

Sérgio Paulo Guimarães de Sousa

*LITERATURA & CINEMA: ENSAIOS, ENTREVISTAS,
BIBLIOGRAFIA* (2003), Coimbra, Angelus Novus, 95 pp.

>>

Este livro solicita uma abordagem comparatística desde o título, que questiona a noção de fronteira. A conjunção sob a forma "comercial" afirma-se como copulativa, no desejo etimológico de fusão de duas artes consideradas autónomas. O autor, docente, na Universidade do Minho, de Literatura Portuguesa (Medieval) tem também reflectido sobre a relação da literatura com o cinema, que aqui se propõe tratar em textos sintomaticamente híbridos na sua dualidade entre a teorização e a crítica, como são os ensaios, ou na ambivalência entre a oralidade e a escrita e a presença e a ausência de interlocutores, como nas entrevistas, ou ainda pela concisão *transbordante* da bibliografia. Estes diversos registos, de remissões constantes, estão articulados por uma "espécie de montagem paralela", como se pode ler na nota prévia; e nem faltam impressões fotográficas, grandes planos, planos médios, a anteceder a transposição verbal das entrevistas. A escrita deambula, assim, mimeticamente, em jeito de "caneta-câmara" de que se fala, ao importar, invertendo-o, o conceito original de "Caméra Stylo" de Alexandre Astruc. É, pois, numa tradição de escritas sobre os cineastas-escritores ou sobre os escritores-cineastas ou sobre a literatura e o cinema, em geral, que este livro se insere, contribuindo para reflectir sobre uma área que carece de "problematização no nosso meio cultural e académico" (p.7).

No primeiro ensaio, Sérgio Paulo G. de Sousa centra-se sobre a influência que a sétima arte tem exercido na técnica compositiva do texto literário narrativo, e elege *Azul-Turquesa* (1998), de Jacinto Lucas

Pires, como exemplo de "um livro quase-filme", na esteira de autores como Hemingway ou Faulkner, que privilegiam um discurso de tipo "behaviourista", também usado pelos escritores neo-realistas portugueses, e que consiste na valorização da focalização externa, no "a-psicologismo" das personagens, em suma, na "objectivação" da representação do real. Considera-se, pois, que o discurso literário se opera em regime de "mostração", marcado pela anulação ou dissimulação da existência da instância narradora, ou ainda pela consequente ausência de deícticos (p.12), acentuando a concretude própria da imagem audiovisual. Nesta mesma linha de apelo a um leitor-espectador, uma segunda característica destacada deste texto literário é a procura da "espacialização do tempo e uma temporalização do espaço" (p.14), em que as circunvoluções anafóricas e catafóricas e a noção de progressão da intriga são fornecidas por índices visuais, num discurso paractático, justapositivo, de um eterno presente, à semelhança da técnica da montagem em sentido lato (pp.14-15). Em terceiro lugar, perspectiva-se este texto como erigido a partir de momentos que, em contexto filmico, se diriam de "montagem alternada", onde o "desenvolvimento da progressão sintagmática da intriga romanesca" não radica integralmente no corte, mas obedece a uma "vocalização suturante", espécie de "raccord pelo olhar" ou "raccord-ponto de vista", isto é, uma estratégia semiótico-discursiva em que as enunciações sucessivas parecem complementar-se num jogo de referencialidades estratégicas, de "campo/ fora de campo", em que o olhar da personagem, ou a referência que se faz, simulam a presença do que está fora de campo ou apenas se enuncia a seguir.

O autor deixa perceber que se trata de uma leitura-visionamento da obra literária de Jacinto Lucas Pires. Não nega a presença de outras estratégias discursivas no texto, mesmo ao nível da importação do código cinematográfico, nomeadamente da complexa influência dos procedimentos típicos da *nouvelle vague*, como os que se descortinam na "arquitectura da diegese" (p.17). Assume que essa seria uma outra abordagem possível, entre várias, algumas ainda, de resto, convocadas adiante, mas num regime diferente, sob a forma de entrevista com o autor de *Azul-Turquesa*.

O segundo ensaio situa-se na segunda parte do título e posiciona-se nos antípodas do primeiro quanto à reflexão sobre as relações da literatura com o cinema. Desta vez o ponto de partida para a análise são os filmes (que já foram textos literários...), em geral, numa reflexão teórica, menos concreta, sob o enfoque da complexidade de que se reveste o conceito de adaptação cinematográfica. O ensaísta questiona-o em con-

fronto com a noção de "fidelidade", que tem funcionado como medida legitimadora daquele exercício. Apoia-se em várias metodologias, importando e cruzando teorias, tanto ao nível do cinema como da área da literatura, e debate a questão numa perspectiva semiológica, na tentativa de estabelecer os limites entre uma "adaptação" e uma "inspiração", que o mesmo é dizer, à procura de distinguir entre liberdade e libertinagem heurística e hermenêutica concedidas ao leitor-realizador. Sérgio Paulo G. de Sousa considera que propostas como as de Bazin (década de 1950) alargam o escopo de leitura da crítica tradicional, e já admitem por base a plurivocidade própria das "comunidades interpretativas" (p.19), mas não são ainda suficientemente maleáveis de modo a preferirem uma "'traição' fecunda" a uma "'fidelidade' estéril" (p.21). A questão é ainda julgada do ponto de vista da transacção comercial da obra, e da necessidade legal de outorgação dos direitos de autor. Teoricamente, o autor filia-se ainda em Zumalde, que por sua vez se baseia em Genette, para tentar estabelecer os limites e as possibilidades de re-criação no âmbito da adaptação como prática "possível" de "hipertextualidade". Daqui destaca a importância do "genotexto", que implica a preservação da "essência originária de um texto-fonte" (p.23) como validação da prática adaptativa. Esta leitura é ainda conjugada com a teoria metassetmiótica de Greimas, que preconiza a necessidade de uma "gramática fundamental" (p.26), cuja garantia permite a consideração "recreativa" de factores "exógenos ao texto original" (p.28).

>>

As entrevistas permitem explorar estas questões e estão estruturadas por elas. Como se a câmara filmasse num plano-contínuo a espontaneidade da interacção entre os locutores, mais comandada pelo entrevistado. Logo, porém, nos apercebemos da vontade que orienta os movimentos da filmagem e dos toques da montagem, não demasiados, somente pequenos ajustes a conferir maior coerência, a *verosimilhança* do mundo discursivo. O critério que preside à ordenação das entrevistas não é cronológico, até porque a distância temporal dos depoimentos é curta, de meses ou, no máximo, de três anos (a considerar de 2003 a realização e publicação da última entrevista que dispensa data); são os temas que presidem ao seu encadeamento, como se torna visível pelas epígrafes retiradas do texto. Os entrevistados são cinco: Jacinto Lucas Pires, "criador poliforme e multifacetado", que se sente "muito mais próximo dos cineastas do que dos escritores" (p.35); Artur Ribeiro, realizador português radicado em Nova Iorque, autor de diversas obras filmicas, que já reflectiu, pela própria prática artística, sobre a diferença entre "aquilo que é designado como sendo adaptado, inspirado ou baseado" (p. 45);

Adília Lopes, autora de livros de géneros variados, poesia, ficção, teatro, e para quem, filosoficamente, "depois da literatura vem o paraíso" (p.61); Manuel António Pina, também criador multimodo, que preferiu responder por correio-electrónico às questões colocadas, "decalgadas dos tópicos que os *Cahiers du Cinema* propuseram, em jeito de inquérito, a Italo Calvino (*vide La Machine Littérature*)", e de cujo depoimento se realça a "'renovação' que o cinema pode eventualmente oferecer à literatura, a alguma 'literatura' — uma literatura sem palavra, isto é, sem literatura" (p. 75); e, em jeito de conclusão, Anabela Dinis Branco de Oliveira, investigadora na Universidade de Trás-os-Montes, estudiosa da recepção da técnica e da linguagem do cinema em alguns romances portugueses contemporâneos, a leitora especializada, de olhar dúplice, cruzado, em jeito de campo/ contra-campo num só plano, como na fotografia, mais lúcida e mais técnica, mas ainda assim, ou também por isso, capaz de afirmações como "O cinema acaba por ser um mundo dourado" (p.85). Destas "conversas" resulta uma comunicação mais imediata e mais próxima, permitindo sentir o "grão da voz" de cada um, a peculiaridade de registos, de gostos e de experiências, mas também, curiosamente, o paralelismo de cada visão, a convergência até, nalguns casos, dos tópicos abordados.

A questão central da relação da literatura com o cinema ramifica-se, assim, em várias direcções. Partindo do princípio da autonomia de cada uma das artes, considera-se a distinção central em termos de meio, como já preconizava Aristóteles na matriz das estéticas ocidentais. Relacionadas com esta, perspectivam-se, em síntese, temas como o do desenvolvimento tecnológico ou como a questão da comunicação, mais ou menos mediata. Pode então reflectir-se sobre a especificidade de linguagens e de géneros, sobre a visualização própria do código cinematográfico, de "imagens em movimento", face à interiorização discursiva típica da "galáxia de Guttenberg"; mas também sobre a capacidade de projectar o olhar cinematográfico nas estruturas narrativas de alguns textos verbais ou, inversamente, de detectar recursos retóricos na tela, e sobre a convergência musical dos sons, ou a representação escultórica em bidimensionalidade, ou a possibilidade de evocar as outras artes, mantendo o limbo da ausência. Trata-se ainda dos temas que motivam determinada representação artística, questões também elas de fronteira, como a das raízes e nacionalidades híbridas, ou a (in)distinção entre escritas masculina e feminina, ou problemas filosóficos como o da separação entre biologia e cultura, ou a pertinência de certos tabus, como já foi a questão sexual; enfim, da possibilidade de

representar literária e cinematograficamente o mundo, da função das (duas) artes.

Os títulos apresentados na bibliografia remetem mais ou menos explicitamente para estes tópicos. São obras, na generalidade, muito recentes, ou, então, clássicos, e são de abordagem variada, entre a teoria, a crítica e a prática, centradas mais na literatura ou mais no cinema, ou em ambas as artes, com incidências diferentes. À lista final, constitutiva da terceira parte do título, devem acrescentar-se as referências apostas aos dois primeiros ensaios, algumas delas repetidas, outras omitidas por não abordarem especificamente a questão central, mas outras ainda referidas numa versão diferente e outras simplesmente complementares. Importa também atentar na referência às obras produzidas por cada um dos entrevistados, e ainda no domínio específico da filmografia, nos muitos títulos disseminados pelo livro, capazes de suspender o tempo num presente eterno ou de mostrar "o cinema", nas palavras de Jean Paul Belmondo, citado de cor por Manuel António Pina, esse "campo de batalha: a vida, a morte, a dor, a alegria, o medo, a esperança, a culpa...numa palavra, a emoção" ("*e-motion*"). O que não se afasta muito, lembra Manuel António Pina, da função da literatura expressa há 500 anos por Rudolfo Agrícola: "ut doceat, ut moveat aut delectet" (p.80). Estes títulos, uma síntese prenhe de livro, valem sobretudo como indicadores, mesmo pelo silêncio, de uma obra de arte total. Ou totalizante.

>>

Ângela Sarmento