor do arco-íris: representações transgénero na literatura para a infância». Programa Doutoral em Estudos Literários, Universidade de Aveiro [Bolsa FCT – SFRH/BD/136696/ /2018].
Orientação: Ana Margarida Ramos. Coorientação: Sandra Saleiro (ISCTE).

– Gorete Cristina Marques Ribeiro, «O Papel da Consciência Metalinguística na Aprendizagem do Alemão Língua Estrangeira». Programa Doutoral em Didática e Formação, Universidade de Aveiro.
Orientação: Maria Teresa Murcho Alegre. Coorientação: Maria Helena Serra Ferreira Ançã.

– Rita Ilse Pinto de Loureiro Himmel Leite, «Nós e eles: ideologias sobre as identidades portuguesa, alemã e europeia nos media». Programa Doutoral em Estudos Culturais, Universidade de Aveiro.
Orientação: Maria Manuel Baptista.

– Wang Xihao, «Instantâneos no/do feminino: histórias de mulheres no conto português e chinês contemporâneo», Programa Doutoral em Estudos Literários, Universidade de Aveiro.
Orientação: Paulo Alexandre Cardoso Pereira. Coorientação: Ran Mai.

3. Estágios de Doutoramento

– Guilherme Magri da Rocha (UNESP-Assis, Brasil), «Cruzamentos entre a LIJ e a Literatura Canónica».
Orientação: Ana Margarida Ramos.

– João Samuel, «Análise da proficiência ortográfica dos alunos do Ensino Secundário Geral de Moçambique». Programa de Doutoramento em Língua, Cultura e Sociedade, da Faculdade de Ciências Sociais e Humanidade, Universidade Zambeze – Moçambique.
Orientação: Carlos Morais.

– Marta Sampériz, «Livros não ficcionais para crianças em Portugal e Espanha: tendências editoriais contemporâneas». Universidade de Saragoça, Espanha.
Orientação: Ana Margarida Ramos.

– Paula Quintano Martínez, «The (feminine) monstrous as uncanny and ambiguous alterity, Universitat Jaume I, Castellón». "Erasmus Traineeship", Universidade de Aveiro.
Orientação: Juan Manuel Marín Torres e Maria Aline Ferreira.

4. Mestrado

4.1. Mestrado em Estudos Editoriais

– Alina Dobrovolska, «Livros Divergentes: um Estágio em Foco».
Orientação: Maria Cristina Carrington.

– Ana Filipa Maciel Costeira, «*YA Fiction: Deconstructing Mental Health Stigmas and Stereotypes*».
Orientação: Kenneth David Callahan.

– Ana Rita Vieira, «Relatório de estágio na Trinta por uma Linha: o serviço de subscrição Trinta-por uma-Linha Flix».
Orientação: Ana Margarida Ramos.

– Andressa Godoy, «Impacto das políticas educativas na edição para crianças em Portugal: os peritextos dos livros das metas curriculares».
Orientação: Ana Margarida Ramos.

– Beatriz Alexandra Bidarra Correia, «Relatório de estágio curricular na Editora Pronto a Editar».
Orientação: João Manuel Nunes Torrão.

– Beatriz Antunes Oliveira da Cruz Nunes, «Segredos da Serra: recolha, análise e proposta de edição da literatura oral tradicional da Serra de São Domingos (Beira Baixa)».
Orientação: Maria Teresa Cortez. Coorientação: Pedro Eiras (Univ. do Porto).

– Carina Sofia Alexandrino Silva, «Relatório de Estágio na The Book Company».
Orientação: Maria Cristina Carrington.

– Filipa Lisboa Cardoso, «Relatório de Estágio Curricular na editora Ponto de Fuga».
Orientação: Maria Cristina Carrington.

– Filipe Manuel Senos Ferreira, «Entre a arte e os números: Eça de Queirós & Companhia Ficcional».
Orientação: Paulo Alexandre Pereira.

– Francisca Cabral M. Moreira Viegas, «Relatório de estágio curricular na *Revista Portuguesa de Educação*.
Orientação: Maria Cristina Carrington.

– Inês Bastos Videira, «Diante da lei está uma editora: o mundo do livro jurídico na Almedina».
Orientação: António Andrade.

– Inês Lucas da Silva, «Relatório de estágio na BOCA».
Orientação: Maria Cristina Carrington.

– Jessica Caroline Kilpp, «A edição contemporânea fora da curva: testemunhos de editores brasileiros e portugueses».
Orientação: Maria Cristina Carrington. Coorientação: Vera Vale (DEGEIT).

– Joana Alegria, «Acento tónico: reflexão sobre o estágio curricular».
Orientação: Ana Margarida Ramos.

– Joana Sofia Ventura Maia, «A Segunda Geração da Beat Generation: Edição Independente no Século XXI».
Orientação: Reinaldo Francisco da Silva.

– João Caçador, «Relatório de estágio na editora Trinta Por Uma Linha: a revista *A Casa do João*».
Orientação: Ana Margarida Ramos.

– Maria Ana Coelho Alberto Lobo, «Comunicação académica em contexto de edição universitária. Relatório de Estágio na Imprensa da Universidade de Coimbra».
Orientação: António Andrade.

– Maria João da Gama Marques Portela, «Uma perspetiva editorial: relatório de estágio na editora Ponto de Fuga».
Orientação: Maria Cristina Carrington.

– Mariana Filipa Cardoso da Cunha, «(Re)paginar os atores do livro, do revisor ao editor e ao leitor – relatório de estágio no Grupo Almedina».
Orientação: António Andrade.

– Matilde Pereira Russo, «Comunicação académica em contexto de edição universitária: relatório de estágio na Imprensa da Universidade de Coimbra».
Orientação: António Andrade. Coorientação: Maria João Padez de Castro.

– Mónica Alexandra Figueiredo, «Relatório de estágio na Editora Trinta Por Uma Linha – A Importância das Redes Sociais em Contexto Editorial».
Orientação: Ana Margarida Ramos.

– Natália Domene Alcaide, «Uma experiência de estágio na Porto Editora».
Orientação: Maria Teresa Cortez.

– Sandra Manuela de Pinho Sánchez, «Relatório de estágio na Ludomédia».
Orientação: João Manuel Nunes Torrão.

– Sónia Custódio Gabriel, «Comunicação numa editora universitária: relatório de estágio em edição na Imprensa da Universidade de Coimbra».
Orientação: António Andrade. Coorientação: Maria João Padez de Castro.

– Teresa Fernandes Garrido, «Quântica Editora no mercado do livro técnico e especializado».
Orientação: Carlos Morais.

4.2. Mestrado em Línguas e Relações Empresariais

– Ana Filipa dos Santos Novais Pita, «Ética e Responsabilidade Social em Empresas Transnacionais».
Orientação: Gillian Grace Owen Moreira.

– Ana Maria de Silva Ferreira, «Globalização e Identidade Cultural».
Orientação: Gillian Grace Owen Moreira.

– Ana Rita Figueiredo Faria Nogueira, «Relatório de Estágio na 2 PLAY: o caso do CD Tondela».
Orientação: Maria Fernanda Brasete. Coorientação: Helena Nobre (DEGEIT).

– Ana Rita Oliveira Santos, «Relatório de Estágio na Polisport Plásticos S.A.».
Orientação: Carlos Morais.

– Bruna Carnevale do Carmo Pereira, «Relatório de Estágio realizado na empresa Factorial HR.».
Orientação: Noemí Pérez Pérez.

– Christelle Adelaide Machado, «Relações Culturais e Empresariais entre a Suíça e a China».
Orientação: Ana Maria Ramalheira. Coorientação: Carlos Rodrigues.

– Cláudia Pereira Caseiro, «A Importância do Bilinguismo e Multilinguismo no Contexto Empresarial».
Orientação: Gillian Grace Owen Moreira.

– Diana Estefania Ochoa Flores, «A Imagem de Duas Editoras Espanholas através do Estudo do seu Processo de Internacionalização e de *Social Media Marketing*».
Orientação: Noemí Pérez Pérez. Coorientação: Vera Cristina Fontes Teixeira Vale (DEGEIT).

– Diogo Micael Pires Campo Grande, «Proposta de Conceptualização de uma Marca de Luxo / *A Luxury Brand Conceptualization Proposal*».
Orientação: Reinaldo Francisco da Silva. Coorientação: Helena Nobre (DEGEIT).

– Esther Joana da Costa Ventura, «A liderança feminina no distrito de Viseu: a influência dos estereótipos e androcentrismo cultural no acesso a cargos de liderança».
Orientação: Maria Teresa Roberto.

– Inês de Amorim Pereira Marinho Lebre, «A comunicação intercultural e o seu impacto na integração de indivíduos em contexto empresarial».
Orientação: Gillian Grace Owen Moreira.

– Joana Catarina Rodrigues Freitas, «A importância das segundas línguas estrangeiras na indústria exportadora vimaranense».
Orientação: Maria Teresa Murcho Alegre.

– Joana Correia dos Santos, «Comunicação Integrada de *Marketing*. Relatório de Estágio na Inmedia Solutions».
Orientação: Noemí Pérez Pérez.

– Larissa Menezes Barbosa Costa, «Relatório de Estágio realizado na empresa Mylily Bio-Periodenprodukte».
Orientação: Katrin Herget. Coorientação: Helena Nobre (DEGEIT).

– Marco António Lages Cerqueira, «Relatório de Estágio na Empresa *Érre* Lrb.».
Orientação: Abdelilah Suisse.

– Marco Silveira Oliveira, «Relatório de Estágio realizado na HNNK Solutions, Lda.».
Orientação: Abdelilah Suisse.

– Maria del Mar Piñuel Andrade, «O impacto da COVID-19 nos negócios internacionais. A partir do caso das empresas: Farfetch, Gestamp e Novarroz».
Orientação: António Andrade. Coorientação: Marta Ferreira Dias (DEGEIT).

– Michele di Tolve, «O Impacto da Diversidade Cultural na Gestão de Projetos em TransPerfect, Amesterdão».
Orientação: Gillian Grace Owen Moreira.

– Mónica Sofia Castro Lucas, «Estratégias de adaptação de uma empresa à situação pandémica em contexto de internacionalização – Relatório de Estágio».
Orientação: Margaret da Costa Seabra Gomes.

– Pedro Filipe Morais da Silva, «Línguas, Culturas e *Marketing* internacional – O caso da OLI no Magrebe».
Orientação: Ana Maria Ramalheira.

– Rebeka Da Silva Weingaertner, «O teletrabalho como estratégia para empresas mais diversas e globais».
Orientação: Francisco José Fidalgo Enríquez.

– Rute Pereira Gomes, «Relatório de Estágio Curricular na Market Access».
Orientação: Margaret da Costa Seabra Gomes.

– Sara Novais Jamal, «Responsabilidade Social Corporativa: Uma comparação transcultural entre a Alemanha e Portugal».
Orientação: Katrin Herget. Coorientação: Helena Nobre (DEGEIT).

4.3. Mestrado em Português Língua Estrangeira/Língua Segunda.

– Bowen Song, «O Imaginário da China em estudantes de mandarim em Portugal – Estudo de caso em São João da Madeira».
Orientação: Maria Manuel Baptista.

– Chong Zhang, «Seleção do modo verbal nas orações completivas: um estudo do caso em Português Língua Estrangeira».
Orientação: Fernando Martinho.

– Chuhan Zhang, «Teorias de tradução chinesas e ocidentais aplicadas à tradução entre chinês e português e entre chinês e inglês».
Orientação: Wang Suoying.

– Dong Yifan, «Influência dos demonstrativos 这 e 那 na aquisição do determinante artigo português».
Orientação: Sara Topete de Oliveira Pita.

– Han Yixuan, «A estrutura da frase declarativa na aprendizagem do Português enquanto Língua Estrangeira por alunos de Língua Materna Estrangeira». Orientação: Emília Maria Rocha de Oliveira.

– Huiying Wu, «Perceção do aspeto verbal por aprendentes chineses de Português Língua Estrangeira». Orientação: Emília Maria Rocha de Oliveira.

– Jingwen Zhang, «Tradução de português para chinês dos livros infantis ilustrados». Orientação: Wang Suoying.

– Li Zhuo, «Estudo de provérbios e expressões idiomáticas: o caso do ensino de português na China». Orientação: Wang Suoying.

– Liang Wanwei, «Estudo comparativo da formação de palavras em chinês e português». Orientação: Sara Topete de Oliveira Pita.

– Liu Guoliang, «As perceções dos alunos chineses sobre a aprendizagem do português como terceira língua na Universidade de Aveiro». Orientação: Abdelilah Suisse.

– Liu Ruixi, «Aquisição de expressões fraseológicas em PLE (Português Língua Estrangeira): dificuldades dos aprendentes chineses». Orientação: Sara Topete de Oliveira Pita.

– Liu Weihao, «Conflitos e integrações culturais nas obras de Henrique de Senna Fernandes». Orientação: António Manuel Ferreira.

– Luo Rongnan, «A pé, pela Estrada N2: Leva-me contigo, de Afonso Reis Cabral». Orientação: Paulo Alexandre Pereira.

– Minxuan Zhang, «A aquisição das conjunções na língua portuguesa por alunos chineses». Orientação: João Paulo Silvestre. Coorientação: Ran Mai.

– Qiao Yulin, «A compreensão semântica dos tempos pretéritos do indicativo por aprendentes chineses de Português». Orientação: Emília Maria Rocha de Oliveira.

– Shangru Jiang, «Infinitivo: um desafio da língua portuguesa para os aprendentes chineses».
Orientação: Sara Topete de Oliveira Pita.

– Song Xue, «Comparação das experiências de tempo de lazer entre trabalhadores e trabalhadoras chineses em Aveiro, Portugal».
Orientação: Maria Manuel Baptista.

– Zhang Dingdan, «Imagens das mulheres chinesas e da cultura chinesa na literatura portuguesa de escritores portugueses nativos de Macau».
Orientação: António Manuel Ferreira.

– Zhu Xunzhao, «Representações Estereotipadas de Género: Um Estudo de Livros Chineses para a Infância».
Orientação: Maria Manuel Baptista.

4.4. Mestrado em Tradução Especializada

– Ana Beatriz Marçal Farinha, «A tradução de manuais de instruções: relatório de estágio na AP | Portugal».
Orientação: Katrin Herget.

– Ana Isabel de Sousa Fonseca, «Orientações para a inclusão da qualidade nos guias de tradução médica».
Orientação: Maria Eugénia Tavares Pereira.

– Ana Luísa Vieira de Oliveira, «Tradução comentada e legendagem do documentário jornalístico "Risiko Narkose – Wenn das Gehirn leidet"».
Orientação: Maria Teresa Murcho Alegre. Coorientação: Cláudia Maria Pinto Ferreira.

– Bruno Miguel Marques de Carvalho, «Comunicação eficaz através de material publicitário multilingue. Relatório de Estágio na Filipengine – Sistemas de Informação».
Orientação: Margaret da Costa Seabra Gomes.

– Carlos Filipe Mendes Guimarães, «"COVID-19: Doença Cardiovascular" – Glossário e Tradução de um Artigo de Revisão Médica de Português para Inglês».
Orientação: Margaret da Costa Seabra Gomes.

– Eduardo Manuel Oliveira Vitória, «Controlo de Qualidade na tradução: processos e abordagens».
Orientação: Katrin Herget.

– I. da S. Costa, «O suplemento ao diploma: análise da tradução e identificação de unidades multilexicais».
Orientação: João Paulo Silvestre.

– Letícia Sofia Pereira da Rocha, «A Contribuição da Robótica na Vida de Pacientes com Alzheimer e outras Demências: Tradução de Artigos e Glossários».
Orientação: Reinaldo Francisco da Silva.

– Mariana Rolo Ferreira, «Relatório de Estágio na Empresa Multilingual Europe: Uma Reflexão sobre o Trabalho do Tradutor».
Orientação: Reinaldo Francisco da Silva.

– Mónica Isabel Abrantes Cabral, «Legendagem para festivais de cinema – relatório de estágio no festival de cinema de AVANCA».
Orientação: Francisco José Fidalgo Enríquez. Coorientação: Cláudia Maria Pinto Ferreira.

– Pedro Miguel Correia Sarabando, «Tradução audiovisual: Uma análise aos métodos de trabalho e a resultados do *fansubbing* português».
Orientação: Reinaldo Francisco da Silva.

– Sheila de Oliveira Pereira, «Os desafios da inteligência artificial na tradução de documentos jurídicos – estágio na empresa Intertranslations».
Orientação: Fernando Martinho.

– Sofia Ribeiro Valente, «Problemas de tradução no género textual *Arztbrief*».
Orientação: Katrin Herget.

4.5. Mestrados afetos a outras universidades

– Amoedo Davila Antía, «La mediación lingüística en el aula de lenguas extranjeras: análisis y propuesta de proyecto innovador». Master em Profesorado – Especialidad: Lenguas extranjeras. Universidade de Vigo.
Orientação: Maria Manuela Silva.

– Ana Margarida Rodrigues de Carvalho e Frias, «A vertente turística da tradução e da comunicação multilingue: o caso do Posto de Turismo de

Braga». Mestrado em Tradução e Comunicação Multilingue. Universidade do Minho.
Orientação: Maria Manuela Silva.

– Gesto, Rodríguez María, «Aula invertida, socioafectividade, a tristura e unha pandemia». Master em Profesorado – Especialidad: Lenguas extranjeras. Universidade de Vigo.
Orientação: Maria Manuela Silva.

– Nieto González Susana, «*Cambios en el mundo de la enseñanza: las tic y los recursos audiovisuales innovadores*». Master em Profesorado – Especialidad: Lenguas extranjeras. Universidade de Vigo.
Orientação: Maria Manuela Silva.

– Rita Moreira Pinto da Fonseca, «Tradução e comunicação multilingue no âmbito da arte: um estudo de caso. Mestrado em Tradução e Comunicação Multilingue». Universidade do Minho.
Orientação: Maria Manuela Silva.

– Sara Catarina Ribeiro Fernandes, «Guimarães enquanto destino cultural: o papel dos postos de turismo». Mestrado em Tradução e Comunicação Multilingue. Universidade do Minho.
Orientação: Maria Manuela Silva.

Congressos, Colóquios, Ciclos de Conferências e Seminários Internacionais…

– «Histórias com Ciência na Biblioteca Escolar». 6.º Ciclo de Conferências. Coordenação e organização: António Andrade. Universidade de Aveiro e Rede de Bibliotecas Escolares – Ministério da Educação, com o apoio das UI CLLC, CIDTFF, CIDMA e CESAM. Ano letivo de 2020-2021.

– «A língua chinesa em Portugal e em Macau». Ciclo de Palestras: Reflexões sobre o Ensino de Chinês em Portugal. Comissão Organizadora: Wang Suoying e Lu Yang. *Online*, 24 de março.

– «Hibridismo e transmaterialidade». Congresso Mix & Match (3 sessões). Membros da Comissão Organizadora: Inês Costa, Emanuel Madalena e Maria Eugénia Pereira. Universidade de Aveiro, 27 de janeiro, 24 de março e 26 de maio.

– «*Transcultural Mobilities and Memories*». *Conference online*. Membro da Comissão Organizadora: M. M. Silva. Universidade do Minho (CEHUM), 15 e 16 de abril.

– «6.º Seminário Internacional de Investigação sobre o Livro-objeto: livros sem idade para leitores de todas as idades». Organização: Diana Navas & Ana Margarida Ramos. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 29 de abril e 1 de maio.

– Ciclo de 6 seminários transdisciplinares no âmbito do Projeto «Industriais de Cultura e Cultura de Massas» (CLLC). Coordenação: David Callahan. De maio a dezembro.

– «41.º Colóquio da Associação Portuguesa de Estudos Anglo-Americanos (APEAA)». Comissão Organizadora: Reinaldo Francisco da Silva & Maria Aline Ferreira. Universidade de Aveiro, DLC, 22 e 23 de maio.

– «Influência interlinguística na aprendizagem de línguas estrangeiras». I Ciclo de Conferências. Comissão Organizadora: A. Suisse & K. Herget. Universidade de Aveiro (CLLC), 30 de junho.

– «Diálogos Luso-Sefarditas». III Colóquio Internacional. Organização: Centro de Línguas, Literaturas e Culturas (António Andrade), Centro de História

da Sociedade e da Cultura da Universidade de Coimbra, Cátedra de Estudos Sefarditas Alberto Benveniste (Universidade de Lisboa) e Câmara Municipal de Leiria. Leiria, Teatro Miguel Franco / Centro de Diálogo Intercultural de Leiria – Igreja da Misericórdia, 15 e 16 de julho.

– «II Congresso Internacional em Variação Linguística nas Línguas Românicas». Comissão Organizadora: L. Moutinho, A. Gómez Bautista, E. Fernández Rei, H. Rebelo, R. L. Coimbra & X. Sousa. Universidade de Aveiro, 22, 23 e 24 de junho.

– «2.º Festival Géneros e Performances». Coordenação: Maria Manuel Baptista. Promoção: Grupo Género e Performance (GECE), Centro de Línguas, Literaturas e Culturas (CLLC) e Rede Nacional em Estudos Culturais (RNEC). Financiamento: Fundação Para a Ciência e Tecnologia (FCT). 12 e 25 de julho.

– «Cinema – Arte, Tecnologia, Comunicação AVANCA | CINEMA 2021». Conferência Internacional. Membro da Comissão Organizadora: Cláudia Ferreira *et al.*. Avanca (presencial e *online*), de 28 de julho a 1 de agosto.

– «Seminário Internacional sobre Gilles Deleuze». Coordenação: Maria Manuel Baptista. Promoção e financiamento: CLLC, através do Grupo Género e Performance (GECE) e do Núcleo de Estudos sobre Cultura e Ócio (NECO); Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT). 28 de setembro.

– «Portugal no Oriente». Ciclo de Conferências. 1.ª sessão, em articulação com a UC Língua Portuguesa I. Organização C. Morais & A. A. Freire. 2.ª sessão, em articulação com a UC Cultura Portuguesa II. Organização: C. Morais, M.M. Baptista & A. A. Freire. 3.ª sessão, em articulação com a UC Temas de Língua e Cultura Portuguesas I. Organização: & A. A. Freire. 4.ª sessão, em articulação com as UC Língua Portuguesa I e Gramática da Comunicação I. Organização: C. Morais, A. A. Freire, M. F. Brasete & R. L. Coimbra. Universidade de Aveiro, 12, 13, 14 e 15 de outubro.

– «III Congresso Internacional RESMI (Rede do Ensino Superior para a Mediação Intercultural), "Mediação Intercultural: Comunicação, Cidadania e Desenvolvimento"». Membro da Comissão Organizadora: Gillian Moreira. *Online*, 21 e 22 de outubro.

– «O ensino de línguas em tempo de pandemia: transição, transformação, novas perspetivas». I Ciclo de Conferências. Comissão Organizadora: A. Suisse & Noémi Pérez Pérez. Universidade de Aveiro, DLC-CLLC, 27 de outubro.

– «Do manuscrito ao livro impresso e electrónico». 6.º Ciclo de Conferências. Organização: António Andrade & Maria Cristina Carrington. Universidade de Aveiro, DLC-CLLC, de 8 de novembro de 2021 a 13 de janeiro de 2022.

– «Ciclo de palestras em Relações Interculturais»: «*Beyond rape: the legal struggle to understand and qualify gender violence in armed conflicts*» (por Lina Biscaia); «*What is happening in Poland and why is that your problem too?*» (por John Morjin). Organização: Maria Sofia Pimentel Biscaia. Universidade de Aveiro, 16 de novembro e 8 de dezembro, respetivamente.

– «Artes, Ócio e Turismo: Diálogos do desassossego». Colóquio Internacional. Comissão Organizadora: Maria Eugénia Pereira, Maria Mota Almeida, Odete Jubilado, Anabela Oliveira. Universidade de Aveiro, 2 e 3 de dezembro.

– «CLASTEA V – *Congrès international sur la réception des modèles antiques dans le théâtre ibérique, ibéro-américain et francophone. Identités: représentations, constructions et déconstructions*». Membro da Comissão Organizadora: Carlos Morais *et al.*. Clermont-Ferrand, 8 a10 de dezembro.

– «*Relational Forms VI: "Imag(in)ing the Nation: Literature, the Arts and Processes of National Construction*». Membro da Comissão Organizadora: M. Wakefield *et al.*. Universidade do Porto/CETAPS.

Conferências, Aulas Abertas, Reuniões Científicas, *Workshops*, Seminários, Palestras, Jornadas, Exposições e Sessões de Divulgação

– Ciclo de 4 Palestras sobre História e Cultura Portuguesa proferidas por Wang Suoying e destinadas à comunidade chinesa: «O amor de D. Pedro I e D. Inês», «D. João I e Mosteiro da Batalha», «D. João V e Convento de Mafra» e «Fundação, Bandeira, Hino e Revolução 25 de Abril». Organização: Zhongpu Jiangtang. 31 de janeiro, 21 de fevereiro, 28 de março e 25 de abril, respetivamente.

– «Desenvolvimento da escrita ao longo da escolaridade». Ação de formação contínua de professores (com o registo CCPFC/ACC-106551/19). Participação de R. L. Coimbra na qualidade de Formadora (modalidade Círculo de Estudos). Universidade de Aveiro, 31 de janeiro de 2020 a 30 de abril de 2021.

– «Penélope: entre a convenção e a controvérsia». Videoconferência por Maria de Fátima Silva (FLUC-CECH), no âmbito da UC Teorias da Literatura. Organização e moderação: M. F. Brasete. Universidade de Aveiro, DLC, 8 de janeiro.

– «*LoCALL Virtual Training Week*». Evento *online* dirigido a professores do ensino secundário e universitário, investigadores e estudantes de 20 países, no âmbito do projeto LoCALL, Projeto Erasmus+ 2019-1-DE03-KA201-060024. Organização: A. das Neves, em colaboração com investigadoras do CIDTFF. Investigadora responsável: Mónica Lourenço. Universidade de Aveiro, 18 a 22 janeiro.

– «"Queer Animality" em *Biopolitics, Racial Mattering and Queer Affect*». Webinário por Mel Y. Chen. Coordenação: Maria Sofia Pimentel Biscaia. Instituto de Ciências Sociais, Lisboa. 10 de fevereiro.

– «*Workshop* sobre o Ano Novo Chinês». Organização: Carlos Morais Y. Han *et. al.*. Universidade de Aveiro, Via Zoom, 13 de fevereiro.

– «Ano do Búfalo – Convívio à distância dos Amigos da Cultura Chinesa». Palestra e coordenação: Wang Suoying. Mensagem do Bom Ano Chinês, em vídeo, por Xu Zhida, Encarregado de Negócios da Embaixada Chinesa, 13 de fevereiro.

– «*Workshop sobre o Festival das Lanternas* Organização: Carlos Morais Y. Han *et. al.*. Universidade de Aveiro, Via Zoom, 27 de fevereiro.

– «Rotas a Oriente». Ciclo de conferências (Via Zoom). 2.ª sessão, em articulação com a UC Temas de Língua e Cultura Portuguesas II. Organização: C. Morais, C. Cheng, R. Mai, Y. Han & E. Oliveira. 18 de março. 3.ª sessão, em articulação com a UC Língua Portuguesa II – LEE. Organização: C. Morais, C. Cheng, R. Mai, Y. Han & M. F. Brasete. 22 de março. 4.ª sessão, em articulação com a UC Temas de Literatura Portuguesa. Organização: C. Morais, C. Cheng, R. Mai, Y. Han & A. Ferreira. 7 de abril. 5.ª sessão, em articulação com a UC Temas de Literatura Portuguesa. Organização: C. Morais, C. Cheng, R. Mai, Y. Han & A. Ferreira. 14 de abril. 6.ª sessão, em articulação com a UC Temas de Literatura Portuguesa. Organização: C. Morais, C. Cheng, R. Mai, Y. Han & A. Ferreira. 21 de abril. 7.ª sessão, em articulação com a UC Temas de Língua e Cultura Portuguesas II. Organização: C. Morais, C. Cheng, R. Mai & Y. Han. 23 de abril. 8.ª sessão, em articulação com a UC Temas de Língua e Cultura Portuguesas II. Organização: C. Morais, C. Cheng, R. Mai, Y. Han & A. Ferreira. 29 de abril. 9.ª sessão. Aula Aberta. Organização: C. Morais, C. Cheng, R. Mai & Y. Han. 30 de abril.

– «*Workshop* sobre caligrafia e pintura chinesas». Organização: Carlos Morais, Y. Han *et. al.*. Via Zoom. Universidade de Aveiro, 27 de março.

– «As instituições escolares e as bases greco-latinas das terminologias científicas». Videoconferência por Belmiro F. Pereira (Universidade do Porto/CECH), no âmbito da UC Terminologia. Organização e moderação: M. F. Brasete & M. T. Roberto. Universidade de Aveiro, DLC, 5 de abril.

– «*Performing Refugees Experience in Europe*». Painel no pré-evento à conferência internacional «*Humanity/Humanities on the move*». Organização: M. M. Silva & Francesca Rayner. Universidade do Minho (CEHUM), 28 e 29 de abril.

– «Explorar a paisagem linguística com recurso à LoCALL App em contexto escolar: dos conceitos às práticas. *Workshop* interdisciplinar dirigido a professores dos 1.º, 2.º, 3.º ciclo do ensino básico e secundário (3 horas). Organização e dinamização: A. das Neves, F. Martins, L. Pombo, M. Marques, M. Lourenço. *Online*, 14 de abril.

– «Técnicas de (re)escrita criativa; redação de conteúdos». Palestra por M. M. Silva, no âmbito da plataforma de formação de pós-graduação da Escola de

Economia e Gestão, UMINHO EXEC (Blended Learning) «*Content Marketing, Copywriting & Storytelling*», Universidade do Minho, *online*, 11 de maio.

– «A Voz e o Texto: Uma Introdução à Lírica Grega Acaica». Videoconferência por Rafael Brunhara (USP-BRASIL). Organização e moderação: M. F. Brasete. Universidade de Aveiro, DLC, 11 de maio.

– Curso intensivo *online* sobre livro-objeto (com a PUC-São Paulo, Brasil). Organização: Diana Navas & Ana Margarida Ramos, 7 a 11 junho.

– «*UA Shaping the Future*». *Workshops*. Comissão Organizadora: Maria Eugénia Pereira e restantes membros da Equipa de Apoio para a Inovação Curricular e Pedagógica. Universidade de Aveiro, 14 de maio a 16 de junho.

– «Oficina de escrita criativa: como escrever um conto passo a passo». Videoconferência por João de Mancelos (Universidade da Beira Interior). Organização: M. F. Brasete. Universidade de Aveiro, DLC (CLLC), 18 de maio.

– «*Health and Wellbeing New Silk Road Conference: Innovation, Cooperation, Health Tourism*». Conferência organizada numa parceria entre o Instituto Confúcio da Universidade de Aveiro e a Associação Amigos da Nova Rota da Seda. Comissão Organizadora: Carlos Morais, F. Ilhéu *et al.*, Universidade de Aveiro, 27 de maio.

– «O Império romano 'morreu'. E agora?». Videoconferência por Rodrigo Furtado (Universidade de Lisboa, DEC/CEC). Organização e moderação: M. F. Brasete. Universidade de Aveiro, DLC, 15 de junho.

– «XPERiMENTA 2021. Sessão de divulgação dos cursos da Universidade de Aveiro junto dos estudantes do Ensino Secundário – Licenciatura em Línguas e Estudos Editoriais», por António Andrade. Universidade de Aveiro (videoconferência), 15 de junho.

– «*Le FLE fait son cinema*». *Workshops* por M.M. Silva & Marie Kerzerho. Instituto Francês de Portugal (dispositivo Cinelíngua francesa), *online*, 22 de junho.

– «XPERiMENTA 2021. Sessão de divulgação dos cursos da Universidade de Aveiro junto dos estudantes do Ensino Secundário – Mestrado em Estudos Editoriais», por Maria Cristina Carrington. Universidade de Aveiro (videoconferência), 25 junho.

– «XPERiMENTA 2021: Sessão de divulgação dos cursos da Universidade de Aveiro junto dos estudantes do ensino secundário – Mestrado em Línguas e Relações Empresariais», por Ana Maria Ramalheira. Universidade de Aveiro (videoconferência), 25 junho.

– «Encontro Cultural à volta de Abel Botelho». Organização: Maria Eugénia Pereira & Paulo Neto. Câmara Municipal de Tabuaço, 26 e 27 de junho.

– «Uma conversa a cinco sobre *O livro no Portugal Contemporâneo*». Mesa-redonda sobre a obra *O livro no Portugal Contemporâneo* de Nuno Medeiros. Organização: Editora Outro Modo. Participação: Maria Cristina Carrington *et al.*. 30 de junho.

– «Cem Anos da China com o Partido Comunista Chinês». Conferência por Wang Suoying (presidente da ZWY). Organização: ZWY – Associação Portuguesa dos Amigos da Cultura Chinesa e Embaixada Chinesa em Portugal. Intervenções de Zhao Bentang, Martins da Cruz, Kevin Ho & Wu Zhiwei. Transmissão em direto pelo Canal Beira Baixa TV, 1 de julho.

– «*Exploring Linguistic Landscapes with the LoCALL App*». Part 1; Part 2: «*From Concept to Practice*»; «*Hands-on APProach*». *Workshops*, no âmbito do *9th EDILIC International Congress*, dinamizados por A. das Neves, M. Lourenço, M. Marques, L. Pombo. 7 de julho.

– «*Workshop* sobre Metodologia de Investigação Qualitativa». Coordenação: Maria Manuel Baptista. DLC, setembro e outubro.

– «Festa da Lua – Convívio à distância dos Amigos da Cultura Chinesa». Coordenação: Wang Suoying. 21 de setembro.

– «Portugal no Oriente». Exposição. Organização: C. Morais, A. A. Freire FREIRE *et al.*. Universidade de Aveiro, Sala Hélène de Beauvoir, 21 de setembro a 17 de outubro.

– «*Rigor Académico – a Prof.ª Wang ajuda-o nos estudos em Portugal*/严谨学术——王老师助你学业进步». Palestra proferida por Wang Suoying. Organização: Embaixada Chinesa em Portugal. 23 de setembro.

– «*Le Commencement était-il déjà la fin? Paradoxes et ambigüités de l'humanité*». *Session 3 du Cycle "Les Limites de l'Humain"*. Projeto REVIF (AUF). Organização: Maria Eugénia Pereira. Universidade de Aveiro, 15 de outubro.

– «A obra de Aquilino Ribeiro». Conferência por A. M. Ferreira. Viseu, Hotel Onix, 19 de outubro.

– «O Estado Novo em Portugal: Um olhar a partir dos Estudos Culturais». Coordenação: Maria Manuel Baptista. Universidade de Aveiro, 20 de outubro.

– «II Jornadas em Línguas Minoritárias». Comissão Organizadora: Alberto Gómez Bautista, Helena Rebelo, Luís Salema, Tamara Flores Pérez. Universidade de Aveiro, DLC, 29 de outubro.

– Apresentação da obra *Apontamentos Brasilianos* de Brasilino Godinho por A. M. Ferreira. Aveiro, FNAC, 30 de outubro.

– Aula Aberta no âmbito da UC de Literatura infanto-juvenil do Mestrado em Estudos Editoriais, com dois convidados estrangeiros. Organização: Ana Margarida Ramos. Universidade de Aveiro, 19 de novembro.

– «*Metaphors and Cultures*». Aula Aberta dinamizada por Marcin Trojszak (Universidade de Konin, Polónia), no âmbito do programa de mobilidade Erasmus e do programa Doutoral em Ciências da Linguagem. Organização: R. L. Coimbra, K. Herget, G. Moreira, A. Moreno & J. P. Silvestre. Universidade de Aveiro, 24 de novembro.

– «Explorar a paisagem linguística com recurso à LoCALL App». Ação de formação interdisciplinar de curta duração dirigida a professores dos 1.º, 2.º, 3.º ciclo do ensino básico e secundário e estudantes de mestrado da Universidade de Aveiro. Organização e dinamização: A. das Neves, F. Martins, L. Pombo, M. Marques e M. Lourenço, em colaboração com o Continua / / Unave. *Online*, 24 e 26 de novembro.

– «III Encontro de Jovens Investigadores em Literatura Comparada (EJICOMP III)». Organização: Associação Portuguesa de Literatura Comparada (APLC) numa parceria com o Centro de Línguas, Literaturas e Culturas (CLLC). Comissão Organizadora: Odete Jubilado, Maria Cristina Carrington, Maria Teresa Cortez, Paulo Pereira, Eduardo Nunes, Inês Costa e Juliana Gonçalves. Universidade de Aveiro, 25 e 26 de novembro.

– «Clarice Lispector: literatura e fotobiografia». Aula Aberta lecionada por Thiago Cavalcante Jeronimo (Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo). Organização: P. A. Pereira. Universidade de Aveiro, 2 de dezembro.

– «O contacto da língua árabe com as línguas europeias: investigações interdisciplinares». Jornada científica no âmbito da celebração do Dia Mundial da Língua Árabe. Comissão Organizadora: A. Suisse & K. Herget. Universidade de Aveiro (CLLC), 15 de dezembro.

RUA-L. Revista da Universidade de Aveiro – Letras

A *RUA-L. Revista da Universidade de Aveiro – Letras* foi fundada em 1984 pela direção do Departamento de Línguas e Culturas (DLC), então liderada pelo Prof. Doutor Albino de Matos, com o objetivo principal de divulgar trabalhos de investigação nos domínios da Literatura, Cultura e Ciências da Linguagem.

Sucessivamente dirigida por diversos docentes ligados à Comissão Científica do DLC, a *RUA-L* visa publicar textos de cariz essencialmente ensaístico em torno de temas vários, afetos às Ciências Sociais e Humanas, *lato sensu*, incluindo resultados de investigação desenvolvida no âmbito de cursos de Licenciatura, de Mestrado e de Doutoramento oferecidos pelo DLC.

A *RUA-L* propõe-se divulgar anualmente artigos de docentes e investigadores afetos não só ao Departamento de Línguas e Culturas, mas também a outras instituições ou centros de investigação portugueses e estrangeiros, estimulando, nos planos nacionais e internacionais, a reflexão, o diálogo, a cooperação e o desenvolvimento de atividades científicas em rede.

Publica anualmente um volume temático na área das Humanidades e das Ciências Sociais com artigos inéditos em português, inglês, francês, alemão ou espanhol (*vd.* Normas de Aceitação / Publicação), sujeitos a uma avaliação prévia duplamente cega por parte de uma Comissão Científica / Arbitragem, constituída por investigadores e docentes afetos à Universidade de Aveiro e a outras instituições de Ensino Superior e centros de investigação portugueses e estrangeiros.

Aberta assim à participação de todos os interessados, a *RUA-L* privilegiará artigos de investigação e leituras críticas assentes em perspetivas de abordagem e métodos atuais. Avessa a escolas ou a qualquer proselitismo de índole política, ideológica ou religiosa, a *RUA-L* orienta-se apenas por critérios de qualidade científica e de tolerância, no respeito pela pluralidade de pontos de vista.

A *RUA-L* está associada ao Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro.

ISSN: 0870-1547 | E-ISSN: 2183-4695

Editora: UA Editora.

Website: https://proa.ua.pt/index.php/rual

A *RUA-L* adota a licença Creative Commons BY 4.0.

A *RUA-L* está indexada no RCAAP e no OpenAIRE e está em processo de indexação nas seguintes bases de dados: DOAJ, ERIHPLUS, LatIndex, SCOPUS, SHERPA/RoMEO e Web of Science.

RUA-L. Revista da Universidade de Aveiro – Letras

The *RUA-L. Revista da Universidade de Aveiro/Letras* was founded in 1984 (ISSN: 0870-1547) by the Chairman of the Department of Languages and Cultures (DLC), Professor Albino de Matos, with the purpose of publishing scholarship on issues related to Literature, Culture, and Linguistics.

The *RUA-L* journal aims at publishing mostly scholarly essays within the Social Sciences and the Humanities while keeping track of the research conducted in the degree programs offered at this institution both at an undergraduate and graduate levels.

The *RUA-L* journal aims at publishing, once a year, essays submitted by scholars who are associated with the research centers based at the DLC or by scholars from other institutions as well as those affiliated with other national or international research centers so as to enhance academic dialogue while fostering a network of cooperation and development both at a national and international levels.

Open to the participation of a worldwide academic community, the *RUA-L* encourages scholarly submissions which enhance contemporary models of critical inquiry and scope. A publication exempt from any political, ideological or religious affiliation, the *RUA-L* is imbued with the mission of fostering a spirit of tolerance and academic excellence while encouraging a plurality of points of view.

RUA-L is associated to the Department of Languages and Cultures of the University of Aveiro.

E-ISSN: 2183-4695 | ISSN: 0870-1547

Publisher: UA Editora.

Website: https://proa.ua.pt/index.php/rual

RUA-L adopts the Creative Commons BY 4.0 license.

RUA-L is indexed in RCAAP and OpenAIRE and is in the process of being indexed in the following databases: DOAJ, ERIHPLUS, LatIndex, SCOPUS, SHERPA/RoMEO and Web of Science.

Normas de Submissão e de Publicação

1. Condições para Submissão

A revista organiza-se em volumes temáticos anuais. Propõe-se publicar apenas artigos inéditos em português, inglês, francês, alemão ou espanhol (*vd.* Normas de Aceitação / Publicação), sujeitos a uma avaliação prévia duplamente cega por parte de membros de uma Comissão Científica / Arbitragem, constituída por investigadores e docentes afetos à Universidade de Aveiro e a outras instituições de Ensino Superior e centros de investigação portugueses e estrangeiros.

Como parte do processo de submissão, os autores são obrigados a verificar a conformidade da submissão em relação a todos os pontos listados a seguir. As submissões que não estiverem de acordo com as normas serão devolvidas aos autores.

Os artigos publicados (originalmente inéditos) poderão, se os respetivos autores assim desejarem, surgir noutras revistas ou livros, desde que estes incluam a referência bibliográfica completa da sua publicação prévia na RUA-L.

Esta revista não cobra encargos de processamento nem de submissão de artigos.

2. Normas de Publicação

A *RUA-L* segue basicamente o modelo de referências bibliográficas da APA (American Psychological Association).

Convém, contudo, atentar nos seguintes aspetos:

2.1. Formatação dos artigos

Os textos devem ser apresentados em formato digital (*Word for Windows*, ou programa compatível), em letra *Times New Roman*, de tamanho 12 (com exceção das notas, de tamanho 10), com espaçamento de 1,5 entre linhas e parágrafos. As páginas devem ser configuradas no formato A4, com 3 cm nas margens superior e esquerda e 2 cm nas margens inferior e direita.

2.1.1. Extensão

Cada artigo, configurado no formato acima indicado, deve ter no máximo 17 páginas.

2.1.2. Organização

A apresentação de cada artigo (ver volumes já publicados *online* e em papel) deve obedecer à seguinte sequência:

– Título – centrado

– Autor(es) – centrado
– Instituição de Ensino e/ou Centro de Investigação a que está(ão) ligado(s) o(s) autor(es) – em nota de rodapé, afeta ao nome do(s) autor(es)
– Palavras-chave – até 6 palavras, justificadas à esquerda, no idioma do artigo, em português e em inglês, logo a seguir ao nome do(s) autor(es
– Resumo – máximo de 200 palavras, em português e em inglês, no final do artigo
– Referências bibliográficas – apenas de obras, de artigos e de outros trabalhos referenciados no texto.

2.2. Critérios de apresentação gráfica e referenciação bibliográfica (por ordem alfabética)

Citações: até três linhas, incorporar as citações no texto, entre aspas. Se o texto for escrito em português, usar «…», em alemão, »…« ou „…". Recolher as citações mais extensas: 1 cm à esquerda e à direita, em letra *Times New Roman*, tamanho 12, sem aspas.

Quando a tradução da citação for incorporada no texto, colocá-la entre aspas, seguida do original entre parênteses retos (sem utilizar novamente aspas).

Ilustrações / Gráficos: numerar e legendar.

Interpolações / Omissões: identificar as interpolações por meio de parênteses retos […]. Se uma omissão num texto citado se encontrar já no original, usar reticências entre parênteses curvos (…).

Itálico: usar itálico para expressões em línguas estrangeiras e para títulos de livros, revistas ou jornais.

Notas: formatar em *Times New Roman* 10 e espaço simples em rodapé, com a numeração seguida. Colocar o algarismo que remete para a nota depois do sinal de pontuação.

Numeração das páginas: inserir no canto inferior direito.

Parágrafos: no início de cada parágrafo, introduzir um espaço de 1,25 cm.

Parênteses: dentro dos parênteses retos pôr curvos: [(…) texto]. *Vd.* igualmente, *supra,* «Citações».

Referências bibliográficas:

a) No corpo do texto: entre parênteses curvos, indicar o apelido do autor, seguido de vírgula, data da publicação, seguida de vírgula, e número de página (p. 15 / pp.15-16).

Exemplos: (Santos, 2007, p. 15); (Martins / Polónio, 1985, p. 35); (Ribeiro et al., 1973, pp. 25-30)

No caso de haver muitas remissões seguidas para a mesma obra, deverá indicar-se apenas *ibid.*, seguido da indicação da(s) página(s). Exemplo: (*ibid.*, p. 350).

Quando o nome do autor precede imediatamente a referência bibliográfica, indicar apenas entre parênteses as datas e páginas. Exemplo: … como refere António Santos (2007, p. 15).

Se se tratar de uma citação indireta, preceder a indicação de *apud.* Exemplo: *apud* Melo, 2002, p. 55.

Se se tratar de uma paráfrase, preceder a indicação de cf. Exemplo: cf. Monteiro, 2018, pp. 11-14.

b) Em lista única no final do texto (nas «Referências bibliográficas»), apresentar por ordem alfabética de apelidos dos autores e, no caso de várias obras do mesmo autor, por ordem alfabética das respetivas obras, com indicação da cidade, da editora e das páginas (estas nos casos de artigos).

Exemplos (de monografias, coletâneas, antologias de estudos, revistas, dicionários, textos *online*…):

– Ramalheira, A. M. P. (2002). *Alcácer Quibir e D. Sebastião na Alemanha. Representações Historiográficas e Literárias (1578-ca. 1800).* Coimbra: MinervaCoimbra / CIEG / Universidade de Aveiro.

– Martines, E. (ed.) (1998). *Cartas entre Fernando Pessoa e os Directores da Presença.* Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

– Coelho, M. H. da C. / Homem, A. L. de C. (eds.) (1999). *A Génese do Estado Moderno no Portugal Tardo-Medievo (Séculos XIII-XV)*. Ciclo temático de conferências organizado pela Universidade Autónoma de Lisboa no ano letivo de 1996/97. Lisboa: Universidade Autónoma Editora.

– Mingocho, M. T. D. / Gil, M. de F. / Castendo, E. (coords.) (2011). *Miscelânea de Estudos em Homenagem a Maria Manuela Gouveia Delille.* 2 vols. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra / CIEG / Edições MinervaCoimbra.

– Diogo, A. T. (1991). O Cavalo de Sol, *Colóquio de Letras*, Lisboa, n.^{os} 121-122, Julho/Dezembro, pp. 258-259.

– Schulze, H. (1997). *Estado e Nação na História da Europa*. Trad. de M. A. Júdice e A. Hall. Lisboa: Presença. [Ed. original: (1992), *Staat und Nation in der europäischen Geschichte.* München: Beck].

– Mexia, P. (2011). Parque da Pena, *Expresso / Atual*, 10-09, n.º 2028, p. 3. URL: http://aeiou.expresso.pt/parque-da-pena=f672148 (Acesso em….).

– Lucas, I. (2007). Saramago acusado de ser "incapaz de defender Portugal", *Diário de Notícias*, 16.07. URL: http://dn.sapo.pt (Acesso em….).

c) Na indicação de artigos de autores vários inseridos num mesmo volume: abreviar as referências bibliográficas. Exemplo: Silva, R. (2007). John Steinbeck and Ernest Hemingway's Attitudes towards Otherness, in: George, S. K. / Heavilin, B. A. (eds.), *John Steinbeck and His Contemporaries.* Lanham / Maryland: The Scarecrow Press, pp. 69-76.

d) Duas ou mais referências do mesmo autor e do mesmo ano: acrescentar à data as letras a, b, etc. A data da primeira obra indicada de um mesmo autor deve ser seguida da letra a.

e) As datas da primeira edição, se relevantes, poderão ser indicadas. Incluir estas indicações no fim da respetiva referência, entre parênteses retos. Exemplo: [2.ª ed., 1999].

Remissões: no próprio texto; usar as expressões latinas consagradas (cf. *supra…*) (cf. *infra…*) em itálico.

Títulos: centrar o título do artigo a negrito, em *Times New Roman*, tamanho 14.

Os títulos dos livros em itálico e o dos artigos entre aspas. O tipo de aspas dependerá da língua usada no texto (vd. *supra* Citações).

Os títulos de obras constantes do título de um artigo devem vir em itálico.

Traduções: na tradução das citações, inserir uma linha de separação entre a citação e a respetiva tradução. Quando a tradução da citação for incorporada no texto, deve ser colocada a seguir ao original entre parênteses retos, sem utilizar novamente aspas (vd. *supra* Citações).

Sobre referências bibliográficas de traduções, vd. *supra* Referências bibliográficas.

Submission and publication guidelines

1. Conditions for Submission

Each volume of this journal will feature an annual special topic. It aims at publishing original scholarship – in either Portuguese, English, French, German or Spanish (see Submission and publication guidelines) – firstly subject to a double blind peer review process by appointed members of the Scientific Committee/Peer Review Panel, composed by researchers and instructors affiliated with the University of Aveiro and by other Portuguese or foreign institutions of higher learning and research centers.

As part of the submission process, authors are required to verify the compliance of the submission for all items listed below. Submissions that are not compliant will be returned to the authors.

The articles (originally unpublished) may, if their authors so wish, appear in other journals or books, provided they include the complete bibliographic reference of their previous publication in RUA-L.

This journal does not have article processing (APCs) nor submission charges.

2. Publication standards

The *RUA-L* follows the APA (American Psychological Association) bibliographic reference model.

However, attention should be paid to the following aspects:

2.1. Formatting

The texts must be presented in digital format (Word for Windows, or compatible program), in font Times New Roman, size 12 (with the exception of notes, size 10), with 1.5 spacing between lines and paragraphs. The pages should be configured in A4 format, with 3 cm in the upper and left margins and 2 cm in the lower and right margins.

2.1.1. Extension

Each article, configured in the above format, should have a maximum of 17 pages.

2.1.2. Organization

The presentation of each article (see volumes already published online and on paper) should follow the following sequence:

– Title – centered

– Author(s) – focused
– Educational Institution and/or Research Centre to which the author(s) is (are) attached – in footnote, linked to the name of the author(s)
– Keywords – up to 6 words, left justified, in the article language, in Portuguese and in English, right after the author(s) name(s)
– Abstract – maximum of 200 words, in Portuguese and English, at the end of the article
– Bibliographical references – only of works, articles and other works referenced in the text

2.2. Criteria for graphical presentation and bibliographic reference (in alphabetical order)

Bibliographic references:

a) In the text: in parentheses, include the author's surname/last name, followed by a comma, date of publication, followed by a comma and the page number.

Examples: (Santos, 2007, p. 15); (Martins / Polónio, 1985, p. 35); (Ribeiro et al., 1973, pp. 25-30)

- In case of a sequence of the same reference, should be used only *ibid.*, followed by the number of the page(s). Example: (*ibid.,* p. 350).

- When the author's name is mentioned right before the bibliographic citation, simply indicate the dates and page numbers in parentheses.

Example: …as noted by António Santos (2007, p. 15).

- If the material was quoted elsewhere (indirect quote), precede it by *apud*. Example: *apud* Melo, 2002, p. 55.

- In case of a paraphrase, precede it by cf. Example: (cf. Ramalheira, 2000, p. 505).

b) Bibliographic references should be listed in alphabetical order at the end of the text (in the "Bibliographical references"). In the case of several works by the same author, in alphabetical order of their respective works, with an indication of the city, publisher and pages (these in the case of articles).

Examples (monographs, collections, anthologies, journals, dictionaries, online texts):

Ramalheira, A. M. P. (2002). *Alcácer Quibir e D. Sebastião na Alemanha. Representações historiográficas e literárias (1578-ca. 1800)*. Coimbra, MinervaCoimbra / CIEG / Universidade de Aveiro.

Martines, E. (ed.) (1998). *Cartas entre Fernando Pessoa e os Directores da* Presença. Lisboa. Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Coelho, M. H. da C. / Homem, A. L. de C. (eds.) (1999). *A Génese do Estado Moderno no Portugal Tardo-Medievo (séculos XIII-XV). Ciclo Temático de Conferências Organizado pela Universidade Autónoma de Lisboa no Ano Lectivo de 1996/97.* Lisboa: Universidade Autónoma Editora.

Mingocho, M. T. D. / Gil, M. de F. / Castendo, M. E. (coords.) (2011). *Miscelânea de Estudos em Homenagem a Maria Manuela Gouveia Delille*. 2 vols. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra / CIEG / MinervaCoimbra.

Diogo, A. T. (1991). O Cavalo de Sol. *Colóquio de Letras*, Lisboa, n.os 121-122, Julho/Dezembro, pp. 258-259.

Schulze, H. (1997). *Estado e Nação na História da Europa*. Trad. de M. Augusta Júdice e A. Hall. Lisboa: Presença. [Ed. original: (1992). *Staat und Nation in der europäischen Geschichte*. München: Beck].

Mexia, P. (2011). Parque da Pena. *Expresso / Atual*, 10-09, n.º 2028, p. 3. URL: http://aeiou.expresso.pt/parque-da-pena=f672148 (Acesso em…).

Lucas, I. (2007). Saramago acusado de ser "incapaz de defender Portugal". *Diário de Notícias*, 16.07. URL: http://dn.sapo.pt (Acesso em…).

c) When referring to articles with multiple authors in a collection of essays, abbreviate the bibliographical references. Example: Silva, R. (2007). John Steinbeck and Ernest Hemingway's Attitudes towards Otherness. In George, S. K. / Heavilin, B. A. (eds.), *John Steinbeck and His Contemporaries*. Lanham / Maryland: The Scarecrow Press, pp. 69-76.

d) When there are two or more references of the same author and the same year, add to the date the letters a, b, etc. The date of the first work by the same author must be followed by the letter a.

e) The dates of the first edition, if relevant, may be indicated. Include these indications at the end of the respective reference, in square brackets. Example: [2nd ed., 1999].

Ellipses: highlight ellipses by way of using square brackets […]. When an original text that was quoted includes an ellipsis, use three dots inside square brackets […]. Foreground any omissions using three dots inside square brackets.

Footnotes: Times New Roman, font 10, single spaced, and numerated sequentially. The superscript number for the footnote should appear right after the punctuation mark.

Identification: each author must indicate which institution he or she is affiliated with.

Illustrations / Graphs: numbered and with an explanatory caption.

Italics: italicize phrases in foreign languages and titles of books, journals, newspapers and other published works.

Number of pages: texts should not exceed 17 pages, including the notes and the bibliography.

Page numbers: these should appear on the lower right hand side.

Paragraphs: paragraphs in the entire essay should be indented 1.25 cm.

Parentheses**:** use parentheses inside square brackets [(…) text]. See information in the Quotes section.

Quotes: up to three lines, run the quote along with the text using quotation marks; longer ones should be indented (1 cm from both the left and right hand margins), Times New Roman, font 12, without quotation marks. If the text is written in Portuguese, use «…», in English or any other language »…« or "…".

Quoted material which has been translated must be followed by the original quote in parentheses (without quotation marks).

References: to something already alluded to: inside the body of the text, use the appropriate Latin phrases (cf. / *vd. supra*, cf. / *vd. infra*) in italics.

Titles: please center the title of the paper in bold letters, Times New Roman, font 14, followed by the respective English translation.

Titles of books are italicized and titles of articles are in quotation marks. The use of quotation marks depends on the language in which the paper has been written (see Quotes above). Titles of books included in the title of an article should be italicized.

Translations: in the translation of the quotations, insert a line between the quotation and the respective translation. When the translation of the quotation is incorporated into the text. When the translation of the quotation is incorporated into the text, it should be placed after the original in square brackets, without using quotation marks again (see above Quotations). On bibliographical citations of translations, please see Bibliographical references above.

Chamada de artigos para a RUA-L (2022)

Novas abordagens em Linguística Contrastiva

Data limite para a submissão de artigos: 31 de maio de 2022
Notificação das contribuições aceites: 30 de junho de 2022
Coordenador: Francisco José Fidalgo Enríquez
Enviar submissão de artigos para o seguinte endereço eletrónico: fjfe@ua.pt

Áreas temáticas: Linguística Contrastiva, Análise do Discurso, Linguística de Corpus, Pragmática, Psicolinguística, Sociolinguística, Ensino de Línguas Estrangeiras, Tradução, Semântica, Sintaxe, Morfologia, Fonética e Fonologia.

A Linguística Contrastiva recebe este nome na década de 1940, embora a sua génese possa ser associada aos estudos comparatistas do século XIX. Estes anos são de vital importância porque foi aí que a Linguística Contrastiva (LC) descolou e ganhou aceitação como método de análise empírica útil para o ensino de línguas, ligado a teorias linguísticas estruturalistas. Assim, esta primeira formulação focava-se na realização de descrições detalhadas de um aspeto gramatical específico em duas línguas distintas, com base em obras gramaticais de referência, a fim de as comparar e tirar as conclusões adequadas.

Os trabalhos de Fries (1945) *Teaching and Learning English as a Foreign Language* e de Lado (1957) *Linguistics across Cultures* são considerados os pilares fundacionais da Linguística Contrastiva, também conhecida como Análise Contrastiva (AC) devido à sua filiação didática. Esta primeira conceção teórica defendia como elementos fulcrais da sua análise: a predição de erros resultantes do contraste linguístico, o estudo da transferência linguística e a supressão das interferências linguísticas.

Esta primeira conceção (hipótese forte) foi progressivamente abandonada devido à sua falta de fiabilidade científica e foi substituída por outras hipóteses (injustamente chamadas "fracas" devido a uma tradução inadequada) que evitam o apriorismo científico quanto ao erro e estudam a transferência linguística sem juízos linguísticos pré-estabelecidos sobre a transferência positiva e negativa.

Em virtude desta reformulação exegética da Linguística Contrastiva, podemos falar de duas formulações gerais da Linguística Contrastiva; A Linguística Contrastiva Teórica, que está ligada aos pressupostos da Linguística Comparativa, na medida em que procura indagar sobre a realização de uma determinada categoria universal numa ou varias línguas, e a Linguística Contrastiva Aplicada, que partilha com a teórica a busca da realização de determinadas

categorias universais em diferentes línguas, mas acrescenta a procura da identificação de áreas de dificuldade interlinguística para serem aplicadas a diferentes disciplinas linguísticas, tais como o Ensino de Línguas Estrangeiras ou a Tradução ou várias subdisciplinas linguísticas, tais como a Análise do discurso, a Linguística de Corpus, a Pragmática, a Pragmalinguística, a Semântica, a Sintaxe, a Sociolinguística, a Morfologia, a Fonética e Fonologia, etc..

Nos últimos anos do século passado e nos primeiros anos do século presente, temos assistido a um renascimento dos estudos de Linguística Contrastiva, alargando o seu campo de estudo e extravasando assim o seu campo de ação clássico: o Ensino de Línguas Estrangeiras, principalmente a nível fonético/fonológico e morfossintático.

A Direção e a Comissão Redatorial da revista RUA-L, conscientes do vigor adquirido pelos estudos de Linguística Contrastiva na atualidade, solidamente fundamentados não só em obras gramaticais e linguísticas de referência, mas também em estudos empíricos de campo, entendidos como um instrumento útil de análise interlinguística que pode ser aplicado ao Ensino de línguas estrangeiras ou segundas línguas ou a outras disciplinas como a Tradução e em diferentes níveis linguísticos, abre o prazo para a receção de artigos científicos inéditos para o número a publicar em 2022 dedicado à Linguística Contrastiva. Será dada preferência a propostas que:

– se insiram nos campos da Sintaxe, da Pragmática (Pragmalinguística), da Análise do Discurso, da Semântica e da Sociolinguística. Contudo, outras propostas filiadas a outras áreas linguísticas podem ser consideradas, se o coordenador do volume temático o considerar apropriado;
– efetuem uma abordagem sincrónica;
– realizem um estudo binário ou ternário (inter)linguístico;
– empreguem uma, como fator mínimo de exclusão, ou várias das seguintes línguas de contraste: português, espanhol, francês, inglês ou alemão.

Todos os manuscritos são submetidos a uma avaliação prévia duplamente cega por parte de membros de uma Comissão Científica / Arbitragem, constituída por investigadores e docentes afetos à Universidade de Aveiro e a outras instituições de Ensino Superior e centros de investigação portugueses e estrangeiros. A RUA-L publica um volume anual, em papel e em modo eletrónico de acesso aberto, sem custos acrescidos para autores e leitores.

As seguintes línguas podem ser utilizadas para a submissão de manuscritos: português, inglês, alemão, espanhol e francês. (*vd.* Normas de Aceitação / Publicação).

Call for papers (2022)

New approaches in Contrastive Linguistics

Deadline for submission of papers: Mai 31, 2022
Notification of accepted contributions: June 30, 2022
Coordinator: Francisco José Fidalgo Enríquez
Submit papers : fjfe@ua.pt

Thematic areas: Contrastive Linguistics, Discourse Analysis, Corpus Linguistics, Pragmatics, Psycholinguistics, Sociolinguistics, Foreign Language Teaching, Translation, Semantics, Syntax, Morphology, Phonetics and Phonology.

Contrastive linguistics received its name in the 1940's, although its genesis can be associated to the nineteenth-century comparative studies. These years represent a milestone in the beginning and acceptance of Contrastive Linguistics (CL) as a useful empirical analysis method for language teaching linked to structuralist linguistic theories. Thus, this first formulation focused on the presentation of detailed descriptions of a specific grammatical aspect in two different languages, based on grammatical reference works, in order to compare them and draw the appropriate conclusions.

The works of Fries [1945] *Teaching and Learning English as a Foreign Language* and Lado [1957] *Linguistics across Cultures* are considered the fundamental pillars of Contrastive Linguistics, also known as Contrastive Analysis (AC) due to its didactic affiliation. This first theoretical conception defended as core elements of his analysis; the prediction of errors resulting from linguistic contrast, the study of language transfer and the suppression of language interference.

This first conception (strong hypothesis) was progressively abandoned due to its lack of scientific reliability and has been replaced by other hypotheses (unfairly called "weak" by inadequate translation) that avoid scientific apriorism regarding error and study language transfer without pre-established linguistic judgements about positive and negative transfer.

In accordance with this exegetical reformulation of Contrastive Linguistics, one can state two general conceptions of Contrastive Linguistics: Theoretical Contrastive Linguistics, which is linked to the assumptions of Comparative Linguistics, as it seeks to look for the realisation of a certain universal category in one or several languages, and Applied Contrastive Linguistics, which shares

with the theoretical, the search for the expression of certain universal categories in different languages, but adds the search to identify areas of interlinguistic difficulty to be applied to different linguistic disciplines such as foreign language teaching or translation, or to various linguistic sub-disciplines such as discourse analysis, corpus linguistics, pragmatics, pragmalinguistics, semantics, syntax, sociolinguistics, morphology, phonetics and phonology, etc..

In the last years of the last century and in the first years of the present century, we have witnessed a renaissance of Contrastive Linguistics studies, expanding its field of study and, thus, extending its classical scope of action: foreign language teaching, mainly at the phonetic/phonological and morphosyntactic levels.

The Direction and Editorial Board of the RUA-L journal, aware of the strength acquired by current studies of Contrastive Linguistics, solidly based not only on grammatical and linguistic reference works, but also on empirical field studies, perceived as a useful tool for interlinguistic analysis that can be applied to foreign or second language teaching, or to other disciplines such as translation, and at different linguistic levels, opens the deadline for submission of original scientific papers for the issue dedicated to Contrastive Linguistics to be published in 2022. Preference will be given to proposals that:

– Fall within the fields of syntax, pragmatics (pragmalinguistics), discourse analysis, semantics and sociolinguistics. Nonetheless, other proposals related to additional linguistic areas may be considered if the coordinator of the thematic volume deems it appropriate.
– Have a synchronous approach;
– Carry out a binary or ternary (inter)linguistic study;
– Employ one, as a minimum exclusion factor, or several of the following contrast languages: Portuguese, Spanish, French, English or German.

All manuscripts are subjected to a prior double-blind evaluation process by members of a Scientific/Arbitration Committee, made up of researchers and professors from the University of Aveiro and from other Portuguese and international higher education institutions and research centres. RUA-L publishes an annual volume, in paper and in open access electronic mode, at no cost to authors and readers.

Manuscripts may be submitted in the following languages: Portuguese, English, German, Spanish and French. (See Acceptance/Publication Rules).

O número de 2021 da RUAL: *Revista da Universidade de Aveiro: Letras,* subordinado ao tema «Literatura & Cinema», propôs aos colaboradores que abordassem os desafios da adaptação cinematográfica; as estratégias e os processos usados; as diferenças e as semelhanças entre a linguagem literária e a audiovisual; a dialética entre a fidelidade e a liberdade criativa; a análise comparativa e as diversas tipologias; o estudo de filmes baseados em contos, novelas ou romances e vice-versa.

O tema eleito tem galvanizado o interesse tanto da crítica literária como da cinematográfica, suscitando acesos debates, plasmados em artigos e comunicações, dissertações e teses, bem como num crescente número de livros científicos. Críticos e académicos multiplicam as análises, abordagens e tipologias: desde os estudos seminais sobre os níveis de adaptação, tecidos por Geoffrey Wagner e Dudley Andrew, até aos trabalhos mais recentes de Kamilla Elliot ou de Ana M. M. Santos.

O tema é ainda relevante, dado que metade dos filmes produzidos foram baseados em obras literárias, sobretudo romances canónicos ou mais recentes, mas sempre de êxito. Por um lado, os cineastas ambicionam replicar na tela o sucesso de um livro que já conquistou os leitores; por seu turno, autores e editores encontram, na sétima arte, uma fonte de lucro e prestígio.

RUA-L

ISSN 0870-1547

dlc universidade de aveiro departamento de línguas e culturas

cllc universidade de aveiro centro de línguas, literaturas e culturas