

LITERATURA E CINEMA.
VERGÍLIO FERREIRA E O ESPAÇO DO INDIZÍVEL

Ana Bela Morais (CEC - Universidade de Lisboa)

Luís Miguel Cardoso. Lisboa: Edições 70, 2016. 462 pp. ISBN 9789724419374.

O livro de Luís Miguel Cardoso, que resulta de uma versão adaptada da sua dissertação de doutoramento e de investigações no âmbito de estudos comparados que remontam ao seu mestrado, afigura-se como um importante contributo para o estudo das relações complexas existentes entre dois sistemas semióticos díspares e complementares entre si: a literatura e o cinema.

Algumas outras obras recentes abordam a relação entre cinema e literatura, como é o caso dos livros que constituíram um dos resultados finais do projecto de investigação “Falso Movimento”, do Centro de Estudos Comparatistas, financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia. Referimo-nos, por exemplo, à obra editada por Clara Rowland e José Bértolo, *A Escrita do Cinema: Ensaios*,¹ ou ao livro *Falso movimento: ensaios sobre escrita e cinema*, coordenado por Clara Rowland e Tom Conley.² Também o livro coordenado por Maria Irene Aparício e João Mário Grilo, *Cinema e filosofia. Compêndio*,³ apresenta alguns textos que estudam as relações entre os dois sistemas semióticos.

Ou seja, estas obras reúnem textos muito variados que procuram reflectir sobre as várias formas de relacionamento entre cinema e escrita (no sentido mais alargado do termo). A diferença entre os livros anteriores e o presente está em que, como iremos demonstrar em seguida, Luís Miguel Cardoso faz um estudo aprofundado que remonta às origens da relação entre estas duas formas de expressão artística, analisando dois casos concretos de adaptações de obras literárias para o cinema.

Salientamos, desde logo, a feliz escolha de títulos (não apenas o principal) por parte do autor, que percorrem os vários capítulos da obra e que aludem ao seu gosto e conhecimento pela cultura clássica. Sublinhamos, sobretudo, a escolha do deus Jano como figura tutelar que vai presidir ao que nos parece uma leitura estrutural em todo o livro e que surge explicitamente como título da primeira parte: “O olhar de Jano entre Literatura e Cinema”.

Como Luís Miguel Cardoso explica logo no início da nota introdutória, quando reflectiu sobre a relação entre literatura e cinema, surgiu-lhe a ideia de dois olhares situados num rosto — a narratologia, ocorrendo-lhe a imagem do deus romano Jano, bifronte, citamos: “símbolo das transições, do passado e do futuro, do interior e do exterior, referência para as viagens, para os caminhantes e os iniciados. Assim, sob o duplo olhar de Jano, percorremos a estrada de dois mundos, de encruzilhadas múltiplas, leituras plurais, horizontes díspares e distintas orlas de influência” (12).

Sob a égide do deus Jano constatamos como organizou o seu livro em duas partes principais: a primeira baseada num *corpus* teórico, na qual percorre a complexa relação entre literatura e cinema — desde os primeiros tempos do cinema com Lumière — Melliès (mais uma vez o duplo olhar), e a segunda com o caso particular de Vergílio Ferreira na relação vária que estabelece com o mundo do cinema e das imagens em geral.

Quase no final do livro, no final do capítulo I da 2.^a parte encontramos novamente a figura do deus Jano, agora relacionada com Vergílio Ferreira, citamos: “Entre a palavra e a imagem, a busca do indizível leva Vergílio Ferreira a uma relação bifronte. Olha simultaneamente para dois universos, literatura e cinema, e não deixando nunca de tornar perene e distinta a valorização da primeira, percorre, relativamente ao segundo, um itinerário fundado na irredutibilidade, mas que o levaria a contactos de natureza múltipla” (332). E ainda quando reflecte sobre o olhar do escritor e dos realizadores que adaptaram os seus romances.

A presença desta figura aparece explicitamente na sua frase final: “É que, à luz do olhar de Jano, acreditamos que literatura e cinema continuarão a trilhar o itinerário narrativo em diálogo” (425). Como se assim se fechasse um círculo que se deseja em permanente abertura.

A narratologia surge como eixo e ciência instrumental que une / faz a ponte entre o cinema e a literatura. Nesta primeira parte do livro, Luís Miguel Cardoso percorre autores como Christian Metz, Vanoye, Jacques Aumont, Alain Bergala, Victor Aguiar e Silva, Carlos Reis, Abílio Hernandez Cardoso, Carmen Peña-Ardid, entre outros. Não esquecendo os condicionalismos históricos e sociais sempre presentes nesta relação entre o cinema e a literatura, como por exemplo a importância do contributo dos formalistas russos, passando pelo Neo-realismo italiano, o *Nouveau Roman* relacionado de forma não linear com a *Nouvelle Vague*, o Cine-romance.

Sumamente interessante pareceu-nos a sua reflexão sobre realizadores com uma obra complexa, porque difíceis de enquadrar num rótulo, como Visconti que ao contrário de Vittorio de Sica ou Zavattini não estabelece uma relação linear com o neo-realismo. Analisa, também de forma muito interessante, a própria figura de Zavattini.

Ao longo do livro, Luís Miguel Cardoso vai analisando, quando tal vem a propósito, a especificidade da obra de certos realizadores, como Godard, Manoel de Oliveira, Stanley Kubrick. Sobre este último considerámos muito sugestiva a incursão que o autor faz sobre o significado dos nomes das personagens nos seus filmes (168-170).

No capítulo II, da primeira parte, o autor centra o estudo na narratologia, que surge como eixo operativo que liga o cinema e a literatura focando-se, sobretudo, na obra de Gérard Genette, *Figures III*. Ao longo deste capítulo Luís Miguel Cardoso vai sempre fornecendo exemplos de filmes que ilustram a teoria sobre o tempo, as personagens na narrativa, etc.

No capítulo III estuda a fundo o problema das adaptações. Neste contexto uma das figuras tutelares é João Mário Grilo quando afirma que “o cinema não filma livros”, passando em seguida para o problema da fidelidade, sublinhando a importância de Bazin: aqui faz de novo uma incursão pela mitologia, citando Bluestone e o “paradoxo da mulher de Lot” ou o mito de Orfeu e Eurídice: quando o realizador cai na tentação de olhar para trás — para a obra literária que inspirou o seu filme — e cristaliza. Aborda em seguida o dilema de Ícaro que, no fundo, é o desejo do impossível, inerente à condição humana e o Leviatã.

Após esta primeira parte, o autor dedica a segunda parte a um escritor português que ilustra um interessante diálogo entre palavra e imagem. Como o autor refere, “a segunda parte pretende investigar as principais linhas de aproximação entre narrativa literária e narrativa fílmica em Vergílio Ferreira, romancista e pensador, exemplo de um discurso dialógico e multifacetado” (22-23).

Como Luís Miguel Cardoso mostra de forma bastante fundamentada, inicialmente, Vergílio Ferreira parece instituir-se como um defensor irredutível da literatura, elevando-a perante todas as outras artes. Contudo, o escritor sofre gradualmente uma metamorfose desta irredutibilidade, permitindo várias aproximações ao cinema. Ou seja, Luís Miguel Cardoso reflecte em profundidade sobre os dois momentos que Mário Jorge Torres identifica na relação que Vergílio Ferreira estabelece com o cinema: “uma resistência à imagem” seguida de um “desejo da imagem”.

Luís Miguel Cardoso faz uma análise de toda a produção escrita de Vergílio Ferreira e constata que a sétima arte se encontra presente na *Conta-Corrente* e no *Espaço do Invisível*, dedicando-lhe o escritor algumas páginas de análise fílmica, observações sobre o valor do cinema e reflexões várias inspiradas em filmes.

De seguida o autor questiona, de forma pertinente, a possibilidade de a escrita virgiliana ter assimilado características da narrativa fílmica, principalmente técnicas específicas que se espelhariam em alguns dos seus romances.

Ao analisar a relação de Vergílio Ferreira com o cinema, o autor vai percorrendo e reflectindo, também, sobre as várias fases pelas quais passou o escritor na sua escrita e as suas influências, como por exemplo, Malraux, o existencialismo e o conceito de *stream of consciousness* que os relaciona (294ss.).

Como o autor refere: “entre a recusa e a atracção, Vergílio Ferreira não ficou indiferente à sétima arte. Apesar de sempre considerar a literatura como uma arte maior, julgamos que terá sentido um apelo transcendente e alquímico do cinema, vendo-o como um espaço misterioso, entre a palavra e a imagem, capaz de construir laços distintos com o tempo e o espaço, tal como fazia o escritor nos seus romances. Pensamos que o cinema constituía um espaço do indizível, uma dimensão etérea (meta)física, capaz de ilustrar e imortalizar ideias e problemáticas, possibilitando a exploração e a visualização dos pensamentos íntimos” (24).

A questão do indizível em Vergílio Ferreira, como bem refere o autor, afecta não só a sua produção romanesca, mas também a sua escrita ensaística e diarística. E prende-se com a sua ideia de que apenas a arte (o cinema incluído) constitui a forma mais perfeita de traduzir e recriar o “mundo original”, de revelar o que não pode ser percebido através da linguagem — daí, também, o seu interesse pela pintura. De facto, como referimos no nosso livro *Vergílio Ferreira. Amor e violência*, “não é por acaso que o ensaio que o autor dedica à reflexão sobre a criação artística se intitula *Do mundo original* (1957). [...] É neste sentido que a arte está intimamente ligada à emoção: ‘Como é que se pode traduzir o sentir? Durante muitos anos foi isto para mim uma obsessão’.⁴ Vergílio Ferreira percebe o sentimento estético entendendo-o como o sentir que abre ao ser humano o mundo das origens e do qual a arte é a expressão materializada.”⁵

Na última parte do livro, Luís Miguel Cardoso explora as adaptações dos romances *Cântico Final* e *Manhã Submersa* para cinema, considerando o verdadeiro labirinto que os cineastas tiveram de percorrer na leitura dos romances vergilianos.

Entre a escrita metafísica de Vergílio Ferreira e a construção narrativa do filme, os realizadores procederam a interpretações e leituras do texto literário, não raro com a influência de vectores sociais e ideológicos. No entanto, como refere o autor, não deixaram de manter os mesmos títulos que o romancista havia criado, estabelecendo uma ligação inequívoca com o texto original.

Nesta sua análise detalhada das adaptações opta por escolher os protagonistas, Mário e António Lopes, respectivamente, como vectores principais da comparação. Tendo em conta o conceito de *arquipersonagem* (forjado por Helder Godinho) que vai percorrendo os romances de Vergílio Ferreira.

As dificuldades na adaptação destes dois romances prendem-se muito com a própria presença activa de Vergílio Ferreira e com as suas próprias expectativas: há um momento em que refere que só um Bergman estaria à altura de adaptar um romance seu (isto no contexto das referências a *Cântico Final*.⁶ Esta observação feita pelo escritor torna-se central, segundo pensamos, para perceber o quanto deve ter sido difícil adaptar os romances de Vergílio Ferreira para o cinema. O realizador Fernando Vendrell, não terá este desafio: está em rodagem o filme *Aparição*, realizado por altura das comemorações do centenário do nascimento do escritor, e com estreia prevista para Maio de 2017.

Ao longo do livro sublinhamos a importância de certas notas de rodapé que merecem ser lidas, porque mostram uma preocupação do autor com o leitor — como é o caso da nota 116 (64), na qual Luís Miguel Cardoso vai até à problemática dos géneros cinematográficos e explica a origem e desenvolvimento do *film noir*. Ou a nota 199 (98), na qual define o conceito de narratologia — muitas das suas notas têm mesmo este objectivo: clarificar ou definir conceitos utilizados no texto principal e, por isso, afiguram-se muito úteis para o leitor. É também o exemplo da nota 518 (258), na qual o autor tem a preocupação de definir o conceito de leitura (aplicado aos livros e aos filmes), ou o da nota 635 e 689 (291 e 311), na qual define “Cinema Novo”.

Considerámos particularmente instigante a nota 250 (118), na qual o autor vai fazendo o levantamento das várias “aparições” (remetemos para Vergílio Ferreira) de Hitchcock nos seus filmes.

Existem certas passagens do texto de Luís Miguel Cardoso que consideramos instigantes, como aquela em que após reflectir sobre a existência de um “cinema existencial”, a propósito de Vergílio Ferreira, o autor reflecte sobre as emoções que este

tipo de cinema provoca nos espectadores e cita um excerto da carta de uma espectadora que, depois de assistir a *Zerkalo (O Espelho, 1974)*, de Tarkovski, escreve:

Obrigado por *O Espelho*. Tive uma infância exactamente assim. Mas, você, como pôde saber disso? [...] O quarto estava escuro. E a lamparina a querosene também se apagou, e o sentimento da volta de minha mãe enchia-me a alma. E com que beleza você mostra o despertar da consciência de uma criança, dos seus pensamentos! E, meu Deus, como é verdadeiro... nós de facto não conhecemos o rosto de nossas mães. E como é simples... Você sabe, no escuro daquele cinema, olhando para aquele pedaço de tela iluminado pelo seu talento, senti pela primeira vez que não estava sozinha... (313-314)

Após a leitura deste livro a sua estrutura surge-nos como muito objectiva e bem pensada: parte do geral para o particular: A relação da literatura com o cinema, a narratologia como elo entre as duas, a adaptação, a fidelidade, um caso concreto que ilustra toda esta questão e que não a esgota: a adaptação para filme de dois romances de Vergílio Ferreira.

Uma frase que poderia constituir uma outra epígrafe do seu livro é a citação de Karel Boullart, que surge logo na primeira página da introdução (15), mostrando o cuidadoso esforço do autor no longo e complexo percurso que elegeu estudar: a relação entre o cinema e a escrita no sentido mais amplo (que implica a literatura) e que é: "Toute comparaison est necessairement partielle, les choses ne sont identiques qu' à elles-mêmes."

Por fim constatamos que o texto, apesar de muitíssimo bem fundamentado, não deixa de ser claro e com uma escrita fluída e muito agradável - como, aliás, mostra a preocupação de Luís Miguel Cardoso em muitas vezes sintetizar argumentos a meio, ou mesmo no início dos capítulos, para que o leitor não se perca, como faz, por exemplo no capítulo dedicado à narratologia (101-102).

Pelo que foi exposto até aqui, consideramos que esta obra é sem dúvida útil a todos os que se interessem por estes temas, especialistas ou apenas amantes de cinema e literatura.

Neste sentido é um livro que nos parece extremamente útil do ponto de vista pedagógico, não apenas para os professores do ensino superior mas também para os dos

outros níveis de ensino, dada a importância do uso pedagógico do filme numa era dominada pela imagem.⁷

-
1. Clara Rowland e José Bértolo, *A Escrita do Cinema: Ensaios (orgs.)* (Lisboa: Documenta, 2015).
 2. Rowland e Tom Conley (orgs.), *Falso Movimento. Ensaios sobre escrita e cinema* (Lisboa: Livros Cotovia, 2016).
 3. João Mário Grilo e Maria Irene Aparício (orgs.), *Cinema e filosofia. Compêndio* (Lisboa: Edições Colibri, 2014).
 4. Vergílio Ferreira, *Conta-Corrente V* (Venda Nova: Bertrand Editora, 1987), 507.
 5. Ana Bela Moraes, *Vergílio Ferreira. Amor e violência* (Lisboa: Livros Horizonte, 2008), 111-112.
 6. Ferreira, *Cântico Final* (Lisboa : Editora Ulisseia, 1959), 267.
 7. A autora não segue o acordo ortográfico de 1990.