

**POSSIDÓNIO CACHAPA**

**A PRODUTIVIDADE NA ADAPTAÇÃO  
CINEMATOGRAFICA  
O CASO “MATERNA DOÇURA”**

Tese defendida em provas públicas para obtenção do grau de Doutor em Ciências da Comunicação conferido pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias no dia 06/03/2017, perante o júri, nomeado pelo Despacho de Nomeação n.º: 409/2016, de 9 de novembro de 2016 , com a seguinte composição:

**Presidente** – Prof. Doutor Mário Moutinho – Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias

**Orientador** – Prof. Doutor José Augusto Bragança de Miranda – Universidade Nova de Lisboa e Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias

**Vogais:** Prof. Doutor Manuel José Damásio – Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias

Prof. Doutor Paulo Filipe Monteiro- Universidade Nova de Lisboa

Prof. Doutor Paulo Renato da Silva Gil Viveiros – Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias

Prof. Doutor António Preto – Escola Superior Artística do Porto

Prof. Doutor João Sousa Cardoso - Universidade Lusófona do Porto

**Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias**

**Escola de Comunicação,Arquitetura ,Artes e Tecnologias da Informação**

**Lisboa**

**2017**

### Agradecimentos:

Ao meu orientador Professor Doutor José Bragança de Miranda, pelas preciosas linhas condutoras que me permitiram dar corpo ao conjunto de ideias que me assolava. E à amizade e confiança que me transmitiu durante o processo.

Aos Professores Doutores José Manuel Damásio e Paulo Viveiros, pelas observações certeiras que fizeram em diversas partes do processo e que me levaram a deixar cair o acessório em benefício do essencial.

À família, pela confiança depositada na minha capacidade de concluir este processo.

Aos colegas e professores do curso de Ciências da Comunicação da Universidade Lusófona pela forma generosa como acolheram o meu trabalho.

E todos os que de uma forma ou de outra me ajudaram, tendo paciência com a minha inabilidade para com os processos burocráticos necessários, indicando novos livros, espaços tranquilos de trabalho, ou permitindo o acesso a meios de recolha de informação que de outra forma me seriam mais difíceis de obter.

## RESUMO

O propósito desta tese é duplo. Parte-se primeiramente de uma problematização da adaptação, sabendo-se que os Estudos em Adaptação estão a passar por forte convulsão. Centrado principalmente no cinema, foi ganhando amplitude dada a crescente importância dos vídeo-jogos, das obras hipertextuais e de hipermédia, para além do teatro, da poesia, etc. Fenómenos como o da passagem dos filmes a novelas ou romances, alterando a direcção da adaptação, são sintoma de que a adaptação, longe de ser um tema menor ou secundário, se coloca no centro da produção cinematográfica contemporânea. Desenvolveu-se assim uma reflexão sobre a produtividade da actividade de adaptação, levando-nos a questionar as formas clássicas centradas na ideia de origem e de original, para revelar as cargas estética e artística que excedem as técnicas adaptativas.

Num segundo momento, inseparável desta problematização, procedeu-se a um trabalho experimental centrado num romance de 1998, *Materna Doçura*, consubstanciado na construção de um argumento cinematográfico, onde se testam as principais consequências teóricas e estéticas da tese. A construção do referido argumento constituiu-se, deste modo, não tanto como objecto de tese, mas como teste da parte teórica acerca da produtividade da adaptação.

Neste contexto, procedeu-se em seguida ao levantamento dos trabalhos elaborados sobre as questões da adaptação em sentido lato e restricto, bem como de muitos outros que permitem estabelecer pontes com as questões de tradução e outras áreas de trabalho e pensamento de forma a melhor compreender as problemáticas inerentes ao tema. Finalmente foi desenvolvida a referida comparação entre os dois trabalhos, com natural incidência no argumento cinematográfico. A confrontação com um grande número de obras de referência escritas desde os anos 1950, e o seu cruzamento com conceitos quer do domínio das ciências da comunicação quer dos estudos filosóficos, permite sustentar a tese de que vivemos numa época pós-clássica da adaptação, que reserva a este tipo de estudos um vasto futuro.

Palavras chave: adaptação cinematográfica, argumento, tradução, veracidade

## ABSTRACT

The purpose of this thesis is twofold. Firstly, it departs from a problematization of adaptation, with awareness of the great convolution in the adaptation studies. Centred chiefly on cinema, achieved a bigger role due to the increasing weight of videogames, hipertext and hipermedia, beyond that of drama, poetry, etc. Phenomena such as the transposition of movies into soap operas or novels, reversing the direction of adaptation on its head, are a signal that adaptations, far from being a minor or secondary focus, are right at the centre of current cinematic production. Thus, a reflection on the productivity of the activity of adaptation emerged, making us question the classical precepts under the influence of origin and original, in order to reveal the aesthetic and artistic charge which surpasses adaptation techniques.

Secondly, inseparable from this problematization, an experimental work was carried out centred on the 1998 novel *Materna Doçura*, a work consubstantial to the construction of a screenplay, wherein the main theoretical and aesthetical corollaries of the thesis are tested. The construction of said screenplay is not, therefore, object of a thesis, instead it tests the theoretical component on the productivity of adaptation.

In this context, a range of studies was collected on questions of adaptation, *stricto sensu* and *lato sensu*, as well as many other themes that allow bridging questions of translation, fields of affiliated work and thought, etc.; a collection which helps grasp the problematics inherent to the theme. Finally, a comparison between the two approaches was made, with the natural incidence on the screenplay. The confrontation of a great number of reference works, written since the 1950s, and the intersection of concepts from the domains of communication studies and philosophical studies, allow us to sustain the thesis that we live in a post-classical era for the adaptation, granting its academic production a vast future.

Tags: adaptation, screenplay, translation, truthness

## INDÍCE GERAL

1ª PARTE	8
INTRODUÇÃO	9
0.1. DO QUE SE FALARÁ DAQUI EM DIANTE	9
0.2. ADAPTAÇÃO COMO ACTO DE COMUNICAÇÃO	11
0.3. DAS ADAPTAÇÕES AO LONGO DA HISTÓRIA	14
0.4. ONDE SE ANTECIPA A INEVITÁVEL DECEPÇÃO DO LEITOR EXPECTANTE	16
0.5. SOBRE A RESTRIÇÃO DE CAMPO DE ANÁLISE EM PERMANENTE EXPANSÃO	17
0.6. ONDE SE ESCLARECE DA ESTRUTURA DA TESE E DO REINO DE ÉDIPO	17
0.7. DAS METODOLOGIAS EMPREGUES	20
0.8. DA SUBJECTIVIDADE DO DUPLO AUTOR QUE PODERÁ SER OUTRA COISA	21
0.9. DAS NOMENCLATURAS TÉCNICAS	27
0.10. UMA PALAVRA FINAL PARA SE PODER COMEÇAR	29
CAPÍTULO 1 ONDE SE FALA DO MUNDO CONHECIDO	30
1.1. DAS TESES EM GERAL E DE ALGUMAS OBSERVAÇÕES EM PARTICULAR	30
1.2. DA FIDELIDADE OU DE COMO J.K. ROWLING FOI ATINGIDA PELO FEITIÇO AVADA KEDAVRA SEM DISSO SE DAR CONTA	33
1.3. DAS BOAS HISTÓRIAS QUE RARAMENTE VÃO PARA O CÉU	40
1.4. DA MULTIPLICIDADE DAS FONTES	43
1.5. DA IMAGINAÇÃO E DO ESPECTADOR E DO PAPEL - PORVENTURA EXCESSIVO - QUE CHAMA A SI	45
1.6. DO DOMÍNIO DO SUJEITO: O ARTISTA RECICLADO E O ESPECTADOR QUE CRIA	49
1.7. DA LIMITAÇÃO FÍSICA E CONSEQUENTE DEGRADAÇÃO DO VALOR FINAL	53
1.8. DAS EVENTUAIS RESPOSTAS QUE POR CERTO NÃO PASSARÃO DE NOVAS PERGUNTAS	54
CAPÍTULO 2 TRADUÇÃO E ORIGINALIDADE NA TORRE DE BABEL	57
2.1. ONDE SE FALA DE PROCESSOS AMOROSOS E FLUXOS TEXTUAIS	57
2.2. DA NARRATOLOGIA E DA ESTRUTURA DE TEMPO DUPLO	60
2.3. DA EVENTUALMENTE MALOGRADA BUSCA DA TRADUÇÃO PERFEITA	61
2.4. A ORIGINALIDADE NA TORRE DE BABEL E A TAREFA DO TRADUTOR OU DA EXISTÊNCIA DO NOMEADO	63
2.5. A ARTE COMO NÃO-COMUNICAÇÃO	65
2.6. DO POTENCIAL DA COISA EM SI E DA LIGAÇÃO COM O ORIGINAL	68
2.6.1. TRADUZIBILIDADE	68

2.6.2. BENJAMIM, ENQUANTO VOLTA A FALAR DE CINEMA, E HITCHCOCK NO NORTE-EXPRESSO JÁ QUE SE FALA DE DESCONHECIDOS	69
2.7. PALIMPSESTOS E AUMENTAÇÕES, SEGUNDO GENETTE	71
2.8. O ACTO DA CRIAÇÃO	74
2.9. DOS MATERIAIS PRIMEIROS E DA SUA TRANSMUTAÇÃO	76
2.10. ONDE SE CONCLUI QUE A ORIGINALIDADE É UM PERPETUUM MOBILE	78
CAPÍTULO 3 DA COISA EM SI E DA VERDADE QUE PRECISA DA FICÇÃO PARA EXISTIR	82
3.1. ONDE SE COMEÇA A COMEÇA A CONTAR A FORMA (DUPLA) DE MATAR O PAI E CASAR COM A MÃE	82
3.2. O LIVRO	86
3.2.1. ONDE SE FALA DA EVENTUAL PERTURBAÇÃO DA COISA ESTABELECIDADA E SE SINTETIZA O ENREDO DA COISA NOMEADA	86
3.2.2. TRÊS OU QUATRO COISAS MAIS SOBRE A RECEPÇÃO DA OBRA LITERÁRIA	89
3.2.3. ADAPTAÇÃO TEATRAL COM VAGA INQUIETAÇÃO DO AUTOR DO LIVRO	91
3.3. O ARGUMENTO	93
3.3.1. CECI N’EST PAS UNE THÈSE?	93
3.3.2. O NOVO OBJECTO	95
3.4. ESTRUTURA (RELAÇÕES MAIS OU MENOS ÍNTIMAS ENTRE AS DUAS PARTES EM ANÁLISE)	97
3.4.1. ORDEM DOS ACONTECIMENTOS E SUAS VARIAÇÕES	97
3.4.2. DURAÇÃO E ORDEM DOS ACONTECIMENTOS	100
3.4.3. DA MANUTENÇÃO DAS SEQUÊNCIAS FUNDAMENTAIS	103
3.4.4. DOS LUGARES DE ACÇÃO	106
3.5. PERSONAGENS	108
3.5.1. SUBIR E DESCER NA HIERARQUIA	108
3.5.2. SOBRE OUTRAS PERSONAGENS	112
3.5.3. DOS DETALHES FÍSICOS	112
3.6. DA PORNOGRAFIA MATERNAL E OUTRAS COISAS QUE EXISTINDO QUANDO SE PASSA À IMAGEM É PRECISO PÔR AS LUVAS	116
3.7. DA CRIAÇÃO DE NOVAS IMAGENS	120
3.8. VERDADE E VERACIDADE	121
CONCLUSÃO	124
BIBLIOGRAFIA	131
2ª PARTE ARGUMENTO CINEMATOGRAFICO “MATERNA DOÇURA”	151
ANEXOS	
I. ROMANCE <i>MATERNA DOÇURA</i> (EM SUPORTE FÍSICO)	

II. LISTA DE FILMES ADAPTADOS – DO QUE SE SABE DO MUNDO CONHECIDO (EM SUPORTE DIGITAL:

<https://drive.google.com/open?id=0B41m5C-emDa7YmtWOWhOTVBMeTg>)

# **1<sup>A</sup> PARTE**

# INTRODUÇÃO

The theatre itself is much less high-minded than those who keep a watchful eye on its purity; the stage has always cheerfully swiped whatever good stories were going.

–Philip Pullman

## 0.1. DO QUE SE FALARÁ DAQUI EM DIANTE

Varramos então as tábuas do palco, se conseguirmos. Limpemos o chão das marcas dos pés dos actores anteriores, mesmo que estes nos possam ser tão familiares como nós mesmos. Tentemos no domínio do cinema aquilo que o teatro faz sem culpa: deixar para trás a obrigação de obediência à voz precedente. Guardar a memória poluída pela luz dourada do que já se desencontrou com o tempo. Pensemos a Adaptação Literária.

O objecto desta tese consiste na construção de um guião cinematográfico a partir de um romance do mesmo nome. Um objecto artístico que não será um novo livro, nem conterà um novo enredo. Aquilo que comumente se designou até agora como um “Argumento Adaptado”. *Materna Doçura* livro (Cachapa, 1998) passa a *Materna Doçura* argumento cinematográfico.

Desdobra-se, assim, a vida de personagens como Sacha, José Augusto, dito “O Professor”, de Muganga, Madeleine ou do Petit Lapin, ao longo de 85 páginas. As 300 anteriores condensam-se (ou “expandem-se”, como adiante se verá) num número menor.

Mas o que ficou e o que partiu? E, mais importante, o que de novo poderá ter surgido?

Desdobrou-se o existente ou criou-se novo?

Não é só de “fidelidade” ou da eterna “traição” que adiante se falará, essa expressão do frequente desencanto ou invulgar contentamento, do espectador à saída da sala do cinema. Há mais para lá da discussão do que se um título originalmente escrito

por Jane Eyre afinal não *soou a Jane Eyre* na sua versão cinematográfica. Ou se um Stieg Larsson que, apesar de ser falado em sueco, com paisagens escandinavas cobertas de neve, contendo a maior parte dos acontecimentos do livro, não produzir mais do que a sensação de uma exposição fria de algo lido, ao espectador. Lançaremos algumas perguntas e eventualmente possibilidade de respostas para o porquê desse “insucesso”, e se estará ligado com o exemplo oposto da passagem bem sucedida da saga tripartida de Tolkien, *The Lord of The Rings*. Num meio que não sendo o do cinema (o meio específico em análise), pelo menos como nós o entendemos agora, mas o das séries televisivas de grande orçamento e cuja diferenciação se coloca sobretudo ao nível da dimensão (eventual) do ecrã ou ecrãs e da sua desmultiplicação em vários episódios, logo de uma maior duração, um leitor de George R. Martin, autor de *Game of Thrones*, pode contudo dizer: Os livros são geniais mas a adaptação é igualmente boa. Todos eles, de forma positiva ou crítica, falam do mesmo exercício e do resultado dos processos inerentes: a transformação entre a experiência de leitura e a experiência de espectador de cinema. Serão apresentados alguns casos e analisados resultados gerais, a partir da bibliografia estudada e da constatação razoavelmente empírica de exemplos observados.

Há poucos assuntos tão pouco estudados e que ao mesmo tempo encontrem tantos *utentes* que julgam conhecer-lhes as razões profundas. Ao entrarmos no domínio da percepção individual entramos também no da validação do subjectivo. A maior parte das vezes, o desconsolado espectador *sente* que a segunda experiência, o visionamento da obra que conhecia em livro, lhe defraudou as expectativas; que o prazer inicialmente sentido não voltou a manifestar-se com a mesma intensidade. Se interrogado sobre o porquê dos dois momentos, tende a não hesitar na resposta automática, mas não consegue manifestar-se com rigor. Refugia-se no relativismo do “não foi assim que imaginou”; o seu “filme na cabeça” tinha sido outro. Ou que, num gesto inábil, o argumentista não soube *compreender* “o que realmente importava”.

Contudo, quando fazemos a verificação dos trabalhos que estudam, pelo menos desde os anos 1950, as causas dessa dissociação sensorial, verificamos que as razões até agora encontradas são variadas e bastante mais complexas.

Esta tese procura apenas responder à pergunta que de uma forma ou de outra preside todas as adaptações de romance para argumento cinematográfico: *O que se modificou ou manteve na passagem de um media a outro?* E, subsequentemente, quais foram os processos que presidiram a essa transformação, naturais ou artificiais,

específicos da adaptação cinematográfica ou poderemos encontrá-los noutros domínios como, por exemplo, o da tradução? E ainda, que implicações acarreta esse trabalho em termos de originalidade e de processos comunicacionais?

Vejam os de seguida, de forma genérica, algumas das problemáticas a tratar neste trabalho, nomeadamente as que se referem à Adaptação Cinematográfica no contexto das Ciências da Comunicação.

## 0.2. ADAPTAÇÃO COMO ACTO DE COMUNICAÇÃO

Por que razão se criam modificações num texto que já considerávamos *completo* aquando da sua passagem para um meio como o cinema? Se um longuíssimo diálogo interior funcionou connosco ao lermos *Anna Karenina*, por que razão o cortamos ou modificamos para o cinema? Tolstói não suficiente bom para nós? Os romancistas russos e a sua forma de afirmarem o mundo através das palavras ditas ou pensadas subitamente o seu encanto ou sentido de descodificação do mundo para os espectadores que o escutarão dizer (de uma forma ou de outra): “Todas as famílias felizes são iguais, as infelizes são infelizes cada uma à sua maneira”? E, contudo, os sucessivos argumentistas optaram por alterar o que foi escrito?<sup>1</sup> Passaram por cima de algumas das mais belas frases da história de Literatura como se não houvesse lugar para elas ou colocaram no espaço assim deixado, ou em parte dele, as suas próprias palavras. Vocábulos e frases usados no século XIX, é certo, mas que nenhum de nós consegue detectar na obra do referido autor.

O que poderá estar por detrás desse gesto, desse ataque iconoclasta ao que sabemos *estar bem*?




---

<sup>1</sup> J. Gordon Edwards argumento Clara Beranger Betty Nansen Dane Viertel Behrman Anouilh, Morgan, Jacqueline Bisset Sophie Marceau Keira Knightley

*Figura 1. Fotograma de Anna Karenina (Dane, Viertel, Behrman, Brown & Selznick, 1935).<sup>2</sup>*

Georges L. Bastin (2014), num dos seus trabalhos sobre as questões da adaptação aplicada no campo da tradução, lembra que adaptar é uma das ferramentas mais úteis da comunicação. “Although it is a tactical tool used to solve isolated communicational problems or conflicts, it is far and foremost a strategy with a long term general purpose closely related to a communicational and even a lifelong project.” (p. 73) Do ponto de vista dos Estudos em Tradução, é estabelecida uma diferença subtil entre esta e a adaptação, sendo que uma se preocuparia com o “significado/sentido” e a outra com a “intenção”. A primeira teria a sua base no texto e a segunda no contexto (o termo é aqui utilizado enquanto “situação de comunicação”). Isso significaria que a adaptação seria uma estratégia ou conjunto de estratégias sediadas no campo da comunicação, que funcionam como elemento intercultural, ou intermediário, entre o que um dia foi escrito e percebido e o que agora será filmado e recebido de forma diferente, em função do novo contexto comunicacional.

Ao propor-me adaptar o romance *Materna Doçura* (Cachapa, 1998) deparei-me com um conjunto de questões e problemáticas que, sendo do campo dos recentes Estudos em Adaptação<sup>3</sup>, isto é, da análise dos processos ocorridos entre o livro e o argumento cinematográfico, ao separarem-se dos Estudos Cinematográficos, também se enquadram, num sentido mais alargado, nas Ciências da Comunicação. A construção de um argumento *adaptado* (o itálico tem aqui uma função preventiva que se explicará por si ao longo deste trabalho) é tomar em conta a forma como a linguagem natural do livro evolui para uma linguagem artificial do argumento, como se consideram durante todo o processo de escrita dimensões éticas, sociais e políticas do material de trabalho, a noção de espaço público e da relação entre este e o objecto, bem como, por exemplo, a apreciação globalizada do resultado, num tempo em que os trabalhos circulam com facilidade entre os países, que são questões clássicas do campo das Ciências da Comunicação.

---

<sup>2</sup> Sugerimos o excerto do filme em <https://youtu.be/eOBpLctLDtw>.

<sup>3</sup> Campo recente da investigação académica, não foi até ao momento estabelecida uma nomenclatura comum para esta área. O termo utilizado nesta tese é, por falta de outra referência, a tradução literal da denominação anglo-saxónica “Adaptation Studies”.

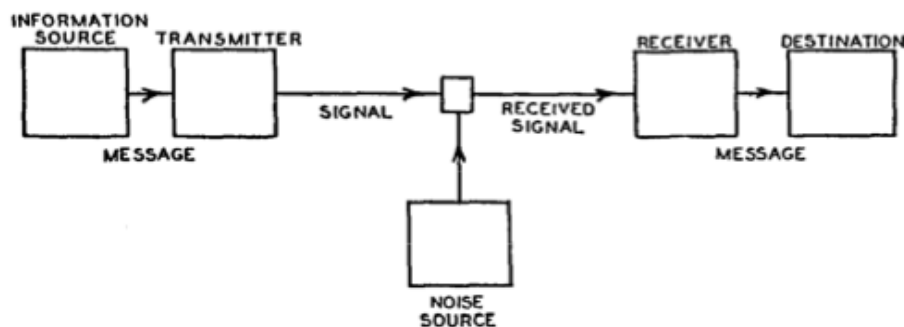


Figura 2. Diagrama de um sistema geral de comunicação (Shannon, 1948).

Se fizermos uma analogia simplificada com a Teoria da Informação ou Teoria Matemática da Comunicação (e sem a aprofundarmos em todas as suas implicações sob pena de nos afastarmos do propósito principal desta tese), surgida na Europa no período da reconstrução europeia, nomeadamente a reestruturação das linhas telegráficas, preocupada, numa das suas vertentes, em eliminar o ruído através da repetição e da redundância das mensagens, tal como acontece na função fática, poderemos relacioná-la a uma afirmação de Linda Hutcheon (2006), explorada um pouco mais à frente, quando se fala de fidelidade ao livro. Diz Shannon (1948),

The fundamental problem of communication is that of reproducing at one point either exactly or approximately a message selected at another point. Frequently the messages have *meaning*; that is they refer to or are correlated according to some system with certain physical or conceptual entities. These semantic aspects of communication are irrelevant to the engineering problem. (p. 623)

Hutcheon (2006) afirma que uma das características do processo de adaptação é *repetir sem replicar*, o que, situando esta problemática no campo da comunicação, contraria a teoria acima referida. Isto é, ele posiciona-se na comunicação como transformação, o lugar natural da criação, não pretendendo replicar a mensagem inicial, mas difundi-la transformando-a. “Because adaptation is a form of repetition without replication, change is inevitable, even without any conscious updating or alteration of setting. And with change come corresponding modifications in the political valence and even the meaning of stories.” (p. 16).

Ao contrário da preocupação de Shannon, ou reforçando-a, se quisermos, pela mudança do paradigma da engenharia para a criação artística, o sentido da mensagem altera-se, com as modificações causadas pela repetição, e é dessas alterações que se poderá chegar à verdade contida na primeira narrativa. O ruído não é o problema, constituindo antes um conjunto de elementos de amplificação, faces diamantinas que, percebidas como um todo, nos devolvem com mais definição a imagem inicial.

### 0.3. DAS ADAPTAÇÕES AO LONGO DA HISTÓRIA

Sendo um número em constante actualização, e tendo em conta a dificuldade de obtenção de dados de cinematografias menos conhecidas no espaço ocidental, a começar pelas asiáticas (os números publicados referem-se sobretudo a obras japonesas ou chinesas, sendo que a Coreia do Sul, por exemplo, tem uma produção enorme e dessa certamente existirão mais adaptações do que as referenciadas até agora) ou africanas, conseguimos apurar que pelo menos 1.678 obras literárias passaram ao grande ecrã, originando um número aproximado de 3.350 filmes. Desde *Cendrillon* de Méliès (Méliès, 1899), a partir da obra de Charles Perrault (1897), até *The Martian*

(Goddard et al., 2015), dirigido por Ridley Scott, e adaptado por Drew Goddard, segundo o romance de Andy Weir (2011). Por se afastar do objecto desta tese não foram consideradas as adaptações para televisão, em termos de contagem, apesar da sua enorme importância. Bastaria referir a obra de George R.R. Martin, *A Song of Ice and Fire*, (desde 1996, e continua) que deu origem ao sucesso planetário *Game of Thrones* (dos criadores David Benioff e D. B. Weiss, desde 2011) para entender a que ponto esta ligação entre uma obra literária e a sua adaptação televisiva (multimédia, para ser mais exacto) se mantém actual e eficaz.

Além dos filmes referenciados ao longo deste trabalho poderíamos juntar ainda outros de grande popularidade, indicando os autores dos livros que lhes deram origem como sejam: *Requiem For A Dream* (1999) a partir de Hubert Selby Jr (1978);

*A Clockwork Orange* (1972), de Anthony Burgess (1962); *The Talented Mr. Ripley* (1999), de Patricia Highsmith (1955); *The Birds* (1960), de Daphne Du Maurier (1952) (*The Apple Tree*, no título original); *Lolita* (em 1962 por Stanley Kubrick e em 1997 por Adrian Lyne), de Vladimir Nabokov (1955); e tantas outras.

Na verdade, poderíamos citar nomes como Dickens ou Twain para perceber a amplitude deste revisitar, mas fiquemo-nos com Mary Shelley e a sua personagem mais conhecida:

	Frankenstein (1910)
	Life Without Soul (1915)
	Frankenstein (1931)
	Bride of Frankenstein (1935)
	Son of Frankenstein (1939)
	The Ghost of Frankenstein (1942)
	Frankenstein Meets the Wolf Man (1943)
	House of Frankenstein (1944)
	House of Dracula (1945)
	Abbott and Costello Meet Frankenstein (1948)
	The Curse of Frankenstein (1957)
	The Revenge of Frankenstein (1958)
	The Evil of Frankenstein (1964)
	Frankenstein Created Woman (1967)
	Frankenstein Must Be Destroyed (1969)
	The Horror of Frankenstein (1970)
	Frankenstein and the Monster from Hell (1974)
	Frankenstein 1970 (1958)
	Frankenstein Conquers the World (1965)
	The War of the Gargantuas (1966)
	Dracula vs. Frankenstein (1971)
	Andy Warhol's Frankenstein (1973)
	Frankenstein: The True Story (1973)
	Blackenstein (1973)
	Young Frankenstein (1974)
	The Bride (1985)
	Frankenstein Unbound (1990)
	Frankenstein (1994)
	Monster Mash (1995)
	Van Helsing (2004)
	Frankenstein (2004)
	Frankenstein (2007)
<i>Frankenstein</i> (1818) de Mary Shelley	

*Figura 3.* Tabela com as adaptações do romance de Marry Shelley.

Refira-se, para se compreender melhor a dimensão deste tipo de trabalho, que muitas das obras dão continuamente origem a novos trabalhos, quer para o cinema, onde se cinge o nosso campo de análise, quer para a televisão ou outro tipo de *media*.

Livros como *Les Trois Mousquetaires* de Dumas, desmultiplicaram-se em 36 versões para o cinema, incluindo o de animação. O trabalho do pai, Alexandre Dumas,

não lhe ficou muito atrás com *Le Comte de Monte-Cristo* com 19 passagens ao ecrã, sendo uma constante fonte de inspiração para séries televisivas que usam o mesmo plot, mascarando-o com a mudança de sexo do protagonista ou com a deslocação para paisagens tropicais. E por falar em trópicos, *Treasure Island*, de Robert Louis Stevenson, foi adaptado para cinema 19 vezes, não tantas como um outro dos seus livros, *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* que viu até à data deste trabalho, 27. adaptações . Poderíamos claro citar *Don Quixote* de Miguel de Cervantes, que incluiu uma célebre pelo seu fracasso ou *Anna Karenina*, de Leo Tolstoi, que viu a sua personagem transformada por 12 vezes em heroína na tela.

#### 0.4. ONDE SE ANTECIPA A INEVITÁVEL DECEPÇÃO DO LEITOR EXPECTANTE

Ao propor-se a adaptação do romance *Materna Doçura*, que tem um público fiel de leitores espalhado pelo mundo, corre-se o risco, ou melhor, entra-se na inevitável certeza do descontentamento parcial. Algumas das “melhores cenas” poderão ficar de fora, diálogos fiéis que tocaram o leitor podem agora não fazer sentido, etc., etc....

Então, caso isto se verifique, que fenómenos poderão ter sucedido? Que escolhas ou falhas processuais conduzirão a uma ou outra percepção? O que escolher trabalhar – e o que ficará para trás? Quanto tempo será necessário para “recriar” de forma consistente a experiência? Perder-se-á a narrativa inicial nesse processo?

Claude Bremond (1973), na sua *Logique du récit*, remete para a estrutura da narrativa, que “seria independente das técnicas que dela se apossam”. O meio viria apenas actualizar parcialmente a narrativa em função das suas necessidades próprias. “Si le récit se visualise en devenant film, s’il se verbalise en devenant roman (...) ces transpositions n’affectent pas la structure du récit, dont les signifiants demeurent identiques dans chaque cas (des situations, des comportements, etc.)” (pp. 46-7)

Como refere Francis Vanoye, sobre este mesmo assunto, poderemos sempre discutir esta proposta de Bremond e até a utilidade de declarar a existência de estruturas narrativas anteriores ao tratamento filmico. Este debate, segundo Vanoye levar-nos-ia a um problema de linguística mais amplo, nomeadamente o levantado por autores como Emile Benveniste (1966), sobre as relações que se estabelecem entre pensamento e linguagem. (p. 5)

Adaptar é um dos trabalhos mais complexos da atividade humana e não humana. Como refere John Hodgkins (2013), se recuarmos a Charles Darwin,

adaptation suggested survival: the natural selection of genetic traits that, over time, led to greater life expectancy and reproductive success. As the protean word has increasingly found a home in our everyday parlance, beyond the realm of scientific discourse, it has accumulated additional implications and associations; yet the majority of these newer semantic colorations still adhere to the underlying idea (fundamental to both Lamarck and Darwin) that there is a certain utility to be found in adaptation—that the term by and large indicates an alteration for the better, a modification designed to increase longevity, or efficacy, or suitability. (p. 4)

O que nos conduz à interrogação sobre a utilidade do processo; qual desses três factores predomina no trabalho de adaptação cinematográfica? Deveremos ou não privilegiar um deles? Em função de quê: da obra em si ou de outro qualquer factor (sucesso, profundidade de abordagem...)?

O que poderá distinguir o esforço do leitor para assimilar (este termo mais abrangente conduz-nos a uma percepção que não é apenas do domínio cognitivo, mas também do sensorial) uma narrativa do que é feito pelo espectador e que tem obrigatoriamente de estar já presente no guião sob pena de “fiasco” ?

#### 0.5. SOBRE A RESTRIÇÃO DE CAMPO DE ANÁLISE EM PERMANENTE EXPANSÃO

c,a –c,a Quando Erich von Stroheim adapta em *Greed* (Mathis, Stroheim & Thalberg, 1924) o (1899), colocando no filme todos os elementos que constam do livro e acabando com uma versão de 9 horas, percebeu-se, eventualmente pela primeira vez, que essa solução dificilmente funcionaria com o público. *Figuras 4 e 5*. A capa do romance de Norris e um fotograma da sua transposição (Mathis, Stroheim & Thalberg, 1924).<sup>4</sup>

E, na verdade, ninguém mais a voltou a ver, uma vez que as partes danificadas da película não permitiram recriar mais do que 4 horas de filme. Mas o primeiro problema da adaptação de um romance para cinema estava lançado: a extensão da obra *versus* a minutagem do filme.

#### 0.6. ONDE SE ESCLARECE DA ESTRUTURA DA TESE E DO REINO DE ÉDIPO

---

<sup>4</sup> O primeiro capítulo do livro pode ser escutado através de [http://ia700702.us.archive.org/10/items/mcteague\\_1005\\_libriovox/mcteague\\_01\\_norris.mp3](http://ia700702.us.archive.org/10/items/mcteague_1005_libriovox/mcteague_01_norris.mp3). A última cena do livro pode ser visualizada em <https://youtu.be/0ECZW9R16EY>.

A tese está dividida em, além desta introdução, 3 capítulos principais, uma conclusão, que sintetize algumas das pistas encontradas para a compreensão das problemáticas levantadas pela questão principal desta tese, o Argumento e, em anexos, o romance homónimo e uma listagem “Filmes Adaptados A Partir De Obras Literárias” com dados recolhidos até Maio de 2016. Este último anexo encontra-se apenas na versão digital ou pode ser visualizado através da ligação:

No primeiro capítulo, “Onde De Fala Do Mundo Conhecido”, será feito o levantamento das teses na área dos Estudos em Adaptação ou dos Estudos em Ciências da Comunicação que abordaram o tema. Questões como a fidelidade das adaptações face aos romances que lhes deram origem, o seu sucesso ou insucesso, bem como o papel do espectador e das suas expectativas na estruturação e tratamento das cenas, serão levantadas. Como afirma Walter Benjamin, referido nesta e noutras partes por razões diversas, todo o leitor está pronto a converter-se num escritor da obra lida (Benjamin, 1994a, p. 9). Serão ainda evocados os trabalhos dos cineastas Jay Rosenblath e Pelechian, que, na sua utilização da técnica de *found footage* ou na manipulação da velocidade da imagem, criaram novas formas de adaptação que nos acrescentam pontos de reflexão para o campo mais restrito e específico da adaptação literária.

No segundo capítulo, “Tradução E Originalidade Na Torre De Babel”, serão desenvolvidos os temas indicados por esse mesmo título. Assim sendo, começamos por abordar alguns mecanismos da Crítica Literária e como estes podem enviesar a análise de materiais de estudo que necessitam de modelos próprios. Nessa sequência falaremos de “processos amorosos” e dos “fluxos textuais”, referidos na obra de Robert Stam (2006) e daí seguiremos para questões directamente ligadas à narratologia, como a duplicidade da estrutura do tempo narrativo, tratada, entre outros, por Seymour Chatman (1980). No capítulo da originalidade faremos um paralelismo com o trabalho do tradutor, ligando com a noção de “língua adâmica” invocada por Benjamin na Teoria da Linguagem. A poesia de Louise Bogan (1923) será chamada a ilustrar as dificuldades em agarrar totalmente o texto original – “When the bare eyes were before me/ And the hissing air,/ Held up at a window, seen through the door./ The stiff bald eyes, the serpentes ont the forehead/ Formed in the air”.(p. 3); Palimpsesto e Genette para referir os vários tipos de transformação que podem ocorrer numa narrativa e o capítulo termina

com o “Acto da Criação” de Marcel Duchamp (1957), acrescentado hipótese da originalidade como um motor contínuo.

O terceiro capítulo, intitulado “Da Coisa Em Si E Da Verdade Que Precisa Da Ficção Para Existir”, é dedicado à análise do argumento cinematográfico e, por razões de contextualização, do romance homónimo e do seu impacto na crítica aquando da publicação das primeiras edições.

À sombra de *Edipo Re* de Pasolini (Pasolini & Bini, 1967) chegaremos às questões edipianas tratadas pelo livro e argumento. Mas antes disso, faremos uma breve distinção entre os papéis de escritor e argumentista, de forma a enquadrar os resultados encontrados num quadro de referências próprio do campo em que se situam. Em seguida, como atrás foi referido, será analisado de forma *utilitária* o livro, isto é, naquilo que servirá de termo de comparação com o argumento, excluindo todos os aspectos que a longa tradição dos Estudos Literários permitiria. A saber, enredo, personagens, estrutura sequencial e temporal. Também será abordada a recepção da obra por parte da crítica da altura, por forma não só a esclarecer um pouco melhor o campo de significados que veio abrir, como também referir reacções e expectativas que eventualmente se poderão voltar a verificar, por razões diferentes (adaptadas ao novo *media*, diria), caso este argumento venha a assumir a forma de uma longa metragem no futuro.

Como elemento de comparação serão referidas a adaptação do livro ao teatro, as causas evocadas pelo autor da adaptação, José Rui Martins, acrescentadas de outros elementos que nos mostrem uma forma possível de abordagem deste texto.

Passaremos em seguida ao Argumento Cinematográfico, à sua duração, estrutura e ordem de acontecimentos, seguindo a pista dada por Genette (1962), no seu modelo de análise. Será feita uma analogia com outros trabalhos de adaptação literária, nomeadamente *Vinhas da Ira*, a partir do romance de Steinbeck, e, de seguida, um levantamento dos lugares de acção, personagens, detalhes físicos e outros elementos, em comparação com o que foi relatado na obra literária. Uma palavra para a diferença entre Naturalismo e Realismo, invocando Eça, para demonstrar que há temas que necessitam de luvas de pelica quando o objectivo é ampliar-lhes as formas até à dimensão de um ecrã de cinema, sob pena de afastar o espectador do tema que artisticamente se discute. O capítulo encerra com as noções de Verdade e Veracidade, para evocar a possibilidade de ser pela ficção que o real surge verdadeiramente em todos os seus matizes.

## 0.7. DAS METODOLOGIAS EMPREGUES

A metodologia, para muitos autores, é algo que se deve adaptar ao trabalho, e não o seu contrário. Estabelecer metas, introduzir perspectivas e elementos referentes ao objecto em análise, comparando-os entre si, estão normalmente no suporte da maioria dos trabalhos académicos deste género.

No seu fascinante ensaio *Against Method*, Paul Feyerabend (1993) questiona a obrigatoriedade das barreiras comumente aceites como forma de fazer progredir o conhecimento científico. Nem as eventuais fragilidades teóricas que possam advir dessa ousadia, devem, segundo este autor, fazer negar a liberdade metodológica.

No theory ever agrees with all the facts in its domain, yet it is not always the theory that is to blame. Facts are constituted by older ideologies, and a clash between facts and theories may be proof of progress. It is also a first step in our attempt to find the principles implicit in familiar observational notions. (p. 39)

Este autor lembra que muitos dos maiores erros científicos tinham uma defesa aparentemente à prova de contestação. Que foi preciso contestar determinados elementos e modelos de análise para se conseguir prosseguir no conhecimento. Mesmo se, numa antecipação das teorias de Edward de Bono, essa forma de “pensar lateralmente” apresentasse saltos descontínuos no conhecimento.

As an example of such an attempt I examine the tower argument which the Aristotelians used to refute the motion of the earth. The argument involves natural interpretations - ideas so closely connected with observations that it needs a special effort to realize their existence and to determine their content. Galileo identifies the natural interpretations which are inconsistent with Copernicus and replaces them by others. (Feyerabend, 1993, p. 54)

Comecei por fazer o estado da arte, de forma a conhecer as problemáticas tratadas até ao momento sobre a questão da adaptação cinematográfica de uma obra literária. Foram consultadas muitas dezenas de livros, visionados alguns depoimentos, revistos filmes.

Depois reli o romance *Materna Doçura...* antes de o fechar e começar a preparar o tratamento. Voltei algumas vezes a ele para verificar se do que me tinha ficado na memória estaria a deixar para trás algo de significativo. Este movimento de releitura selectiva verificou-se algumas vezes, após o início da escrita do argumento. É sempre assim e aqui não foi diferente: compreender os sentimentos das personagens, a forma diferenciada como são agora comunicadas, as longas cenas descritas que aqui basta recriar pelo som e pela presença de uma personagem. O que se escreveu a mais. Depois da primeira versão, foram feitas mais duas. Que não serão, por certo, as últimas.

Desenvolver um objecto artístico, suportando-o por um relatório reflexivo sobre os processos empregues, reúne em si um conjunto de dificuldades de análise bastante grande, já que o acto da criação pressupõe também a utilização de processos inconscientes, numa primeira fase difíceis de identificar, quantificar e, sobretudo, classificar. A construção de uma escultura, por exemplo, tem um conceito, estudos prévios e tentativas. Guarda, contudo, um lado afectivo, de *insights* e processos cognitivos de associação, metaconstrução e transformação, que caberia com dificuldade num trabalho desta natureza, mais virado para a observação e comparação de processos e sobretudo para o relacionamento entre estes e o objecto artístico produzido. Escreve-se um livro, porque se tem uma ideia ou um sentimento, muitas vezes difuso, abstracto, que aos poucos se funde num corpo novo formado por camadas, dispostas ao longo de estruturas, e que devolve (quando corre bem) a mesma ideia ou sentimento inicial do processo. O trabalho do investigador em Análise Literária é o de dissecar essas estruturas, chamar pelos elementos que as constituem e dar-lhes nomes, frequentemente apoiando-se em conhecimentos (classificações prévias) das ciências sociais para que a sua revelação se torne mais abrangente e possa servir de base a novos trabalhos de outros investigadores sobre outras obras.

Fui utilizando, deste modo, uma combinação de metodologias, de acordo com os objectos que surgiram.

Considerando que esta tese terá um suporte digital interactivo, fiz ainda a escolha de transformar cada imagem numa espécie de *portal*, vulgo, um conjunto de hiperligações que nos possam levar mais longe do que a simples menção a um filme, livro ou depoimento.. Assim sendo, ao seleccionarmos a imagem que ilustra uma parte do texto, seja um *frame* de filme ou a capa de um livro, poderemos ter acesso a esse mesmo filme, a parte dele ou a um excerto audiovisual que lhe diga respeito. A ideia é permitir a futuros investigadores poderem conhecer ou relembrar algumas obras em discussão, que se encontram na internet em livre acesso. No caso dos livros, existe por vezes a ligação ao *audiobook* completo ou parcial. Acreditamos que a utilização da tecnologia num conceito multiplataforma, ainda que apresentada numa forma simplificada, permitirá ir mais longe através do processo de exploração/interesse do leitor (aqui, quase um “utilizador”) da tese.

#### 0.8. DA SUBJECTIVIDADE DO DUPLO AUTOR QUE PODERÁ SER OUTRA COISA

O trabalho desta tese é ainda acrescentado de um problema de difícil resposta: o autor da análise é, ao mesmo tempo, o escritor da versão inicial, em romance, e o argumentista que se predispôs a adaptá-la para um formato de longa-metragem.

Como já foi sublinhado, e será repetido algumas vezes ao longo deste trabalho, fazer a análise desse pressuposto não é o objecto desta tese. O que haverá de apego e de processos inconscientes afectivos ou ideológicos deixar-se-á para outros. Ou não se complicasse a questão da objectividade com o facto de o investigador ser parte integrante, para não dizer única, das duas criações. Por isso, fiquemo-nos pelos levantamentos e verificações factuais. Contudo, adiante-se desde já que, caso fosse esse o trabalho, as respostas poderiam não ser assim tão evidentes...

Tomemos o exemplo de Apichatpong Weerasethakul, cineasta tailandês de culto, que terminou em 2010 o filme *Loong Boonmee raleuk chat*, “inspirado” num livro de um monge budista, sobre um homem (Boonmee) que durante a meditação se recordava das suas vidas anteriores. “Uncle... I have been here for a while. I would like to see a movie about your life. So I proposed a project about reincarnation. In my script there is a longan (fruit tree) farm surrounded by mountain.” (Weerasethakul et al., 2010) Assim começa o filme, *Letter to Uncle Boonmee* na versão internacional, ou *Tio Boonmee que se Lembra das Suas Vidas Anteriores* em Portugal. Neste filme, Apichatpong refere estar a lidar sobretudo com pessoas e objectos que se transformam ou assumem formas híbridas. Um tema central seria a transformação e a extinção do próprio cinema.

O realizador afirma que *falhou* com o filme porque, quando volta ao livro, tem sempre imagens diferentes. Perante o dilema de colocar a obra em imagens, Apichatpong diz que com o livro, e a imaginação, solta-se mais, não tem amarras, ao passo que o cinema é limitação: “é por isso que ponho tanto de mim e menos do livro”. (Beja, 2011). A obra original funciona, neste caso, mais como um meio inspirador para que o contributo pessoal do realizador possa surgir.

O livro é incrível, porque tem uma linha temporal cheia de saltos, entre várias vidas e memórias. Sou fascinado pelo ato de recordar, de como nos conseguimos lembrar das coisas. E sou uma pessoa muito esquecida. Foi por isso que quis fazer um filme sobre as minhas memórias – eu quero recordar”, vinca. Depois de ler o livro, percebeu que estava perante um homem que “era uma máquina de memórias”, que voltava a vidas passadas como se fossem sonhos. “Num certo sentido é como o cinema, onde podemos saltar no tempo. (Beja, 2011)

A obra literária, aqui, liberta mais do que condiciona. Mas ainda assim o resultado decepciona porque o autor do argumento se confronta sempre com as novas

possibilidades cinematográficas que lhe surgem a cada leitura. A obra torna-se inesgotável. E esse é outro dos temas que desenvolveremos no corpo desta tese.



Figura 6. Fotograma de *Loong Boonmee raleuk chat* (Weerasethakul et al., 2010).<sup>5</sup>

Como se verá adiante, a adaptação de obras de ficção constitui desde o aparecimento do cinema uma das principais, senão a principal, fontes criativas para os argumentos.

Seria possível ao “autor” das – eventualmente duas – obras ser objectivo sobre os processos implicados no seu trabalho? Não estará sempre o seu questionamento contaminado pela proximidade com a matéria executada? Por essa “obscuridade inconsciente” que move o gesto criador? Pela afectividade sentida sobre o trabalho executado? E, por outro lado, terá a passagem do tempo sobre a data da publicação do romance, à data da escrita do argumento, sido suficiente para criar o necessário distanciamento analítico? Não será um autor cego ao seu próprio trabalho?

Apesar de fascinante e certamente propiciador de um trabalho de investigação complexo e revelador, eventualmente do domínio filosófico, para não dizer psicanalítico, não é este, contudo, o objecto desta tese, nem ela se enquadra nas Ciências da Comunicação de forma directa. Propomo-nos apenas criar um objecto artístico, um argumento cinematográfico, no caso, e comparar as diferenças verificáveis com o livro que lhe deu origem, integrando essas ocorrências nas questões de uma

---

<sup>5</sup> Sugerimos a apresentação do filme em <https://youtu.be/eOBpLctLDtw>.

forma ou de outra ligadas às Ciências da Comunicação, no seu mais restritivo campo dos Estudos em Adaptação.

Uma breve reflexão sobre a noção de “autor”, largamente estudada por outros investigadores, nomeadamente Foucault, desenvolvido mais à frente, poderá igualmente ajudar a esclarecer este assunto. Para já, poderemos ler o que nos diz Andrew Sarris (2000), que atribui a questão da “teoria do autor” aos críticos dos *Cahiers du Cinéma*, afirmando que ela se mantinha fora do interesse da crítica americana e britânica à altura da escrita do seu ensaio; não implica que o mesmo esteja associado a um dom profético, ou a uma infalibilidade no seu trabalho. Exemplificando com o trabalho dos realizadores, refere que

Directors, even *auteurs*, do not always run true form, and the critic can never assume that a bad director will always make a bad film. No, not allways, but almost always, and that is the point. What is a bad director, but a director who has made many bad films? (p. 132)

O fascínio da crítica, que favorece esta figura, definiria um autor, no caso dos realizadores-autores, a partir do seu posicionamento face às barreiras impostas pelo sistema de produção. A maneira como um autor se movia, sobressaindo entre as paredes criadas pelos executivos, definiria o seu estatuto de *auteur* ou *non-auteur*. Valorizando-se, por isso, a personalidade do próprio autor. Mas, como o próprio refere, “All directors, not just in Hollywood, are imprisoned by the condition of their craft and their culture.” (Sarris, 1968, p. 36)

Daí decorrer a admiração pelo trabalho criativo de muitos cineastas estrangeiros: o desconhecimento das influências presentes criadas no seu ambiente de origem. Todo o autor é igualmente fruto das contingências do seu trabalho, e a sua singularidade existe sobretudo em função daquilo que o afasta do seu contexto de produção. É menos de uma excepcionalidade que o faça levitar para lá de todos os processos racionais.

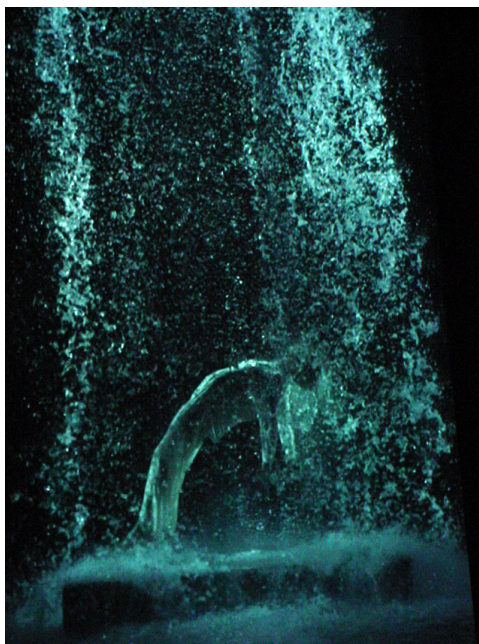
Apesar disso, procurar-se-á levantar questões que nos ajudem a reflectir sobre essa problemática, bem como outras que se lhe associem. Não se pode navegar longamente um tema sem reconhecermos a importância dos ventos, das correntes marítimas ou, num olhar mais pormenorizado, deixar de observar as conchas dos moluscos que se pegam ao casco e uma outra espécie que, por um acaso, encontre o seu fim ao embater-lhe na quilha. Tudo flui. Uma coisa ocupa o lugar de outra. Um espaço só se torna utilizável quando o ocupante anterior dele se retirou. E é exactamente isso que sucede quando pegamos no gigantesco volume de um romance (no que ele contém

de elementos visíveis mas também das implicações significativas que emanam das relações estabelecidas entre os seus elementos e entre eles e a estrutura) e nos propomos transformá-lo numa coisa outra. Que será a mesma no seu essencial, sendo que é a percepção desse essencial por parte de quem se propõe à tarefa que, usando uma última vez a imagem, fará o navio chegar a novos portos de águas inevitavelmente mal conhecidas.

Como adiante se verá, a intenção inicial de construir um guião que pudesse de alguma forma corresponder aos processos já conhecidos e estudados (questões de fidelização, veracidade, etc.) em adaptação revelou-se uma impossibilidade metodológica. E desse fenómeno se tiraram as conclusões devidas, que serão apresentadas na terceira parte.

O argumento aqui apresentado resulta desses fenómenos conhecidos à partida e de outros que se foram reconhecendo.

Tomou-se contudo, como referência de análise inicial, o caso do trabalho de Bill Viola cuja obra resulta de um processo de hibridação entre diversos *media*, e que por um lado redefine a Representação como uma forma de o espectador se projectar num processo mental complexo “permitindo-lhe uma abstracção da relação directa e universal entre o efeito e a causa numa ligação complexa entre cognição e emoção.” (Brah & Coombes, 2000, p. 6) Este autor que utiliza diversas tecnologias, métodos e raciocínios científicos de forma a criar uma percepção aumentada da realidade (por exemplo na obra *The Passions* (Viola, ?), através da imagens filmadas em 35mm que adaptam quadros do final da Idade Média), obtém estes resultados através de um conjunto de estudos prévios e de análises conceptuais que se materializam na construção do objecto artístico.



*Figura 7.* Um pormenor da sequência *Tristan's Ascension* de Bill Viola (2005), capturado por Kira Perov.<sup>6</sup>

Da mesma forma, analisar os processos estilísticos, a complexidade da estrutura narrativa, a desmultiplicação de personagens, entre outros pilares da construção do romance *Materna Doçura*, publicado em 1998, torna-se agora mais claro. Contribui para isso a bibliografia produzida por diversos investigadores, artigos de imprensa, e adaptações teatrais feitas por outros encenadores. O factor “Tempo” age, aqui, em favor da clareza analítica, sustentado, naturalmente, pela aplicação de alguns princípios teóricos de análise de narrativas, como se desenvolve adiante.

À questão da falta de objectividade do investigador sobre um trabalho anteriormente por si produzido podemos contudo continuar a argumentar que ela existe. Mas esse não é o objecto deste trabalho. *Materna Doçura*, o livro, existe, tal como o argumento *Materna Doçura*. Todo o mecanismo de análise assenta não na qualificação/valoração de um ou de outro – e aí sim essa missão seria impossível, mas na simples comparação de conteúdos enquanto se reflecte sobre os eventuais fenómenos registados: uma personagem que perde o seu lugar na hierarquia das cenas, um evento que desaparece, um outro que troca de posição em função da “reconstrução” da narrativa e outros dados facilmente observáveis por qualquer investigador.

---

<sup>6</sup> Sugerimos a visualização da sequência em <https://youtu.be/jwGLdhuD11Q>.

Poderemos ainda usar uma outra imagem para explicar melhor a complexidade desta abordagem. A utilizada por Angela Dalle Vacche (1996), referindo-se à ligação entre o cinema e a pintura:

It takes more than a study of the sources of a film to reveal the beauty of the encounter between cinema and painting: one must imagine all the possible elements of visual culture that a film, just by virtue of its circulation, has the power to attract into the textual orbit. (pp. 1-2)

Deleuze levanta bem a questão da propriedade das disciplinas e da necessidade de reflectir sobre elas, derivada de uma necessidade da própria disciplina, posta em prática pelos que vivem essa mesma matéria como sua. Não de uma abstracção filosófica derivada da filosofia propriamente dita, uma vez que esta já se ocupa da invenção de conceitos, onde eles antes não existiam.<sup>7</sup>

## 0.9. DAS NOMENCLATURAS TÉCNICAS

Se na língua francesa o termo *scénario* (de utilização conhecida desde o século XVIII, derivado do termo italiano *scenario*, referindo-se à decoração do espaço e evoluindo mais tarde para o sentido de *mise-en-scène* – encenação/direção de actores e que assumiu a forma actual a partir do uso dado por Méliès<sup>8</sup> no início do século XX)

---

<sup>7</sup> “Car personne n’a besoin de la philosophie pour réfléchir. Je veux dire, les seuls gens capables, effectivement, de réfléchir sur le cinéma, se sont les cinéastes, ou les critiques de cinéma, ou ceux qui aiment le cinéma. Ils n’ont absolument pas besoin de la philosophie pour réfléchir sur le cinéma. L’idée que les mathématiciens auraient besoin de la philosophie pour réfléchir sur les mathématiques est une idée comique. Si la philosophie devrait réfléchir sur quelque chose, mais elle n’aurait aucune raison d’exister. Si la philosophie existe, c’est qu’elle a son propre contenu. Si nous nous demandons : qu’est-ce que le contenu de la philosophie ? il est tout simple. C’est que la philosophie est une discipline aussi créatrice, aussi inventive que toute autre discipline. La philosophie est une discipline qui consiste à créer ou à inventer des concepts. Et les concepts, ça n’existe pas tout fait, et les concepts ça n’existe pas dans une espèce de ciel où ils attendraient qu’un philosophe les saisissent. Les concepts, il faut les fabriquer.” (Deleuze, 1987)

<sup>8</sup> Méliès, que desenvolveu uma obra de natureza complexa, numa fase em que todas as disciplinas estavam por inventar, esclarecerá retrospectivamente: “À l’inverse de ce qui se fait habituellement, mon procédé de construction dans cette sorte d’œuvres consistait à inventer les détails avant l’ensemble; ensemble qui n’est pas autre chose que le “scénario”. On peut dire que le scénario dans ce cas n’est plus que le fil destiné à lier les “effets”, par eux-mêmes sans grande relation entre eux, de même que le *compère*

não cria dúvidas, referindo-se ao elemento do processo cinematográfico que regista por escrito toda a acção, falas, e os locais e horas em que ocorrem, já na língua portuguesa, as águas se separam.

Argumento do latim *argumentum*, termo entendido como “prova, justificação, razão”, (Argumento, 2013) tanto é utilizado na indústria cinematográfica no mesmo sentido de Guião/Roteiro como na acepção de estrutura, história prévia aos referidos documentos. O equivalente a uma sinopse alargada ou a um “tratamento” que ainda será objecto de desenvolvimento e esmiuçamento; o que no modelo anglo-saxónico se define como *story*.

E o “tratamento”, a “história” ou, se quisermos, o “argumento” nesse sentido do documento que precederia o “guião”, é da maior importância porque introduz muitos outros elementos que o argumento no sentido em que aqui é apresentado é omissos. Isto pode compreender-se melhor nas palavras de Martin Scorsese:

“By knowing the story, the writer will know how to write the film on a granular level, not just the events, but the mood, the tone, and in the macro sense, the theme.” (Morrow, 2014). O britânico Writers Guild define assim “treatment”:

a complete prose plan of the script, anything from about 6 to 30 pages in length. The treatment gives a clear sense of how the story would be treated cinematically. It is written in the present tense, includes all action but little, if any, dialogue” (Writer’s Guild of Great Britain, 2009, p. 20)

Sem questionar a preferência pela nomenclatura tratamento/argumento/guião, utilizado comumente na televisão portuguesa, mas raramente no cinema, como instrumento de desambiguação, indicamos que neste trabalho, será utilizado o termo “argumento” no mesmo sentido do francês *scénario* ou do inglês *screenplay* “The script of a film, including acting instructions and scene directions” (Screenplay, s.d.). A descrição detalhada de tudo o que acontece, pela sua ordem de entrada sequencial, os locais de acção e a hora do dia ou da noite que será representada. Ou seja, o documento que precede o guião técnico ou a planificação (que será posteriormente desenvolvido pelo realizador e pela sua equipa técnica e artística, na tentativa de materializar de forma fiel/interpretativa tudo o que está descrito nesse documento). Esta nomenclatura é ainda a definida pelo Writer Guild of America, que serve de referência a toda a indústria

---

d’une revue est là pour lier des scènes qui n’ont rien à voir l’une avec l’autre.” (Méliès, 1932)

cinematográfica dos Estados Unidos, através do Theatrical and Television Basic Agreement (TTA).

#### 0.10. UMA PALAVRA FINAL PARA SE PODER COMEÇAR

A tese que se segue foi um trabalho longo de produção artística, comparação de elementos produzidos, extracção de constatações empíricas fruto da observação dos mesmos e de uma prática profissional e artística de décadas. Tenta através das várias metodologias criar um discurso que parte do particular para o geral, suportando-se no que foi produzido e estudado mas também na bibliografia recolhida sobre o tema.

Mais do que encontrar respostas definitivas procurou-se perceber se os mecanismos eram dinâmicos e autossuficientes ou se eram meras estruturas estáticas e reproduzíveis. A razão do levantamento desta problemática está ligada ao que atrás foi dito sobre a rigidez do uso de uma metodologia. Isto é, pretendeu-se saber se o corpo artístico do guião criava as suas próprias regras em função do desafio que consiste cada novo filme. Ou se o processo seria claramente finito, logo catalogável em todas as suas variações. No fundo, responder à pergunta: sendo o argumento produzido a partir de uma adaptação literária, até que ponto ele não só ocupará um lugar único no conjunto de todos os argumentos produzidos, como também são as suas dinâmicas internas que impediriam que mesmo que o argumentista quisesse repetir o objecto inicial, ele não se deixaria agarrar.

É disto que trataremos nos capítulos seguintes. E, eventualmente, tiraremos algumas conclusões.

# CAPÍTULO 1

## ONDE SE FALA DO MUNDO CONHECIDO

### 1.1. DAS TESES EM GERAL E DE ALGUMAS OBSERVAÇÕES EM PARTICULAR

Se, como vimos na introdução, este trabalho se restringir à análise de um trabalho de adaptação cinematográfica de um romance, parece-nos importante fazer uma primeira abordagem que possa fazer um ponto da situação sobre esta matéria, o que, naturalmente, implicará referência a outras fontes de adaptação.

Recém emancipados dos Estudos Cinematográficos, os Estudos em Adaptação padecem ainda da necessidade de identificar problemas na área da intertextualidade Literatura/Cinema, começando, agora, a aflorar novas problemáticas, nomeadamente as que se prendem com a hibridação de formatos resultantes das recentes inovações tecnológicas. Os efeitos causados pela adaptação de um jogo electrónico – *Lara Croft: Tomb Raider* (Massett et al., 2001) – ou de uma atracção de um parque temático – *Pirates of the Caribbean* (Elliot, Rossio, Verbinski & Bruckheimer, 2003)<sup>9</sup>, por exemplo – ainda são preteridos em favor do que sucede com enésima adaptação de, por exemplo, *Pride and Prejudice*, como a seguir se verá. O natural predomínio dos Estudos Literários, ancorados em séculos de materiais para explorar e de exploração em si mesma, ou a atenção dada à dissecação interpretativa dos filmes sobretudo a partir da imagem (por sua vez sedimentada pelo conhecimento prévio da fotografia) dos Estudos Cinematográficos, continua a alimentar a maior parte das pesquisas e trabalhos desenvolvidos neste campo. As causas serão diversas, mas uma delas aponta para o facto de um grande número de críticos, na posse conceptual dos elementos fundamentais de análise literária, manuseados em diversos graus desde o início da sua

---

<sup>9</sup> Esta atracção foi aberta na Disneyland em 1967, antes da morte do próprio Walt. O percurso aquático é um passeio sobre o que seria o dia-a-dia sangrento de piratas do século XVIII, a partir dos relatos de época. O filme é o primeiro filme da saga e faz reviver as emoções transmitidas pela atracção do parque temático, mas reescrevendo inteligentemente a narrativa, através do protagonismo atribuído a Jack Sparrow pelos argumentistas Ted Elliott e Terry Rossio, e é interpretado por um cómico, desajeitado e ágil Johnny Depp. A ideia terá começado a ser desenvolvida pelos seus autores em 1990, com uma orientação bastante diferente da que podemos observar na versão final.

formação académica, saber exactamente para onde olhar ao observar um texto. Como um garimpeiro treinado distingue, sem particular esforço, os minerais que considera preciosos do embaraço dos calhaus que o rio lhe trouxe. E tenta, naturalmente, aplicar essa grelha metodológica aos filmes sempre que se confronta com a transposição de um objecto literário. Como afirmam Lev e Welsh (2007),

When viewing the film version of a novel or play they know, they want to find in the film what they valued in the literary work, without asking whether this is the sort of thing film can do. They are too often not interested in something new being made in the film but only in assessing how far their own conception of the novel has been transposed from one medium to the other. (p. 35)

Fenómenos mais recentes, como é exemplo a para-adaptação na génese do trabalho de cineastas como Tarantino (obcecado em fazer reviver os westerns da sua infância, vestindo-os com os filmes de guerra dos anos 50 e 60), foram, até ao momento, apenas aflorados<sup>10</sup>.

George Bluestone (1957), no seminal *Novels into Film*, é um dos primeiros a chamar a atenção para a necessidade de olhar de perto os fenómenos provocados pela “transposição” (num sentido ainda muito lato) de um livro, peça teatral ou radiofónica para o ecrã de cinema. O pioneirismo da sua abordagem vai continuar a ser repetido e, ocasionalmente, aprofundado, desde a sua publicação. O próprio título será glosado de várias formas (como veremos no capítulo 2), apesar de redutor ao conter em si não só uma hierarquização dos formatos não-fílmicos, superiorizando a adaptação do romance face a outras formas escritas, como também por implicar uma colagem aos estudos Literários, naturalmente mais desenvolvidos. Bluestone acredita que um cineasta é um “artista independente”, a parte inteira. “Not a translator for an established author, but a new author in his own right.” (p. 62) Tal como outros (Brian McFarlane, no seu *Novel To Film* de 1996, será um deles), Bluestone (1957) acredita que a traição adviria da transposição literal da obra e não da sua renovação através da visão e dos seus instrumentos próprios do adaptador. Curioso reparar como McFarlane (1996) não nega que o argumentista seja um “tradutor”, apenas refere que não o será certamente ao serviço de um determinado autor ou de uma eventual reverência devida. Na verdade, o seu argumentário aponta para que não haja uma real contradição entre esta prática e a referida categorização, como desenvolveremos um pouco mais à frente. O que

---

<sup>10</sup> Outra extensão deste campo é apresentada por Costas Constandinides (2012) da Universidade de Nicosia. Nesse estudo, o investigador analisa a apropriação de géneros populares, como os filmes de zombies, em novas ficções de cariz amador mas de grande popularidade, em sites da internet como o Youtube.

McFarlane quer deixar claro é que não existe um subserviência da adaptação face ao livro ou ao autor do mesmo.

Apesar desta posição, que aponta para a independência entre as duas obras, os trabalhos desenvolvidos no campo da adaptação, não evoluíram muito do tema da “fidelidade” e da ideia de que um afastamento da obra inicial constituiria sempre uma perda para o filme. Autores como Leitch (2008) apontam como consequência dessa tónica de análise dos trabalhos a partir da ideia “principal” (obra inicial) e “secundária” (obra final) a condução eterna para um discurso da “diferença”, para a “falta” do pré-existente. Hodgkins (2013) refere que, com a ascensão dos Estudos em Narratologia, nos anos 60, nomeadamente com os efectuados a partir dos trabalhos de Gérard Genette, se abriu um campo de análise mais rigoroso, assente na análise da construção dos enredos e na narração, entre outros aspectos. (p. 17)

O estudo interdisciplinar entre livros e filmes coloca ainda a questão do paradoxo que pode existir nessa abordagem por parte dos críticos, que consideram o todo ser formado por partes aparentemente incompatíveis. Kamilla Elliot (2003) explicita melhor este conceito:

On one side, novels and films are opposed as “words” and “images,” agreed to be irreducible, untranslatable, a priori entities by most postmodern as well as prior scholars. On the other side, critics propound film’s integral formal, generic, stylistic, narrative, cultural, and historical connections to the novel. Somewhat perplexingly, the two sides of the paradox tend to coexist within single critical works: they do not, by and large, represent differing views of opposed critics. (p. 4)

Linda Hutcheon (2006) refere que “[there are many shared lessons taught by Kristevan intertextuality theory and Derridean deconstruction and by Foucauldian challenges to unified subjectivity and the often radically egalitarian approach to stories (in all media) by both narratology and cultural studies.” (p. 15)

A autora lembra ainda que falar de adaptação é muito mais do que falar de uma transposição simples, nomeadamente, de um romance para um filme. Historicamente, muitos foram os materiais considerados dignos de adaptação. Na Inglaterra vitoriana, todo o tipo de espectáculo e representação poderia servir como material teatral; “the stories of poems, novels, plays, operas, paintings, songs, dances, and tableaux vivants were constantly being adapted from one medium to another and then back again.” (p. 11).

O facto de estarmos cada vez mais rodeados de *new media* faz com que esse processo se tenha multiplicado ao ponto de criar novas formas de adaptação. Já não temos apenas livros ou peças de teatro, ou tampouco programas de rádio, televisão,

musicais, versões anteriores de filmes, como ponto de partida... Neste *Brave New World* em que a busca da *soma* ganha uma importância proporcional à angústia existencial provocada pelo aumento do ruído, solicitação de consumo e escassez de recursos financeiros para os atingir, surgem também como motivos de interesse para serem adaptados jogos de computador, atrações em parques temáticos e toda uma série de outras narrativas. O *pop-up* dos temas é cada vez maior, diminuindo a fronteira entre o entretenimento experienciado pelo sujeito e o seu quotidiano:

There is always soma, delicious soma, half a gramme for a half-holiday, a gramme for a week-end, two grammes for a trip to the gorgeous East, three for a dark eternity on the moon; returning whence they find themselves on the other side of the crevice, safe on the solid ground of daily labour and distraction, scampering from feely to feely. (Huxley, 2006, p. 176)

Estas novas propostas aparecem e florescem, na sociedade contemporânea, através dos novos *media*, nomeadamente a omnipresente Internet, onde a distribuição das narrativas reais e o “ficcionalado amador” através do vídeo (Youtube, Vimeo, etc...) se tornam simultaneamente fontes de inspiração e de para-adaptação, num movimento pendular de efeitos imprevisíveis.

Nos próximos pontos tentaremos abordar alguns dos principais problemas levantados pelos Estudos em Adaptação de forma a permitir um enquadramento geral nos aspectos levantados por este trabalho.

## 1.2. DA FIDELIDADE OU DE COMO J.K. ROWLING FOI ATINGIDA PELO FEITIÇO [AVADA KEDAVRA](#)<sup>11</sup> SEM DISSO SE DAR CONTA

O primeiro problema a ser identificado e trabalhado pelos investigadores foi o da análise da proximidade entre a obra original e o produto acabado, projectado numa sala de cinema ou visionado num dos múltiplos ecrãs omnipresentes nas nossas vidas.

Que diferenças existem entre a obra de Emily Brontë, *Wuthering Heights*, e as suas inúmeras adaptações, desde a de 1920 de A. V. Bramble até à de Andrea Arnold (Hetreed, Arnold, Bernstein, Loader & Rae, 2011) com as personagens adolescentes e um Heathcliff de sangue mestiço?

---

<sup>11</sup> Uma das três maldições imperdoáveis, causa a morte do alvo. O momento em que Voldemort a usa em Harry Potter pode ser visualizado aqui <https://youtu.be/BcJl2YjFcr0>.



Figura 8. Fotograma do filme *Wuthering Heights* (Hetreed et al, 2011).<sup>12</sup>

Onde continua o *Romeo and Juliet* de Shakespeare a vibrar na versão rock de Baz Luhrmann (Pearce, Luhrmann & Martinelli, 1996)? Serão as versões de George Cukor (Jennings, Cuckor & Thalberg, 1936) ou a de Zeffirelli (Brusati, D'Amico, Zeffirelli, Brabourne & Havelock-Allan, 1968), mais “respeitosas” do texto original? E admirará desse “respeito” uma repetição da experiência inicial do leitor-espectador? Se nos limitássemos a tomar em consideração que estamos a falar de cinema, logo de obras “mecanicamente produzidas” e, de acordo com Walter Benjamin (1994a), destituídas da “aura”, a resposta poderia ser afirmativa. Se pegássemos num livro e lhe reproduzíssemos o conteúdo tentando contar aquilo que o livro já contou, então o efeito deveria ser o mesmo... Por exemplo, no que diz respeito ao sucesso de um filme (considerando o número de espectadores e de grau de satisfação após o visionamento). O sucesso não deveria ser automaticamente proporcional ao alcançado pelo livro (número de leitores e grau de satisfação)?

Infelizmente (para os produtores) verificou-se que nada disto correspondia à realidade e que factores um pouco mais imponderáveis interferiam com o processo, como desenvolveremos adiante.

Há poucas matérias em que apareça um tão grande grupo de teorizadores como aquela que se refere às razões pelas quais uma adaptação não corresponderá, de uma forma ou de outra, ao impacto pessoal do livro. A reacção mais comum à adaptação de uma obra conhecida continua a ser “Não é tão bom como o livro”. Interrogados sobre porquê, os espectadores tendem a alegar o desaparecimento de uma ou outra personagem, o final alterado, ou a ausência de alguma cena, para eles “essencial”.

---

<sup>12</sup> Uma apresentação do filme está disponível em <https://youtu.be/hoOuB9PAVug>.

Alguma coisa contida no livro que se terá perdido nessa passagem. Algo difícil de definir, para quem profere a afirmação, mesmo depois de apontar algumas causas eventuais. Como um consorte que se sente traído sem saber os detalhes, o espectador, ex-leitor, “sabe” que há ali qualquer coisa, que houve alguma forma de traição, desconfia de uma mulher de longos cabelos ruivos ou de um moreno de olhos faiscantes, mas não tem a certeza. Afirma, mas sem jurar. O que sabe no seu íntimo é que, de uma forma ou de outra, a versão cinematográfica lhe foi “infiel”. Não ao livro, mas à sua experiência de leitor.

E, contudo, muitas produções de grande orçamento continuam a insistir na necessidade de apostar na fidelização aos detalhes da obra. Lev e Welsh (2007) procuram responder: “If traditional Hollywood cared about issues of fidelity, it was not especially out of respect for literature or for those who created it but in order to avoid disappointing readers who knew what they wanted and expected.” (p. 22)

A sensação de “perda” de detalhes “fundamentais”, está muito presente na adaptação de obras de grande sucesso como *Harry Potter* ou *Oliver Twist*. Se o segundo beneficiou da passagem do tempo e do esquecimento dos detalhes, o primeiro esteve debaixo de um escrutínio atento, nomeadamente por parte da sua “autora biológica,” J.K. Rowling.

Este gigantesco sucesso editorial é um dos melhores exemplos para compreender a questão da fidelidade, por oposição à literalidade bem sucedida da adaptação da obra de Margaret Mitchell<sup>13</sup>. O gigantesco sucesso do livro *Gone with the Wind* acabou por ser replicado pela versão cinematográfica dirigida por Victor Fleming em 1939 (Howard, Fleming & Selznick, 1939). O argumento da autoria de Sidney Howard, obteve a colaboração de dois dos grandes escritores norte-americanos William Faulkner e F. Scott Fitzgerald. Um número estimado em 400 milhões de pessoas, tendo ou não lido a obra original, emocionou-se com o drama de Reth Butler e Scarlett. O seu sucesso, pela medida americana, o *Oscar* da Academia, foi igualmente grande, venceu em 8 categorias das 13 nomeações (sendo apenas superado, em 1997 e em 2003, por outra adaptação, *The Lord of the Rings – The Return of the King*). Neste caso, os escritores, assumindo o seu potencial criador, conceberam um argumento cheio de

---

<sup>13</sup> *Gone With the Wind* foi publicado pela primeira vez em 1936 pela editora Macmillan Publishers e venceu os prémios Pulitzer e National Book Award em 1937. Gigantesco sucesso editorial, vendeu um número aproximado de 30 milhões exemplares e foi traduzido para um grande número de idiomas.

elementos fortes que adensaram ainda mais o ambiente romanesco da novela de Mitchell.

Vítima e beneficiária de uma obra cujo sucesso apanhou de surpresa, J. K. Rowling empreende, 60 anos depois, uma saga bem sucedida de escrita, que também será levada ao ecrã com uma expectativa igual, se não superior. Durante 14 anos (o mesmo tempo, curiosamente que levou Tolkien, a inventar o seu universo) esta escritora desenvolveu um conjunto ficcional, ele próprio inspirado por narrativas universais originárias (célticas entre outras). Escritas, contudo, num outro tempo, por uma escritora nascida depois do aparecimento da televisão e naturalmente do cinema. E, como tal, portadora desse mesmo registo de linguagem e forma estrutural de contar. Pela primeira vez desde havia décadas, a leitura de um livro de 500 ou 800 páginas deixou de ser uma tarefa impossível de concretizar para um pré-adolescente ou adolescente e torna-se numa experiência de lazer e entretenimento que parecia ter desaparecido.

E, claro, como sempre acontece, os produtores de Hollywood farejaram o dinheiro que poderiam fazer com a compra de direitos para a transposição da série de livros. Milhões de crianças, adolescentes e adultos (por esta ordem) tinham lido os primeiros quatro volumes e aguardavam a materialização, não do mágico (porque, de acordo com as regras de Hogwarts, a fortificada escola de magia, esse truque não poderia ser utilizado antes dos 17 anos, coisa que Harry ainda não tinha) mas do filme (Kloves, Columbus & Heyman, 2001). Queriam ver Hagrid, o bom semi-gigante que carregara o pai *muggle* aos ombros como um peluche querido, o brilho inteligente dos olhos de Hermione, filha de dois cirurgiões mas com dotes capazes de desafiar um “puro sangue”<sup>14</sup>, ou rir com a palhaçada desajeitada de Ron. E, sobretudo, queriam voltar a sentir o encantamento de ver um rapaz corajoso, mas que lutava contra forças desmesuradas, a deambular por um universo em perigo. A produção prometeu-lhes, através de um slogan tirado da Disney, “Let the Magic Begin”, uma obra ainda mais interessante do que a leitura dos milhares de páginas publicados até aí. Na verdade, subiu a licitação, o que não deixou de ter consequências nas expectativas dos espectadores. Mas, como afirma Bazin (1967), “[l]iteral translations are not the faithful

---

<sup>14</sup> “Muggle” ou “mud blood”, na versão pejorativa, referindo-se às pessoas sem poderes mágicos, opõem-se a “pure blood”, a nobreza que descende de feiticeiros e, geralmente, mais rica e desdenhosa, dos primeiros. O Mal é protagonizado por estes últimos, sendo Salazar Slytherin o primeiro a instigar esta separação assente no nascimento e não no estudo e talento.

ones. A character on the screen and the same character as evoked by the novelist are not identical”... (p. 127)

O resultado foi (à escala) catastrófico. Hordas de aspirantes a bruxos saíram das salas de cinema com a sensação de terem sido enganados ou, pelo menos, de que nada havia sido acrescentado à experiência de leitura,

what can happen when stories “travel”—when an adapted text migrates from its context of creation to the adaptation’s context of reception. Because adaptation is a form of repetition without replication, change is inevitable, even without any conscious updating or alteration of setting. And with change come corresponding modifications in the political valence and even the meaning of stories. (Hutcheon, 2006, p. 16).

No artigo “Harry Potter and the Fidelity Debate,” Deborah Cartmell e Imelda Whelehan (2005) encontraram algumas razões para o insucesso da migração das aventuras do rapaz mágico, de óculos redondos e cicatriz em forma de raio eléctrico na testa. Uma das primeiras a ser referenciada foi o facto de os produtores e o primeiro realizador, Chris Columbus, que trabalhou igualmente como argumentista, terem tido tanto medo de romper a magia criada a milhões de potenciais espectadores por todo o globo que deixaram *quase todos os eventos* dentro do filme. Evitaram retirar ou transformar o relatado, na convicção de que essa metamorfose acabaria por ofender ou desiludir alguém. A presença próxima de J.K. Rowling e a sua pressão ansiosa, assustada pela eventual “destruição” do seu trabalho (a série ainda tinha 3 livros para ser concluída), também não terão constituído a melhor ajuda<sup>15</sup>. Assim, a esmagadora maioria das acções surge ou é nomeada no filme. Incluindo as que teriam pouco impacto na supostamente renovada estrutura do filme. O filme transformou-se numa repetição dos livros. Assumindo o pressuposto da psicologia infantil de que a repetição das narrativas é a preferida das crianças, por lhes assegurar pela rotina que nada de assustador acontecerá e que o mesmo prazer será *repetido ad aeternum* enquanto lhes molda (literalmente) o cérebro em virtude do estímulo da aprendizagem da linguagem, a adesão à repetição da narrativa base deveria criar uma adesão instantânea, quando não um pedido de novo contacto com o objecto filmico. Contudo...

A primeira consequência, como as investigadoras referem, foi o aumentar do relevo dado “àquilo” que *ficou de fora*. “Extraordinarily, what is left out is the

---

<sup>15</sup> Curiosamente, na sessão solene de abertura de Harvard de 2011, a autora discursou (com um bom humor desarmante) sobre as vantagens do “fracasso” enquanto elemento potenciador do atingir o “essencial”. A sua “libertação do medo” poderá não ter sido assim tão profunda como a que poderemos escutar [nesse vídeo](#), se considerarmos os argumentos de Cartmell e Whelehan, na referida obra. (Rowling & Harvard Magazine, 2011)

cinematic dimensions of the novel—most essentially, the novel’s appropriation of Star Wars, which has been argued to be the defining text of contemporary popular cinema.” (Cartmell & Whelehan, 2005, p. 38) E o que ficou de fora foi o conjunto de qualidades “cinematográficas”, que já estavam no interior da sua estrutura.

A empatia criada entre os leitores e os livros exigia mais do que rever aquilo que tinham lido e relido inúmeras vezes, como se assistissem ao seu filme da Disney vezes sem conta. Ou seja, o fenómeno *Harry Potter* está longe de se esgotar na ideia de um conjunto de livros “divertidos” ou “bem escritos”. Eles foram concebidos debaixo da influência e utilizando as regras do próprio cinema de acção. Eles *já são* um “filme”. Um vídeo caseiro para ver e rever enquanto a infância continuar a fazer sentido. Do ponto de vista formal e imagético o objecto escrito antecipou qualquer objecto cinematográfico que se lhe seguisse. Mais, tornou-o obsoleto se aquele tiver apenas como instrumento a manutenção da sua estrutura narrativa.

J.K. Rowling e Chris Columbus terão cometido o erro de não perceberem o que Harry Potter trouxe à literatura juvenil; mais do que bruxos, rapazes corajosos e meninas espertas, que se poderiam aí encontrar, ele é um livro estruturalmente contemporâneo, não nas temáticas, mas na sua estrutura narrativa que não se limita a integrar os mitos antigos, aligeirando-os, mas que o faz como num ecrã, pelo menos, televisivo. (Rowling, 1997) A figura do herói trágico Cedric<sup>16</sup>, que morre às mãos Daquele de Quem Não se Pode dizer o Nome, desaparece no quarto livro (Rowling, 2000b) no que, mesmo escrito, parece ser um estúdio virtual em que sentimos o bruará distante da multidão que assiste à competição, mas cuja a descrição é feita em planos próximos, perfeitamente desenhados com frases. (Rowling, 2000a) Uma figura secundária na saga ganha assim o papel do primeiro trauma a infligir nos leitores, habituados a uma certa condescendência, alterando definitivamente o tom das histórias.

I wanted to be accurate in that sense. My editor was shocked by the way the character was killed, which was very dismissive. That was entirely deliberate. That is how people die in those situations. It was just like, You’re in my way and you’re going to die. It’s the first time I cried during the writing of a book, because I didn’t want to kill him. (Rowling, 2000b)

---

<sup>16</sup> “Cedric” foi o nome inventado por Walter Scott para o romance *Ivanhoe*, no início do século XIX, e que J.K. Rowlings reutilizará, para tipificar o cavaleiro de coração puro, tal como faz o seu oposto ao utilizar o nome Salazar (Slytherin) para personificar o mal ditatorial, referindo-se ao governante português, de quem disse: “If you’re choosing to write about evil, you really do have a moral obligation to show what that means. So you know what happened at the end of Book IV. I do think it’s shocking, but it had to be. It is not a gratuitous act on my part. We really are talking about someone who is incredibly power hungry. Racist, really. And what do those kinds of people do? They treat human life so lightly.” (Rowling, 2000b)

A fantasia Disney da impossibilidade do espectáculo da morte... encontrou ali a sua própria sepultura. Como escritora J.K. compreendeu o que lhe escapa no papel de supervisora da adaptação: todo o acto por mais trágico que seja terá de ser levado até ao fim sob pena de perder o seu efeito. Muitas vezes é necessário alterar para restituir. O filme correspondente (Kloves, Newell & Heyman, 2002) trata a figura dos dois heróis, Harry e Cedric, em velocidade acelerada, esquecendo uma das regras da ficção (independente do *media* em que se manifesta), a manipulação do tempo narrativo acontece em função da emoção a transmitir<sup>17</sup>.

Como está amplamente referenciado por diversos autores, os argumentistas que trataram, por exemplo, obras de Henry James depararam-se com a necessidade de pegar em ideias, em vez de acções, e de transformar essas mesmas ideias em algo de dramático e capaz de atingir os espectadores com a mesma intensidade que atingira o anterior leitor. Escolhas difíceis, mas que corresponderiam, de alguma forma, à natureza de outras escolhas, anteriormente feitas pelo próprio autor. Essa “duplicidade amorosa” não aconteceu na referida adaptação que se terá ressentido com o processo. O que levaria a concluir que para esta adaptação funcionar seria necessário algo mais profundo do que a simples exposição dos eventos narrativos.

Os livros não tinham sofrido com a falta de enredos originais. Aliás, esse foi o argumento utilizado para a não atribuição de distinção por parte dos júris dos grandes prémios literários infanto-juvenis. Nada neles era realmente novo. Para os milhões de leitores do mundo inteiro isso não constituiu, aparentemente, um problema. As referências literárias e cinematográficas permanecem debaixo de um *plot* eficazmente cosido. De tal forma que parece novo e ao mesmo tempo “confortável,” permitindo aos seus leitores a liberdade de viver uma experiência emocionante, no interior de um universo recheado de surpresas aceitáveis e de emoções nobres. Ocasionalmente trágicas, no seguimento da tradição clássica. Uma experiência que os filmes se mostraram incapazes de repetir. Ou melhor, de criar.

Como refere a citada Hutcheon, a adaptação é “repetição mas sem replicação” (este tema será desenvolvido no segundo capítulo)

And there are manifestly many different possible intentions behind the act of adaptation: the urge to consume and erase the memory of the adapted text or to call it into question is as likely as the desire to pay tribute by copying. (Hutcheon, 2006, p. 16)

Os espectadores funcionam, neste sentido, como “críticos”.

---

<sup>17</sup> Pode-se visualizar um excerto em <http://youtu.be/qS368iXcUvk>.

A este propósito, da presença demasiado impositiva (ou visível) do escritor, no caso de obras de grande sucesso, Simone Murray (2012), que fez um trabalho muito centrado na indústria cinematográfica, refere o exemplo quase oposto, a forma como o autor d’*A Lista de Schindler*, Thomas Keneally, que recebeu um Booker Prize por esse trabalho, foi estrategicamente afastado das luzes mediáticas<sup>18</sup>. Spielberg necessitava que o filme fosse visto não como uma adaptação literária, que era, mas sim como uma transposição de factos “reais” (no sentido da literalidade dos acontecimentos) para obter o sucesso de bilheteira e de reconhecimento *inter pares* que o realizador pretendia. Toda a atenção deveria estar concentrada *no filme* e não no livro, *malgré* ter recebido um dos mais importantes prémios literários conhecidos (Murray, 2012, p. 136). O que remete para uma das questões em seguida referenciadas: o papel do espectador e as expectativas do autor do argumento ou da equipa artística e de produção face ao que se pretende transmitir.

As causas da armadilha mortal do insucesso da transposição de uma obra literária de grande sucesso, dividem os investigadores. Mas todos parecem concordar numa coisa: Se tentarmos com demasiada força reproduzir um livro, não teremos mais, no fim, do que a imagem reflectida de uma obra literária desaparecida. Mais à frente, no segundo capítulo voltaremos a este tema.

Uma resposta eventual estará num dos textos de um autor continuamente adaptado ao cinema, Oscar Wilde (2000):

‘But was Narcissus beautiful?’ said the pool.

‘Who should know that better than you?’ answered the Oreads. ‘Us did he ever pass by, but you he sought for, and would lie on your banks and look down at you, and in the mirror of your waters he would mirror his own beauty.’

And the pool answered, ‘But I loved Narcissus because, as he lay on my banks and looked down at me, in the mirror of his eyes I saw ever my own beauty mirrored. (p. 173)

### 1.3. DAS BOAS HISTÓRIAS QUE RARAMENTE VÃO PARA O CÉU

Uma das questões relacionadas com o maior ou menor sucesso de uma adaptação consistia na identificação das “boas histórias”. Isto é, aqueles que continuam

---

<sup>18</sup> A adaptação do argumento foi entregue a Steven Zaillian, especializado neste processo de escrita e autor, entre outros, da transposição de “Hannibal” ou, mais recentemente de outro megassucesso de vendas, *The Girl with the Dragon Tattoo*, a partir do trabalho de Stieg Larsson. Esta último título, pertencente a uma série de livros (“Millennium”) já tinha sido objecto de uma adaptação anterior, sueca, que não obteve qualquer repercussão junto dos leitores do livro. O “remake” fez mais de 232 milhões de dólares de bilheteira (para um custo de 90 milhões).

em si (sem que fosse necessário adicionar, portanto) o gérmen da transformação. Linda Hutcheon (2006) interroga-se sobre esse mesmo assunto e dá como exemplo... a personagem ficcional Charlie Kaufman no filme *Adaptation* (que se provou impossível de encontrar). O que faz com que um tipo de história funcione melhor do que outro? Será do domínio do imaginário criado, da forma, da linguagem utilizada ou outro por determinar? “Are some kinds of stories and their worlds more easily adaptable than others?” (Hutcheon, 2006, p. 15)

O que atrai ou, pelo menos, “não trai”, o espectador: a narrativa desconhecida ou o *bestseller* do qual se lembra em todos os seus detalhes? Por outro lado, existirá uma margem maior de transformação a partir de uma história desconhecida? Sobre esta última questão, o capítulo sobre a fidelidade já nos aponta alguns caminhos. Ter sido um *bestseller* não parece ser condição para o sucesso, olhando os casos de *Harry Potter* ou de, a uma escala menor e por exemplo, *A Casa dos Espíritos*, adaptação de Bille August, que também assina o argumento, do romance homónimo de Isabel Allende. (August & Eichinger, 2003). O filme revelou-se uma formidável decepção, apesar do luxuoso casting e dos milhões de potenciais leitores que se sentiriam atraídos pelo enredo... O realismo mágico, numa exacerbação de García Márquez fica reduzido a pó, comido pelo calor de um Alentejo morno, filmado como um Chile exótico, e o desaparecimento da sucessão de coisas indizíveis que criavam a atmosfera do livro.

Apontará isto para a aceitação pacífica de que um bom livro existe apenas enquanto tal e que a sua história dificilmente encontrará forma de se voltar a manifestar?

Mas, neste caso, poderíamos ser levados a concluir pela necessidade do seu oposto.

Could a mediocre or bad novel or short story be turned into a classic film, deserving to be called art? How can we tell if it reaches such an elevated stature? The aesthetic standards for literature are generally accepted. There are some generally agreed-on standards we can apply to film. (Farrel, 2000, p. 36)

O trabalho de Hitchcock, por exemplo, assente sobretudo na adaptação de peças radiofónicas e séries televisivas, parece comprovar esta ideia. O resultado do seu trabalho derivaria menos de uma escolha selectiva de resultados imediatos, mas num potencial a transformar.

Onze dos seus catorze filmes são adaptações, incluindo *Rebecca* (Harrison, Sherwood, Hitchcock & Selznick, 1940) e *Jamaica Inn* (Gilliat, Harrison, Hitchcock & Pommer, 1939). Vê-se a si próprio como um realizador (sobretudo no sentido “metteur

en scène”, aquele que dirige os actores e os conduz cuidadosamente ao longo de cada diálogo e acção). De acordo com Thomas Leitch (2007) o seu conceito de autoria no filme, nomeadamente na escrita desse mesmo filme, é próximo daquele expresso pelo realizador numa entrevista a Truffaut:

There’s been a lot of talk about the way Hollywood directors distort literary masterpieces. I’ll have no part of that! What I do is to read a story only once, and if I like the basic idea, I just forget all about the book and start to create cinema. (Truffaut, 1986, p. 71)

Leitch (2007) aponta, contudo, esta busca por “obscuras fontes de inspiração” como parte de uma tentativa de se estabelecer a si como “autor”<sup>19</sup>, ao juntar-lhes aquilo que constituía o seu *corpus* criativo. (p. 239)

V. I. Pudovkin expresses the idea that the art in film production does not really occur in any one aspect. Rather, just as in literature, it occurs when the elements come together in a special manner in a finished product. ‘Between the natural event and its appearance upon the screen there is a marked difference. It is exactly this difference that makes the film an art’ [Pudovkin, 1954].” (Ferrel, 2000, p. 36)

Se as obras vitorianas têm as suas resistências específicas, ligadas à sua dimensão, escala de valores morais expressa nos diálogos e nas acções, outras como as produzidas por Henry James, que vivem mais da palavra<sup>20</sup> que retrata ideias do que dos acontecimentos, necessitam de uma abordagem que recrie o uso dessa mesma palavra, a consubstanciação das referidas ideias. Torna-se, assim, indispensável, sob pena de incomunicabilidade, encontrar forma de dramatizar esses elementos (ideias, frases), tornando-as “visíveis” para o espectador.




---

<sup>19</sup> O conceito de autor aparece aqui na acepção francesa “auteur”. Mireia Aragay (2005) trata especificamente esta questão da “autoria”, remetendo para o ensaio de André Bazin intitulado “Adaptation, or the Cinema as Digest”, de 1948; “Bazin, in what sounds uncannily like a poststructuralist battle cry, claimed that ‘it is possible to imagine that we are moving toward a reign of the adaptation in which the notion of the unity of the work, if not the very notion of the author himself, will be destroyed.’” (p. 26)

<sup>20</sup> Michael Hastings, que trabalhou o livro *The American*, refere numa entrevista as escolhas difíceis que teve de fazer. “Film is visual brevity (...) if the novel is a poem, the film is a telegram.” (Hastings, s.d.)

*Figura 9.* Fotograma do filme *The Portrait of a Lady* (Jones, Campion, Golin & Wingate, 1996).<sup>21</sup>

As adaptações continuam a estar no topo dos filmes mais vistos por espectadores do mundo inteiro. Dos livros de sucesso com passagem quase directa para o ecrã, à vaga de super-heróis que misturam a mitologia clássica com uma imagem de urbanização nova-iorquina. A atribuição de prémios de grande visibilidade, quer no cinema quer na televisão, como o *Oscars* nos Estados Unidos, os *Bafta* no Reino Unido, o francês *Césars* ou o *Emmy* para a indústria televisiva, recai frequentemente no que se convencionou chamar “argumento adaptado” (aplicável, no caso americano à transposição de um livro, peça teatral, etc., ou à sequência de uma obra original), mantendo o reconhecimento da indústria perante esta fórmula, que reconcilia público, grande apreciador do acto de não arriscar em obras desconhecidas, e produção.

Linda Hutcheon (2006) também se debate com esta pergunta – “Why do adaptations make up 95 percent of all the miniseries and 70 percent of all the TV movies of the week that win Emmy Awards?” (p. 4) – e responde com a hipótese da fruição em zona de conforto:

Part of this pleasure, I want to argue, comes simply from repetition with variation, from the comfort of ritual combined with the piquancy of surprise. Recognition and remembrance are part of the pleasure (and risk) of experiencing an adaptation; so too is change. (p. 4)

#### 1.4. DA MULTIPLICIDADE DAS FONTES

I could easily forgive his pride, if he had not mortified mine.

– Jane Austen, *Pride and Prejudice*

Num dos seus trabalhos, Robert Stam (2009) examina o preconceito contra a adaptação de textos cinematográficos, da parte da crítica ligada aos estudos de intertextualidade, desconstrução e culturologia, bem como por parte dos que assentam a sua análise nas fases de recepção em suportes digitais. Utiliza uma análise narratológica porque as suas categorias permitem precisar a manipulação do tempo narrativo no cinema e as estratégias para a construção do ponto de vista cinematográfico. Analisa

---

<sup>21</sup> O último passo do filme está disponível em <https://youtu.be/q9I9TCRa4f4>.

ainda as condições contextuais em que se produziram algumas adaptações. Tenta chegar a uma teoria da adaptação que se “afaste das atitudes moralistas” que remetem para a superioridade estética da Literatura.

A partir de esta teoría se podría pensar en la adaptación como un marco general para entender cualquier película y no sólo las que adaptan un texto literario, pues toda película (como todo producto cultural) es resultado de diversos procesos de traducción y reescritura. (p. 3)

Stam utiliza como ponto de partida o filme *Adaptation*. (Kaufman et al., 2002), extraído do livro *The Orchid Thief* de Susan Orlean. O filme conta a história de um argumentista que luta contra as dificuldades do processo<sup>22</sup>. “Así, *Adaptation* es simultáneamente una adaptación y un guión original, que al ser un libro de no-ficción se convierte en una aventura de ficción.” (Stam, 2009, p. 6)

Em seguida, Stam (2009) compara o filme com a análise do “neoaristotélico” Robert McKee (1998), para quem as histórias devem tratar de realidades concretas e não os mistérios da escritas<sup>23</sup>. O modelo aristotélico continuaria válido não apenas aos olhos de McKee, mas de outros autores. É o caso de Michael Tierno (2002) que afirma: “But you'd be surprised to find out that the criteria Hollywood executives use to evaluate screenplays are *exactly* those the legendary philosopher Aristotle thought were the nuts and bolts of ancient drama more than 2,000 years ago!” (p. xviii)

Enquanto McKee defende que o autor da adaptação deve tornar-se invisível aos olhos do espectador, apagando todos os traços pessoais que ali pudessem deixar rasto, a personagem Charlie Kaufman, o argumentista, revela-se precisamente na forma como adapta, nas suas escolhas. (Stam, 2009, p. 8) O autor defende em seguida, seguindo o mesmo filme como exemplo argumentativo, que novela e a adaptação podem ser modelos híbridos e parasitários.

Finalmente, Stam (2009) propõe o seu próprio modelo analítico-prático para os Estudos em Adaptação, assente numa metodologia de narrativas-comparadas (p. 72) que engloba três das ordens de Genette: “orden (que responde a la pregunta “¿cuándo y en qué secuencia?”), duración (que responde a la pregunta “¿durante cuánto tiempo?”) y frecuencia (que responde a la pregunta “¿qué tan seguido?”).” (p. 73)

Curiosamente, alguns estudiosos apontam para um acto defensivo por parte dos atuais Estudos em Adaptação, relativo a abordagens recentes às formas novas trazidas

---

<sup>22</sup> O argumentista Charles Kaufman usa a própria experiência de, ao ter sido contratado para adaptar o livro de Susan Orlean, sofrer um bloqueio criativo.

<sup>23</sup> Robert McKee: *Story: Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting* (London: Methuen, 1998).

pela mutação tecnológica. Uma tentativa de rejeitar totalmente a defesa da fidelidade estaria cada vez mais presente.

Costas Constandinides (2010), a título de exemplo, lembra que é desde 2010/11 que os Estudos em Adaptação começaram a incluir os novos contextos, incluindo os Estudos *New Media*, tentando desafiar algum discurso crítico face às novas formas emergentes e alargar o conceito de “fidelidade”.

O que levaria outros autores a insistir, por questão de resistência, no modelo anterior:

The changing nature of adaptation studies, accelerated by the logic of transmedia storytelling, deepens the issue of how to maintain the cohesion of adaptation studies that inevitably leads to an instinctive return to familiar formulations. Then again, various attempts to demonize fidelity criticism or value judgments contradict the field's collective call for diversity. (Constandinides, 2010, p. 2)

Thomas Leitch (2008) defende que todas estas formulações, novas e antigas, fazem parte integrante do paradigma dos Estudos em Adaptação. Acolher a diversidade trazida pela mutação constante provocada pelos novos *media*, além da preocupação com a necessidade de manter teorias mais defensivas, será sempre uma mais-valia e não uma causa de desordem teórica.

#### 1.5. DA IMAGINAÇÃO E DO ESPECTADOR E DO PAPEL - PORVENTURA EXCESSIVO - QUE CHAMA A SI

Não é possível falar de adaptação sem referir o papel do espectador no processo. Não querendo mergulhar em profundidade nos estudos de recepção, amplamente estudados, e que não constituem o objecto desta tese, poderemos, ainda assim, referir alguns aspectos que podem contribuir para uma melhor compreensão dos processos envolvidos no acto de receber a obra adaptada e alguns dos autores que se debruçaram sobre a questão.

Hitchcock, num depoimento sobre o efeito Kuleshov<sup>24</sup>, explica, a propósito do processo de montagem o efeito de introduzir um plano de um homem que sorri antes da imagem de uma mãe a brincar com o seu bebé, transmite ao espectador uma intenção que se altera quando a imagem do bebé é trocada pela de uma rapariga de biquíni é isso que o cinema faz pelo espectador. (Markle, 1964) Atribui desse modo a quem assiste um papel de indispensabilidade, para que as acções apresentadas ganhem significado.

---

<sup>24</sup> Parte do episódio televisivo a que se remontam (Markle, 1964) está disponível em <https://youtu.be/TNVf1N34-io>.

Sem o espectador, a sequência do homem seduzido não passaria de um plano de um pai satisfeito a preceder o plano de uma mulher em biquíni. Lev Kuleshov, na curta metragem em que explicava o processo, limitou-se a utilizar o actor russo Ivan Mosjoukine, de expressão neutra e um prato de sopa, uma mulher, um divã e uma rapariga num caixão, mas é este mesmo princípio de associação de dois planos que provocam uma emoção específica.<sup>25</sup>



*Figura 10* . Fotogramas do que terá sido uma experiência de Kuleshov (Guberin, Serrador, Murillo, Vazquez & Andia, 2002).<sup>26</sup>

No livro, existindo construção por parte do leitor ela será sempre mais do domínio do *completar a sugestão individualizada* do todo da acção e menos do chegar à compreensão do sucedido pela sua soma. A soma faz-se para acrescentar camadas de significado e não tanto para obter o primeiro dos significados. No cinema, precisamos de ver Pauline, em *The Perils of Pauline* (Goddard, Seitz, Dickey, Gasnier & MacKenzie, 1914), amarrada aos carris, intercalada pelo avançar do comboio em fúria,

<sup>25</sup> Vsevolod Pudovkin, repetirá esta experiência em 1929, acrescentando emoções um pouco mais complexas.

<sup>26</sup> Kuleshov realizou várias experiências nos anos 10 e 20 do século transacto. As imagens apresentadas correspondem a uma versão apresentada no sexto episódio da série *Amar el Cine* (Guberin et al., 2002) e podem ser visualizadas em [https://www.youtube.com/watch?v=\\_gG13LJ7vHc](https://www.youtube.com/watch?v=_gG13LJ7vHc).

para sentirmos a tensão. Na literatura, esta tensão pode ser instituída pela apresentação sucessiva, não intercalada, dos elementos usados, criando uma imagem global da situação. A compreensão do acto e a força da impressão causada (colocando as coisas sob o prisma da afectação do espectador) podem ser conseguidas através de um simples parágrafo ou frase, sem ser necessário voltar ao assunto.



Figura 11. Fotograma do filme seriado *The Perils of Pauline* (Goddard et al., 1914).<sup>27</sup>

Quando o leitor se confronta com o livro, na depuração de uma folha com simples caracteres impressos, cabe-lhe recriar de forma interpretativa o que esse conjunto de símbolos, agrupados em palavras, frases, páginas e capítulos, sugere.

O cinema requer uma quase “literalidade” naquilo que é apresentado e da qual depende a manutenção do estado de consciência alterado a que o espectador está sujeito. Ao contrário do teatro, por exemplo, onde esse espaço de descodificação voluntária nunca diminui verdadeiramente, por ser necessário continuar a interpretar numa luz que diminui lentamente sobre o actor, como, por exemplo, o efeito que a passagem do tempo tem sobre uma atitude, ou o agitar de braços de personagens como o acto de

---

<sup>27</sup> Nesta série de filmes (cujo primeiro capítulo se pode visualizar em <https://youtu.be/ZVPQa-10030>), protagonizada por Pearl White, Pauline enfrenta um conjunto variado de situações perigosas, das quais se livra com coragem, sorte e, aos poucos, com engenho – sem perder a graciosidade feminina do gosto da época, claro. O co-protagonista Crane Wilbur irá, curiosamente, desenvolver uma carreira no campo da escrita para cinema (escrevendo 79 argumentos entre 1910 e 1968; o último, uma adaptação, *The Mysterious Island*, baseado no livro de Jules Verne).

voar. Philip Pullman (2004) fala deste tema, referindo-o como uma vantagem nas adaptações teatrais:

But where the theatre scores over the cinema is in the power of metaphor and its engagement with the audience's own imagination. A puppet with a light inside it represents a daemon that's alive: with imagination, we understand that the light fading and going out represents the daemon's death. A puppet moves not by itself but because an operator moves it: but dress the operator in black and hide their face behind a black mask, and with imagination we accept that the operator is not invisible but "invisible". A boat emerges from the darkness on a platform that slowly sinks towards the stage, turning as it does so we can see the boatman's face: with imagination, we accept that it's moving across a dark body of water towards us. (par. 10)

Há, no Teatro, um fingimento que deriva da convenção que sempre se estabelece. Nós, espectadores, sabemos que nada daquilo está a realmente a acontecer porque todos os nossos sentidos apontam para a artificialidade do processo. Não é preciso que os golpes de espada pareçam reais, que o tropel dos elefantes seja mais do que um bater de tambor: É objectivamente inverosímil mas, contudo, aceitamo-lo. E fazemo-lo, colectivamente:

We have to pretend, and furthermore all of us have to pretend together. With video and DVD the experience of film is often, these days, not so much a joint experience in a big public space as a private experience in a small one. But there is no way of packaging the theatre up and taking it home; we have to go there, and share it with others. And once there, we have to agree to sit in the dark and be quiet at the same time and all imagine together. (Pullman, 2004, par. 11).

O teatro funcionaria assim, no contexto da adaptação da obra literária, como um meio “intermédio”, que requeresse um maior grau de imaginação . O “jogo” é condição necessária para a fruição da obra criada.

Mas, até que ponto não se ressentem o espectador de cinema dessa ausência de trabalho de recriação individual, no assistir passivamente à “mesma obra” na sala de cinema? Até que ponto a transposição literal de acções e diálogos não se assume como a morte daquilo que esteve na origem do prazer anterior, o de leitor-construtor?

No seu trabalho sobre as teorias de recepção, Regina Gomes aponta que “a experiência de se assistir a um filme só pode efectivamente ser considerada levando-se em conta a relação interactiva entre espectador e obra, ou seja, com base no seu aspecto comunicativo-receptivo.” (Gomes, 2005, p. 1141) Fazendo um levantamento alargado dos vários autores que se debruçaram sobre esta questão (Robert Stam, Janet Staiger, David Bardwell, entre outros) Gomes (2005) lembra que “[o] filme é o lugar onde interagem autor e receptor e, de modo algum, um lugar fechado em si mesmo. Pelo contrário, este ambiente é recheado de fissuras, janelas, e é dada ao espectador, a tarefa de cobri-las de sentido”. (p. 1142)

O crescente papel do espectador no completar da obra assume-se também como uma das consequências da arte produzida “depois do fim da arte”. Já Marcel Duchamp, nos anos 50, tinha chamado a atenção para essa possibilidade:

All in all, the creative act is not performed by the artist alone; the spectator brings the work in contact with the external world by deciphering and interpreting its inner qualification and thus adds his contribution to the creative act. This becomes even more obvious when posterity gives a final verdict and sometimes rehabilitates forgotten artists. (Duchamp, 1957, citado em Lebel, 1959, p. 78)

Quando o leitor de J.K. Rowling, atrás referido, se decepciona com o processo de adaptação, não se poderá acrescentar às razões anteriormente referidas a do tédio de nada haver a produzir além da reconstituição mecanizada dos planos no cérebro?

#### 1.6. DO DOMÍNIO DO SUJEITO: O ARTISTA RECICLADO E O ESPECTADOR QUE CRIA

Walter Benjamin (1994a) já menciona: “A cada instante, o leitor está pronto a converter-se num escritor.” (p. 9) Esta profecia, tornada maldição em muitos domínios, anos mais tarde, revelou-se não só verdadeira como de duplo entendimento. Por um lado, com a reprodução dos objectos e a sua omnipresença, reinterpretar, recriar, modificar o sentido, não de uma peça, mas de um conjunto de peças (*ready-made* num certo sentido, se considerarmos um conjunto de *frames* como uma coisa que, tendo perdido a sua significação, continua a ter uma existência física) torna-se uma técnica *per si* no cinema.

Juntar excertos de filmes antigos, recentes, película, vídeo, animação digital – e recriar – é agora possível. Nesse caso, somos levados a perguntar qual o papel do autor enquanto agente de reconversão e manipulação de materiais, ou dos seus fragmentos, anteriormente reconhecidos como Arte? O caso do trabalho em *found footage* é no domínio da curta-metragem, por exemplo, uma forma de criação que está muito para lá da montagem.

Jay Rosenblatt, cineasta americano de origem judaica, utiliza na maioria dos seus filmes uma técnica de aproveitamento de materiais cinematográficos que tem vindo a aperfeiçoar. Na curta-metragem *Phantom Limb* (Rosenblatt, 2005)<sup>28</sup>, Rosenblatt utiliza um número alargado de imagens de crianças para representar a memória (e a dor da sua perda) do irmão gémeo levado na primeira infância pela doença. Mantém, longamente, a imagem de uma ovelha a ser longamente tosquiada, até que dela nada

---

<sup>28</sup> Apresentação em [http://www.jayrosenblattfilms.com/phantom\\_limb.php](http://www.jayrosenblattfilms.com/phantom_limb.php).

mais resta do que a pele. O cordeiro sacrificial, que ilustra o sofrimento causado pela ausência. Esse “membro amputado”, que permanece fantasmagoricamente preso ao seu corpo, que cresce, ganha muitas formas, cores e texturas.

Noutro dos seus filmes, *King of the Jews* (Rosenblatt, 2000)<sup>29</sup>, o mesmo autor pega em excertos de filmes populares da história do cinema para constituir um mosaico, sem centro, que corporize o sentimento de se nascer numa família praticante dessa religião.

Em *Human Remains* (Rosenblatt, 1998)<sup>30</sup>, por fim, utiliza a vida de vários ditadores (Hitler, Mussolini, Franco e, numa breve aparição, Salazar) para revelar os contornos do Mal, da sua banalidade (numa citação implícita de Hannah Arendt) através dos pequenos gestos do quotidiano ou das afirmações em *off* que cada um desses homens faz de si mesmo.



Figura 12. Fotografia do filme *The Smell of Burning Ants* (Rosenblatt, 1994).<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> Apresentação em [http://www.jayrosenblattfilms.com/king\\_of\\_the\\_jews.php](http://www.jayrosenblattfilms.com/king_of_the_jews.php).

<sup>30</sup> Apresentação em [http://www.jayrosenblattfilms.com/human\\_remains.php](http://www.jayrosenblattfilms.com/human_remains.php).

<sup>31</sup> Neste documentário Rosenblatt reflecte sobre a crueldade presente na educação masculina e a forma como ela afasta os indivíduos deste sexo do seu lado mais “feminino”, impedindo-os de viver de forma “completa”. Excerto expansivo em <https://youtu.be/E9wIQbSU3MA>.

No notável trabalho do realizador arménio Artavazd Pelechian<sup>32</sup>, este utiliza e recicla imagens familiares, dando-lhes um novo sentido. Recebe o material que na rodagem e montagem anteriores tinham determinados significados e que, agora, pela alteração de velocidades e remontagem, se transforma numa nova obra.

Pelechian seems to believe that photography is indeed truth, but alters its frame rate to underscore, enhance and provide meaning. It is as if the director is holding a photograph of stellar importance in his hand, commenting on it, animating and then stopping it whenever required, to emphasize what he has said, going back to tell us more using the same photograph and, in essence, writing an essay using prefabricated sentences. (Just Another Film Buff, 2009, par. 2)

Este trabalho, do qual Jean-Luc Godard se aproxima (com ou sem conhecimento da obra de Pelechian), utiliza um “paradigma de apropriação” (e de disseminação) que conduz o espectador para terrenos novos.

*Mer Dare* (Pelechian, 1983), que traduz para *Século Nosso*, joga na tensão do cosmonauta que aguarda o desfecho do lançamento, mas também no uso do *continuum* do tempo narrativo, aqui manipulado de forma que alguns poderão considerar vagamente sádica. As sequências avançam e recuam ao serviço de uma tensão filmica que provoca no espectador um conjunto de sensações e sentimentos que variam em função do sujeito, mas todos eles unidos por uma atmosfera que, à falta de melhor, muitos designam como “poética”.

---

<sup>32</sup> Artavazd Achoti Pelechian (n. 1938) realizador de filmes experimentais, arménio. O seu trabalho como documentarista histórico e teórico de filmes é uma contínua fonte de reflexão sobre o cinema. Não pretendendo fazer um trabalho artístico *per se*, desenvolve uma visão poética sobre o real. Desenvolveu uma abordagem conhecida como “distance montage”, que combina profundidades de campo diferentes com imagens sobrepostas ou intercaladas de animais ou pessoas. Faz uso do *found footage* misturado com imagens originais de sua autoria.



Figura 13. Fotograma do filme *Mer Dare* (Pelechian, 1983).<sup>33</sup>

Este elemento de “poeticidade” encontra-se porventura mais claro no filme *Vremena Goda* (Pelechian, 1975)<sup>34</sup> em que, pela primeira vez, Pelechian não utiliza *found footage*, mas em que a direcção de fotografia de Vardanov, imprime um carácter angustiantemente poético, nomeadamente na cena em que um homem cai repetidamente de patamar em patamar, procurando segurar um animal em risco de morte. Imagem que muitos atribuem ao sentir de exilado arménio, que é Pelechian.

Como afirmou Duchamp:

Une dernière remarque pour conclure ce discours d'égomanaïque : comme les tubes de peinture utilisés par l'artiste sont des produits manufacturés et tout-faits, nous devons conclure que toutes les toiles du monde sont des readymades aidés et des travaux d'assemblage. (Duchamp, 1961, citado em Sanouillet, 1994, p. 192)

De acordo com Maurice Benayoun, *media artist*, o trabalho artístico de Parrhasius (Παρράσιος), na Antiguidade, ao propor ao seu opositor Zeuxis que descerre uma cortina simplesmente pintada num cenário, pode ser a primeira peça artística interactiva (McMillan & Downes, 2000, p. 161). O gesto confundido de Zeuxis terá sido a parte final da peça, sem a qual ela não ficaria completa.

<sup>33</sup> Disponível na íntegra em <https://youtu.be/g7FrY3CRZ1U>.

<sup>34</sup> Disponível na íntegra em <https://youtu.be/itHUgSGYW-o>.



Figura 14. Gravura Anónima do episódio de Zeuxis e Parrhasius (c. 1610).

Contudo, a ideia da possibilidade da separação total da autoria/responsabilidade pelo trabalho artístico, a tecnologia envolvida e a audiência chega nos anos 60. De acordo com Edmonds, Muller & Connel (2006),

Artists holding this view wanted to give the audience their own part of the creative action, not just in their perceptual mechanisms but also as an explicitly recognized part of the creative process. Apart from this ‘political’ view, it was also current wisdom that engagement and interaction had a positive part to play in any creative activity. (p. 308)

Um público, de todos os géneros, deixava assim de ser um mero recipiente de informação ou emoção pré-definida para passar a ser requisitado como parte activa no processo criativo. O poder da audiência chegou mais como uma ordem, um requisito inescapável do que uma abertura natural para um *admirável mundo novo*. A partir de 1990, a arte objectivamente interactiva passa a estar mais presente, utilizando as novas possibilidades tecnológicas. Máquina e audiência trabalham em conjunto para produzir resultados diferentes em audiências diferentes.

### 1.7. DA LIMITAÇÃO FÍSICA E CONSEQUENTE DEGRADAÇÃO DO VALOR FINAL

Uma das limitações mais apontadas na adaptação de obras de grande dimensão, como é o caso dos romances de Tolstói, publicados na segunda metade do século XIX, por exemplo *Anna Karenina* (5 adaptações até à data, entre 1935 e 2012) ou *Guerra e*

*Paz* (uma única adaptação, na qual trabalharam 7 pessoas, incluindo o próprio realizador) é a *extensão* da obra escrita. A necessidade de eliminar uma grande variedade de detalhes (ou pelo menos de os expressar de forma diferente) e de perder ou transformar *subplots* é tida por alguns como um factor de perda inevitável daquilo que constituiria “a essência”, o “principal”, no fundo, a razão de ser do contacto entre o espectador interessado e a obra-prima. James Welsh (Lev & Welsh, 2007), na sua análise sobre este fenómeno, referencia a utilização das adaptações televisivas como uma solução encontrada por muitos autores e produtores para este dilema. Ao afastar-se do tempo convencional da longa-metragem, algures entre os 80 e os 120 minutos, esta abordagem permitiu aceder a cada “facial tic and verbal nuance[, and they] could be captured, lovingly, in an eight-hour adaptation[,] every gasp, every sight, every wink of the eye.” (Lev & Welsh, 2007, p. 17) O mesmo autor refere as recorrentes adaptações de *Oliver Twist*, escrita por um Dickens jovem em 1837, nomeadamente que foi um insucesso na versão de Roman Polanski de 2005 (argumento de Ron Harwood, com quem tinha trabalhado no *Pianista* 3 anos antes) e a superioridade da versão de David Lean, em 1948. Welsh diagnostica, de resto, que a fragilidade do argumento derivaria da oscilação que Polanski teria sentido entre a maldade que encontrava na personagem Fagins e a necessidade de “suavizar a personagem e de se aproximar das sensibilidades contemporâneas ao tema.” (Lev & Welsh, 2007, p. 19)

A necessidade de um filme se expressar mais por imagens do que por palavras condiciona igualmente a forma e quantidade escolhidas. Como refere a personagem do livro *Shipwreck* (2003) John North, o objecto final condicionará também ao nível da quantidade de palavras antes escritas e agora ditas ou representadas. O que, na sua análise, é um trabalho difícil e, ocasionalmente, deprimente:

I care about words more than images, and yet I was constantly sacrificing words and their connotations. You might tell me that through images film conveys a vast amount of information that words can only attempt to approximate, and you would be right, but approximation is precious in itself, because it bears the author’s stamp. All in all, it seemed to me that my screenplay was worth much less than the book, and that the same would be true of the film. (citado em Hutcheon, p. 2)

## 1.8. DAS EVENTUAIS RESPOSTAS QUE POR CERTO NÃO PASSARÃO DE NOVAS PERGUNTAS

William Proctor (2012), no texto de apresentação à conferência *Adventures in Textuality: Adaptation in the Twenty-First Century*, refere que actualmente os Estudos

em Adaptação se tornaram uma espécie de campo de batalha, com pós-estruturalistas a criticarem as relações entre a fonte e o destino final, dadas as inúmeras referências entretanto agregadas ao processo. Cita Simone Murray, que afirma “an inclusivist conception of adaptation as a freewheeling cultural process: flagrantly transgressing cultural and media hierarchies, willfully cross-cultural, and more weblike than straightforwardly linear in its creative dynamic.” (Murray, 2012, citado em Proctor & Storey, 2012) Murray também descreve este tipo de abordagem como uma “orquestra transmédia”, uma plataforma cruzada da multiplicidade de processos a que poderemos chamar “adaptação”. E conclui, Proctor (2012), questionando:

For some, the adaptation is a different text altogether, while others claim that the translation is but one enunciation connected in an eternal ‘phantasmal spiderweb’ of heteroglossia and remediation (Miller 1990: 139). Rather than acknowledging that it is time to move on from fidelity analysis, is it not, rather, time to recognize the validity of multiple to approaches to the thorny topic of adaptation?

Tentando concluir um pouco dos argumentos apresentados pelos diversos autores, em termos de situação dos Estudos em Adaptação e das suas teorias, poderemos dizer que o principal debate, neste momento, se situa na referida necessidade de estabelecer uma teoria abrangente, capaz de abarcar os diferentes movimentos, origem, referências e formas emergentes, que atingem a escrita cinematográfica. Parece haver uma preocupação de críticos e investigadores em “unificar” essa cabeleira de medusa de narrativas debaixo de um modelo operativo abrangente.

Todos os “adaptadores” são contadores de histórias e como tal, e nesta matérias todos os autores parecem estar de acordo, reactualizam as narrativas em função das novas necessidades, enchendo-as de referências que são pessoais ou circunstanciais de Tempo ou Condição (económica, sociológica, etc...)

E, citando novamente Stam (2009), as questões relacionadas com os termos “infidelidade”, “traição” e outros semelhantes, traduzem apenas

nuestra decepción ante una versión cinematográfica que no ha comunicado el impacto moral o estético de la novela. Al adoptar una aproximación intertextual opuesta a un juicio anclado en la supuesta superioridad de la literatura, no se han abandonado las nociones de juicio y evaluación, pero la discusión será menos moralista, con menos implicaciones de jerarquías no reconocidas. (p. 103)

E como refere a psicoterapeuta Esther Perel (2005) (que se declara contrária ao acto em si) por mais perturbação que esta situação acarrete, há coisas boas que podem surgir de um acto infiel.<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> A TED Talk pode ser visualizada em [https://www.ted.com/talks/esther\\_perel\\_rethinking\\_infidelity\\_a\\_talk\\_for\\_anyone\\_who\\_has\\_ever\\_loved](https://www.ted.com/talks/esther_perel_rethinking_infidelity_a_talk_for_anyone_who_has_ever_loved).

Como se verá adelante.

## CAPÍTULO 2

### TRADUÇÃO E ORIGINALIDADE NA TORRE DE BABEL

#### 2.1. ONDE SE FALA DE PROCESSOS AMOROSOS E FLUXOS TEXTUAIS

Um dos principais equívocos que conduz à noção de uma menorização do trabalho de adaptação face ao da criação literária reside na ideia de que um filme não contem em si estratégias narrativas tão subtis quanto um livro. Os modelos narrativos do cinema seriam “mais simples” eventualmente porque amparados pelas mais-valias inerentes à imagem e ao som. McFarlane (1996) lembra que, já em 1957, George Bluestone alertava para uma “secreta hostilidade” entre romances e filmes (p. 33). O Cinema não necessitaria de desenvolver mecanismos de subtileza da dimensão dos utilizados na Literatura, uma vez que o seu suporte é mecânico e bombardeia os sentidos de uma forma mais imediata. E, ao dispensar esses recursos antigos que apelam a processos mentais que variam de forma profunda de leitor para leitor, “reproduzir” pelo cinema o que pode ser lido, traduzir-se-ia numa perda de grandeza artística. Mas este conceito tão enraizado poderá ter uma leitura tão imediata? Serão os fenómenos ligados à criação cinematográfica, nomeadamente no capítulo da Adaptação, assim tão rudimentares que dispensem uma análise aprofundada enquanto a obra escrita será sempre um objecto enigmático e multifacetado? E de onde e quando surge esta categorização?

Atendendo à antiguidade dos Estudos Literários face aos Estudos Cinematográficos, e aos ainda mais recentes Estudos em Adaptação Cinematográfica (“Adaptation Studies”), é natural que a questão das consequências da “infidelidade” ao livro, poema, peça que serviu de base à transposição para filme, possa – para uma crítica unicamente ancorada nos itens devidamente referenciados e estudados ao longo da história da Literatura e da reflexão sobre os seus conteúdos, estruturas e procedimentos – permanecer polémica e, eventualmente, parcializada. Que seja considerado como “cedência” ao público o que é, muitas vezes, apenas fruto da interpretação da obra por um argumentista/realizador que considere mais importante

focar-se na “essência” (nos vários sentidos que este termo pode assumir, tratados nas diferentes partes deste trabalho) do que na repetição formal do pré-existente.

Por outro lado, o conhecimento e a familiarização com a linguagem e os modelos narrativos audiovisuais e multimédia fazem com que, aos poucos, questões como essa deixem de receber a mesma importância, ganhando um espaço de análise mais adequado ao seu corpus específico.

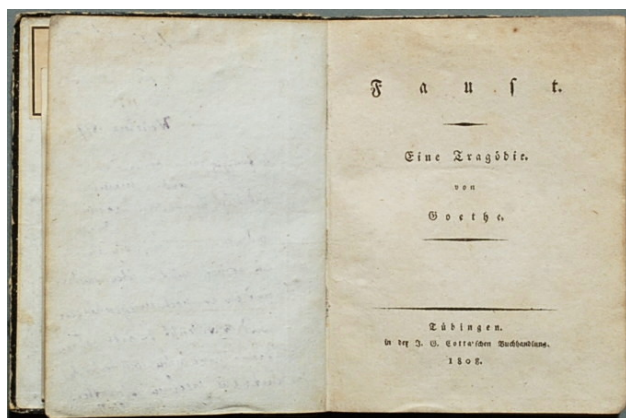
Film reviewers today are largely unconcerned as to whether a film adaptation is “faithful” to its literary source, in the sense of attention to detail and inclusiveness.” Como vimos atrás, ao tratarmos a questão da fidelidade, a atenção do espectador, estará mais focada naquilo que vai ser acrescentado à narrativa, e que determinará o seu grau de apreço. “It’s a ‘plus quest’. The added value to the previous known story makes the difference between a successful adaptation and it’s failure at the box office... (Cartmell & Whelehan, 2005, p. 38)

Do ponto de vista dos estudos críticos, essa questão de “mais e menos” poderá assumir contornos mais subtis. A sua ancoragem na análise de textos “únicos” ou com referências claras em jeito de citação, mas sem que se perca o carácter de peça única, conduzem por vezes à questão da originalidade. Há apenas um *Fausto* de Goethe, embora a lenda e as suas variações, que estão na base da sua composição, datem do século XVI e que muito antes dele, em 1587, Johann Spiess, tenha compilado de forma mais modesta essa mesma narrativa, ou Christopher Marlowe em 1589, ou ainda Gotthold Ephraim Lessing, em 1760, repetisse a mesma história. Cada uma delas, apesar da sua origem comum, são obras originais, porque passíveis de ver lidos e identificados os seus elementos distintivos, formais e de conteúdo.

A adaptação de Murnau (Kyser, Hauptmann, Murnau & Pommer, 1926)<sup>36</sup>, escrita por Hans Kyser, que reúne os enredos de Goethe e Marlow, é referida em primeiro lugar, por isso mesmo: pela sua não originalidade, pelos textos que lhe serviram de base, pela sua existência como obra segunda do ponto de vista da acção.

---

<sup>36</sup> A película foi digitalizada pela The Internet Archive e pode ser visualizada em <https://archive.org/details/FaustF.W.MurnauSilentFilm>.



Figuras 15 e 16. Página de rosto da edição de 1808 do *Faust* de Goethe; poster promocional daquele de Murnau (Kyser et al., 1926).<sup>37</sup>

Robert Stam (2006) contraria esta visão de objecto único e fala de “processos amorosos, contínuos, de fluxos textuais”. Assim, um e outro dos objectos produziram em simultâneo “emanações” de sentido e forma que contaminariam a produção do elemento em produção. Cita a esse propósito McFarlane que desenvolve como explicação para uma menor percepção das múltiplas possibilidades da obra cinematográfica o apego da crítica e do leitor em geral aos moldes de análise literária muito enraizados.

Our training in literature equips us to read complexity and subtlety in novels (I’ll stick to novels mainly for this chapter). We are trained to do more than to read for “mere” narrative, though, speaking as one who has recently read and taught *Lady Audley’s Secret* and *The Woman in White* in a melodrama course, I have to say I don’t think there is anything “mere” about narrative in the sense of referring to that skill that carries us breathless from one set of events to the next. We have been taught to be attentive to matters like how point of view is created: for example, to the different kinds of purchase on events which a first-person or omniscient author or a Jamesean “central reflector” allows us: how character is revealed by and precipitates action, how thematic concerns are articulated through character and action in collaboration, how to read—in more modern terminology—sometimes conflicting discourses of, say, gender and class. (McFarlane, 2007, p. 5)

<sup>37</sup> O texto integral está disponível em [http://www.digbib.org/Johann\\_Wolfgang\\_von\\_Goethe\\_1749/Faust\\_I\\_.pdf](http://www.digbib.org/Johann_Wolfgang_von_Goethe_1749/Faust_I_.pdf). O filme, na integralidade, em <https://youtu.be/cbtTMEtxty4>.

O “real” não existe no interior de um filme, como não existiu no interior de um livro. Ambos são construções destinadas à condução de um elemento nunca totalmente controlável, o leitor ou o espectador, a um outro universo. Da mesma forma, o “real” da narrativa escrita, não voltará a existir em nenhum outro espaço fora do livro.

Como refere Jean Mitry (1965),

Mais si les plans découpent dans la réalité un “cadre” quelconque, c’est une erreur commune que de les considérer comme autant de fragments que n’auraient de différence avec cette réalité que d’en être des morceaux arbitrairement choisis. Ils deviennent *autre chose*, une autre réalité, car une partie isolée n’est plus la même que cette même partie considérée dans un ensemble. (p. 9)

## 2.2. DA NARRATOLOGIA E DA ESTRUTURA DE TEMPO DUPLO

Seymour Chatman (1980), que se debruçou sobre aquilo que tende a desaparecer na transposição de uma obra literária para uma cinematográfica, foca-se na questão da narrativa. Refere que o estudo desta se tornou tão popular que os franceses lhe inventaram um nome: “narratologie”. A moderna narratologia combina duas linhas de pensamento: a anglo-saxónica (herdada de Henry James, E. M. Forster, etc.) e uma mescla dos formalistas russos (Propp, Jacobson, Chklovski, etc.) com os estruturalistas (Lévi-Strauss, Barthes, Genette e Todorov).

Uma das conclusões extraídas pela narratologia é que a narrativa já contém em si mesma uma estrutura profunda, independente do seu meio. “In other words, narrative is basically a kind of text organization, and that organization, that schema, needs to be actualized: in written words, as in stories and novels.” (Chatman, 1980, p. 435). Prevalece na palavra dita, na combinação de movimentos de actores imitando personagens contra cenários, que, por sua vez, imitam lugares – nas peças e nos filmes, nos desenhos, nas bandas desenhadas, em movimentos de dança e mímica no ballet narrativo, e até na própria música, como em “Pedro e o Lobo”.

Uma das propriedades da narrativa é a sua estrutura de “tempo duplo”: “That is, all narratives in whatever medium, combine the time sequence of plot events, the time of the *histoire* (“Story-time”) with the time of the presentation of those events in the text, which we call “discourse time”.” (Chatman, 1980, p. 436). Estes dois tempos são independentes. Nas narrativas realistas, o tempo da história é fixo, uma pessoa pode seguir o rumo habitual da vida: nascimento, vida, morte... Mas o tempo do discurso pode ser diferente: pode começar no leito de morte e voltar para trás em analepse e

seguir para prolepse, etc. Este discurso temporal só é possível por causa do tempo-da-história subjacente. Isto é válido para todos os *media*.

Os Narratologistas reconheceram a possibilidade de transposição da narrativa de uns meios para outros, a sua “traduzibilidade”, remetendo para Walter Benjamim, sem que esta deixe de existir. *O Quebra-Nozes* pode ser mais conhecido como um bailado criado por Tchaikovski, mas existiu antes como um conto de Alexandre Dumas... que, por sua vez, adaptava um outro de Hoffmann, e que continuou a desmultiplicar-se em animações, jogos de computador, etc. Aquilo que é do domínio da sua estrutura interna prevalece, ainda que a forma de narrar, a ordem ou até os detalhes e a forma se alterem.

Na distinção entre filme e romance, Chatman (1980) remete para a paragem na acção para descrever o que acontece no caso da Literatura. A paragem anacrónica, como em Dickens, diferente da actual que é a descrição em acção, isto é, sem parar o movimento. No início de *Great Expectations* Pip grita: “Keep still or I’ll cut your throat.” Em seguida, descreve detalhadamente o homem: “the iron on his leg, his broken shoes, the rag tied around his head and so on” (p. 440). De acordo com o autor, isto não pode acontecer no cinema porque os planos nunca são descritivos: eles apresentam.

Um “stablishing shot” seria, deste modo, um plano introdutório a outra sequência de planos.

No filme, de David Lynch, *The Straight Story* (Roach, Sweeney, Lynch & Edelstein, 1999) uma câmara sobrevoa os campos de milho de uma região rural, mostrando tractores, introduzindo a atmosfera do filme; as casas baixas, isoladas, em volta, sugerindo que em cada espaço existe uma história privada. Seguem-se o plano da casa de uma vizinha da personagem principal, Alvin Straight, a tomar banhos de sol e de lá, após um som de queda, para o protagonista desfalecido.

As informações chegam-nos, de forma simultânea, deste modo, sem que a acção se detenha com o simples intuito de narrar.

### 2.3. DA EVENTUALMENTE MALGRADA BUSCA DA TRADUÇÃO PERFEITA

Baudelaire (1972), no poema “Le Soleil”, dos seus *Tableaux Parisiens* diz a certa altura:

Ce père nourricier, ennemi des chloroses,

Éveille dans les champs les vers comme les roses;  
 Il fait s'évaporer les soucis vers le ciel,  
 Et rempli les cerveaux et les ruches de miel.  
 C'est lui qui rajeuni les porteurs de béquilles  
 Et les rends gais et doux comme des jeunes filles,  
 Et commande aux moissons de croître et de mûrir  
 Dans le coeur immortel qui toujours veut fleurir... (p. 115)

Refere-se o poeta aos efeitos do sol, na cidade ainda estremunhada pelos movimentos nocturnos que parecia ainda querer neles permanecer. Se tentarmos encontrar uma relação sobre a prevalência da obra original no corpo das suas traduções, através das hipóteses levantadas por Walter Benjamin no prefácio à segunda edição deste livro, e estes versos, somos levados a crer que há algo de indizível, na sua terminologia. O “poético” que sobrevoará todo o texto feito a partir da mesma base. E que é essa “essência”, desdobrável numa multiplicidade de sentidos, que sobrevirá, para lá das várias formas que vier a ter. Levará, assim, pela escolha vocabular nova, e adaptada, aquilo que foi feito num período anterior ao conhecimento de um tempo que inevitavelmente não será o mesmo, e a leitores que serão sempre desconhecidos.

A angústia do tradutor sabendo, que inevitavelmente se converterá em *traditore*, parece ser a mesma que sente, no cinema, o argumentista que recebe um livro para o adaptar em obra cinematográfica. A dúvida constante, já não da necessidade de utilizar os meios ao seu alcance, mas da sua capacidade em transpor do livro aquilo que para ele é importante, atraindo formalmente da forma mais piedosa que conseguir. O argumentista tende a achar-se o carrasco do glorioso; aquele que pela morte do corpo escrito criará um outro corpo luminoso que apenas assim se poderá revelar.

Se lermos o poema que se segue no interior do mesmo livro de Baudelaire (1972) “À une Mendiante rousse”, encontraremos a primeira pista para uma resposta: “Tu portes plus galamment/ qu'une reine de romans/ Ses cothurnes de velours/ Tes sabots lourds.” (p. 116) A beleza, o porte e a dignidade não desaparecem em função de uma forma inesperada. Por vezes, é a expressão honesta de uma forma específica o que melhor realça as condições do original.

Neste trabalho procurou-se levantar algumas questões relacionadas com a problemática da fidelidade da tradução ao texto original, numa tentativa de estabelecer um paralelismo com outras tentativas em diferentes objectos e contextos, nomeadamente a questão da adaptação cinematográfica como forma de “tradução” do livro original.

#### 2.4. A ORIGINALIDADE NA TORRE DE BABEL E A TAREFA DO TRADUTOR OU DA EXISTÊNCIA DO NOMEADO

Consideremos esta imagem: uma família numerosa janta à mesma mesa. Os seus membros chegaram a horas diferentes a casa, tendo vivido experiências que hesitam em revelar abertamente. À cabeceira, o patriarca pede que, um por um, relatem em detalhe as coisas que viram e experimentaram. Os filhos mais velhos respondem por monossílabos vagos porque anteriores relatos despoletaram críticas severas. Os mais novos são os que se atrevem a contar: escolhem palavras entre as que conhecem, para dar forma ao que viram. À medida que falam, o patriarca reformula o que eles dizem, integra os vocábulos e as frases no que considera ser a “forma correcta”. Dessa correcção, vem uma incorporação de cada um dos discursos num sistema não apenas linguístico mas de valores e de identidade que são próprios do núcleo familiar a que pertence e da época em que este ajustar se produz. O patriarca traduz, procurando que o mesmo discurso possa reflectir não apenas o seu significado imediato, mas uma coisa maior, que vem de um ponto que nem ele próprio consegue divisar o início. Na outra ponta da mesa, a segunda mulher está calada. Umas horas antes, o seu corpo estivera estendido sobre o casaco de um amante inesperadamente feroso e tenaz. Ela sentiu coisas que não tinha sentido, tem desejos que não se atreve a pensar. Sabe que enquanto se mantiver calada, ninguém naquela mesa a julgará. O que viveu, o que sente, o que aspira, não existirão para os outros se não os verbalizar. E, contudo, o seu corpo lateja ainda de forma perturbadora, com imagens difusas. Todos os eventos sentidos quer pelos filhos quer pela esposa amorosamente livre se produziram. Contudo, para o homem que julga comandar a mesa apenas os relatos dos filhos mais novos ganharão forma, porque foram proferidos, transformados e incluídos na língua que lhes é comum, alargando-a e conformando parte do seu potencial à mesma. E existindo por conseguinte.

A evocação da existência de uma língua edénica, primordial, pura, referida por Benjamim em *A Tarefa do Tradutor* (2008) Adão viu-se compelido a nomear as coisas como resposta a uma ordem de Deus, seu criador. Elas ganharam a sua existência a partir da sua nomeação: um animal passa a ser um “animal”, uma mulher “mulher”, o que se colhe das árvores será “fruto” – mas contendo em si uma outra coisa, indizível,

da família de outras palavras “interdito”, “apetitoso”, “desafio”. Uma “poética” apenas parcialmente revelada em toda a sua plenitude. O próprio designador só faz parte da essência das coisas quando as designa.

Embora se desconheça as características do idioma original de Adão, ele seria, deste modo, o primeiro, porque nada teria sido verbalizado até aí (isto, se saltarmos por detrás da evidência bíblica, “Então Deus disse: «Que a luz exista!»” (Gênesis 1:3, A Bíblia Para Todos), “Depois Deus disse: «Que exista um firmamento entre as águas, para as separar umas das outras.»” (Gênesis 1:6) “Disse” como? E se disse, não deveríamos considerar a existência de uma linguagem pré-adâmica?

Pode igualmente ser interessante ler Michael Tomasello (2008), sobre a origem da comunicação humana, quando refere que a forma como nasce a linguagem (ao contrário do que pensa Benjamin) é pela pergunta. Ele observa as duas formas como animais e homens comunicam um acontecimento X. Para o animal (e dá o exemplo de vários primatas) é irrelevante se o acontecimento objecto da comunicação está directamente ligado aos interesses de quem a recebe. Como exemplo aponta o facto de os macacos chamarem a atenção sobre si, antes de apontar o predador. No homem, o interesse prestado a um acto comunicacional implica um benefício para o receptor. “Thus, young children know that an adult’s pointing to a bucket in the context of a searching activity is probably relevant in some way to their joint goal of finding the toy.” (p. 52)

Ora, Benjamin afasta precisamente essa relação entre a recepção do texto e a sua essência. Para escândalo dos defensores das teorias de recepção, ele empurra para montante a coisa em si. O lugar em que reside aquilo que o autor quis dizer (sendo que o dito, em virtude da sua carga “histórica” e até “divina”, conterà em si infinitamente mais do que o percebido pelo seu criador e estará para lá dele). O homem, quando nasce, fá-lo no meio de uma cultura, de um conjunto de pensamentos pré-formados, de rituais que o precederam, não cai ao chão no deserto; e a forma como sai do ventre da mãe, a forma e o instrumento utilizado para o separar do cordão umbilical, já determinam a maneira como construirá o seu imaginário e a forma futura da sua linguagem. Uma obra de arte é independente da sua recepção. Pressupõe apenas a existência e a essência de um homem em geral.

A hipótese de tradução, existirá na “língua pura”, *reine Sprache*, esse mítico suporte do qual todas as línguas serão apenas um reflexo, gorada no episódio bíblico da Torre de Babel. Uma segunda tentativa para roubar o poder divino provocará o mais

completo dos castigos: os homens perderão a capacidade de se entender entre si para sempre. Guardarão apenas uma antiga memória da palavra antiga, impronunciável daí em diante. Passarão, assim, a existir sob a eterna vingança de um Deus ofendido desde a profanação da *Árvore da Sabedoria*:

Depois disseram: «Agora, vamos construir uma cidade com uma grande torre que chegue até ao céu, pois temos de ficar famosos antes que tenhamos de nos dispersar pelo mundo.» O SENHOR desceu, para ver a cidade e a torre que os homens estavam a construir e disse então para consigo: «Eles são um só povo e falam todos a mesma língua. Agora puseram-se a fazer isto e depois ninguém mais os poderá impedir de fazerem aquilo que projectarem fazer. Vou lá baixo confundir as suas línguas, de modo que eles se não entendam uns aos outros. E desta forma, o SENHOR, os dispersou por todo o mundo e eles desistiram de construir a cidade. Por isso, aquela cidade ficou a chamar-se Babel, porque foi lá que Deus confundiu as línguas da Humanidade e foi de lá que os dispersou por todo o mundo.

(Génese 11:4-9)

E eis os descendentes de Adão, novamente confundidos, tolhidos por uma danificação de entendimento, que os remete para pensar a mesma coisa dizendo outras.

## 2.5. A ARTE COMO NÃO-COMUNICAÇÃO

Consideremos a Arte como forma de comunhão. Dos homens entre si e destes com o objecto. A obra de arte não visa a comunicação: excede-a. Arte não comunica a sua essência, esta reside no indizível, no intangível, no mistério, no poético. Logo, se a obra de arte não visa a comunicação, a sua tradução também não o pode fazer. A tradução que visa o leitor seria uma “má tradução”. O seu foco deve estar na forma, mas para lá da necessidade de comunicar a essência poética do original. O “poético” só se atinge “poetizando”. “A tradução deve, em alta medida, renunciar ao intento de comunicar algo; o original lhe é essencial só na medida em que liberou o tradutor e a sua obra do esforço e da ordem da comunicação”. (Benjamin, 2008, p. 62)

Em *A Tarefa do Tradutor*, Benjamin opõe-se, assim, à teoria tradicional que explora a relação entre fidelidade à palavra e liberdade de reprodução do sentido original. “Fidelidade, na tradução, de cada palavra, não assegura que se reproduza o pleno sentido que ela tem no original. Pois este não se esgota em sua significação poética conforme o original” (Benjamin, 2008, p. 61). Distingue a “intenção de um significado” (*das Gemeinte*) e o modo de comunicar (*Art des Meinens*).

A tradução é uma manifestação da vida, da sobrevivência (*Überleben*) do original e enquanto manifestação de vida tem por finalidade a expressão da essência da vida (do original), ou em última instância, a expressão da relação íntima entre as línguas. (Furlan, 1996, p. 100)

Walter Benjamim (2008) divide a linguagem humana em dom divino, gesto e som, capacidade imitativa. A tradução surge como a *tradução das essências* Benjamim pensa a tradução enquanto forma, reposicionando a postura do tradutor como alguém que transpõe, transforma, (re)forma a obra noutra língua.

Nos seus trabalhos sobre a linguagem<sup>38</sup>, Benjamim divide, portanto, a linguagem humana em vários tipos e possibilidades: um dom fornecido por Deus, como uma capacidade de imitação, som e gesto, e enquanto possibilidade de tradução de uma essência.

No que se refere aos géneros de linguagem, estes separar-se-iam em: “edénica” (relativa à nomeação das coisas), “humana” (a babélica, utilizada na comunicação) e “pós-queda” (intuição da essência edénica). Traduzir a linguagem humana é traduzir a essência.

Assim, *Brot* e *pain* têm o mesmo significado, mas o modo de os significar é diferente, sendo que este completa o próprio significado.

A obra é fruto do “poetizar” (*dichten*) cabe ao tradutor “repoetizar” a obra (*umdichten*), tornado-se assim “re-poeta” (*Umdichter*). Na obra literária, o poeta expressa um sentido através de uma forma própria. Na tradução, o tradutor está isento dessa criação de sentido, pois ele já está presente no original. Foca-se, deste modo, na forma. O tradutor fixa-se na relação língua-língua, por oposição à língua-sentido do poeta. A tradução deve trazer para a forma da sua língua, para o seu modo de significar, o significado oferecido pela língua original. E, do confronto entre essas duas línguas poderão surgir reflexos da língua pura (*reine Sprache*. A língua primordial. A língua nostálgica perdida com a destruição de Babel. A visão desiludida, e ao mesmo tempo fruto de uma racionalidade que se pretende exemplar, reflecte também a nostalgia de um tempo primordial, o tempo da criação onde uma ideia seria perfeita e que, pela queda, se perdeu para sempre. Resta a forma global para entrever o princípio. O juntar de espelhos quebrados que permitirá a cada homem reconstituir o rosto da medusa nas suas costas, sendo que a petrificação (parcial, pelo menos) fará sempre parte do desfecho final.

---

<sup>38</sup> Publica em 1916 “Sobre a Linguagem em Geral e sobre a Linguagem dos Homens” (Benjamin, 2011) e em 1993 “Sobre a Faculdade Mimética”, que reenquadra, no mesmo ano, em “A Doutrina das Semelhanças” (Benjamin, 1994b).

Como escreveu Louise Bogan (1923), no fundo, por mais forte que seja a nossa intenção, ficaremos sempre paralisados perante o movimento das serpentes que rodeiam o texto originário:

Medusa  
 I had come to the house, in a cave of trees,  
 Facing a sheer sky.  
 Everything moved,—a bell hung ready to strike,  
 Sun and reflection wheeled by.

When the bare eyes were before me  
 And the hissing hair,  
 Held up at a window, seen through a door.  
 The stiff bald eyes, the serpents on the forehead  
 Formed in the air.

This is a dead scene forever now.  
 Nothing will ever stir.  
 The end will never brighten it more than this,  
 Nor the rain blur.

The water will always fall, and will not fall,  
 And the tipped bell make no sound.  
 The grass will always be growing for hay  
 Deep on the ground.

And I shall stand here like a shadow  
 Under the great balanced day,  
 My eyes on the yellow dust, that was lifting in the wind,  
 And does not drift away.

(p. 3)

O texto original aborda-se a partir do presente. Cada tradutor tem apenas os vocábulos do seu tempo e da sua cultura para trazer parte do que foi construído num outro tempo.

No referido *A Tarefa do Tradutor* (Benjamin, s.d.), defende-se que a tradução não é do domínio da recepção. Isto provocou a ira dos teóricos da Estética da Recepção (para quem o leitor/receptor é ponto de partida da análise artística e literária), que acusaram Benjamin, de ser pré-kantiano, uma vez que já este afirmava a supremacia do papel do leitor sobre o autor. Mas o autor insiste “Porque nenhum poema é válido por relação ao leitor, nenhum quadro em relação ao contemplador, nenhuma sinfonia por relação ao auditório.” (p. 1).

Um dos opositores a esta teoria foi Paul de Man (1989), que afirma ser o texto *impossível* de traduzir à partida. Todas as traduções estariam assim condenadas à sua inferioridade. Defende-se com as traduções do próprio Benjamin no texto.

Jorge Luis Borges contrapõe, por seu lado, a esta teoria nas suas “Versões Homéricas” que “a reconciliação dos elementos não é, obrigatoriamente, inferior ao original.” (Borges, 2008) A inferioridade da tradução residiria na evidente repetição.

## 2.6. DO POTENCIAL DA COISA EM SI E DA LIGAÇÃO COM O ORIGINAL

### 2.6.1. TRADUZIBILIDADE

Uma das questões mais interessantes, colocadas no texto em análise, é o da possibilidade das traduções. Um texto é tanto mais rico quanto maior for o seu potencial de traduções, a noção de “traduzibilidade”.

Esta será própria da essência de certas obras — isto não significa que a sua tradução seja essencial para ele próprio, mas significa que uma determinada significação, que habita no original, se exterioriza na sua traduzibilidade. É evidente que uma tradução, por melhor que seja, jamais pode significar algo para o original. (Benjamin, s.d., p. 2). Isto não significa que uma e outro não possuam qualquer forma de ligação. Pelo contrário:

E, no entanto, devido à traduzibilidade do original, a tradução está na conexão mais imediata com o original. Esta conexão é mesmo tanto mais íntima quanto mais se acentuar o facto de ela já nada significar para o original. (...) A tradução é uma forma. Concebê-la como tal implica regressar ao original. Porque no original está a lei da sua forma, enquanto contida na sua traduzibilidade. (p.2)

O importante na reconstituição de um vaso quebrado é a ligação entre os cacos. É fundamental prestar atenção aos mínimos detalhes, às ranhuras, ao colorido, ao tamanho. É uma construção delicada e atenta aos elos entre as partes. Benjamin (s.d) diz que a procura do tradutor não é estabelecer uma semelhança entre a língua do original e a língua a ser traduzida e sim uma nova construção na própria língua a ser traduzida. É uma construção de elos, entre os modos de designar, entre as línguas, em busca da verdadeira língua. E esta delicada construção deve ser feita com amor. Segundo Benjamin, a verdadeira tradução “é transparente, não encobre o original, não o tira da luz; ela faz com que a pura língua, como que fortalecida por seu próprio meio, recaia ainda mais inteiramente sobre o original”. (Benjamin, 2010, p. 223)

Não residirá deste modo, na reprodução formal da narrativa anterior, uma maior “fidelidade”, uma vez que os seus fundamentos não assentam no que acontece mas, sim, em qualquer coisa menos palpável, que varia segundo a interpretação de quem faz a transposição.

Orhan Pamuk (2014), o escritor turco, confrontado com a descrição de objectos nas suas narrativas, por razões estéticas, refuta esta ideia. Relembra que é no ínfimo que se reflecte o todo.

La description d'une fête religieuse musulmane où les convives sirotent des liqueurs étrangères ou d'un buffet à la française dressé sur d'anciens meubles ottomans en dit plus long que des considérations abstraites et convenues sur la modernité et la tradition. (p. 74)

Estes objectos e o seu uso funcionariam no texto como um “prisma” que revela um contexto para lá da sua existência. “Tout les détails sont révélateurs, c'est en passant par l'infime que l'ont peut se faire une idée du tout.” (p. 74)

O que resta então do que se perde? O poeta, Mahmoud Darwich (1992), responde a meio de um dos seus poemas:

(...) Sei que o tempo  
 não repete o nosso acordo, sei que sairei do  
 meu estandarte como uma ave que não pousa nas árvores do jardim,  
 sairei da minha pele, e da minha língua  
 cairão palavras de amor como o amor da  
 poesia de Lorca que habitará o meu quarto  
 e verá o que eu vi da lua beduína. Sairei das  
 amendoeiras como o algodão sai das espumas do mar.(...)  
 Esta terra não cobre o meu céu, mas esta tarde é minha,  
 as chaves são minhas, meus são os minaretes e os lampiões, eu  
 também sou meu. Sou o Adão de dois paraísos, que perdi duas vezes.  
 (Poema III)

## 2.6.2. BENJAMIM, ENQUANTO VOLTA A FALAR DE CINEMA, E HITCHCOCK NO NORTE-EXPRESSO JÁ QUE SE FALA DE DESCONHECIDOS

Um dos pressupostos da adaptação bem sucedida do ponto de vista da recepção (isto é, que um grupo significativo de espectadores, com conhecimento suficiente da obra original, a reconheça como tal), a partir dos vários casos estudados, é, curiosamente, o ponto de partida oposto à fruição do destinatário: o abraçar da noção do desconhecimento do espectador final.

Tal como Benjamin afirma que “o conceito de um receptor “ideal” é prejudicial em todas as explicações teóricas sobre arte, pois estas devem manter-se pura e simplesmente sob a pressuposição da existência e da essência do homem” (Benjamin, s.d., p. 1). Existe um espectador como existe um leitor. As suas experiências pessoais, a forma como o seu imaginário se moldou, a capacidade de aderir automaticamente a uma proposta, são, a partir de determinado grau de sofisticação (habilitações académicas,

condições socioeconómicas, experimentação de formas culturais diversificadas, por exemplo), demasiado imponderáveis para serem consideradas seguras.



Figura 17. Fotograma de *Strangers on a Train* (Chandler et al., 1951).<sup>39</sup>

Na imagem, referente ao filme de Alfred Hitchcock *Strangers on a Train* (Chandler, Ormonde, Cook & Hitchcock, 1951) – Hitchcock, cujos trabalhos são, maioritariamente, adaptações cinematográficas de séries B ou de livros de sucesso (p.e. *Jamaica Inn*, Gilliat et al., 1939) sendo ao mesmo tempo considerado um *auteur*, pela forma como se disso apropriou, recriando essas mesmas formas –, as personagens, fechadas num interior, perscrutam a noite em busca de indícios da acção seguinte. Que se saberá não ser boa para, pelo menos, um deles. O argumento deste filme assenta num caso de reciprocidade curioso se o considerarmos sobre o ponto de vista das relações entre dois elementos; na trama, Haines, um tenista que viaja para tentar conseguir o divórcio da sua mulher cruza-se com um assassino, Bruno. Este último propõe-se assassinar-lhe a mulher, pedindo em troca que Haines faça o mesmo, ao pai dele. Mas, este pacto acaba por não resultar porque um deles não tem o sangue frio e a ausência de empatia do outro. A sua tentativa de emulação de comportamento falha face ao original. Da mesma forma que uma tradução nunca conterà todos os significados da obra que referencia.

Outros factores como uma exposição excessiva a objectos semelhantes podem diminuir a capacidade de interesse. Um exemplo deste último caso acontece com o aparecimento de *Valmont* (Carrière, Forman, Hausman & Rassam, 1989)<sup>40</sup>, uma adaptação de Jean-Claude Carrière, dirigida em 1989 por Milos Forman, a partir do

<sup>39</sup> Trailer do filme em <https://youtu.be/nfW7zD924j8>.

<sup>40</sup> Trailer em <https://youtu.be/JTFol2azZ7Q>.

livro de Choderlos de Laclos, *Les Liaisons Dangereuses*. Minuciosa, bem construída, esta transposição do romance acaba por ser cilindrada pelo lançamento, ligeiramente antecipado do filme *Dangerous Liaisons*, do inglês Stephen Frears (Hampton, Frears, Heyman & Moonjean, 1988 – uma adaptação livre, de Christopher Hampton a partir do seu próprio trabalho de transposição para o teatro<sup>41</sup> e que saciou toda a curiosidade que o leitor/espectador previsto já tinha. O público potencial, para as manobras do visconde Valmont e da maquiavélica Madame de Tourvel, estava esgotado. Independentemente da qualidade do trabalho de Carrière e Forman, de todos os estudos prévios de audiência, os resultados de público e a fraca apreciação subsequente foram pouco mais do que desastrosos. A forma desesperada como o filme foi promovido, como uma versão leve, a roçar a loucura de *Amadeus* (Shaffer, Forman & Zaentz, 1984) do mesmo realizador, teve um efeito contraproducente, não só por ser contraditório com o resultado da adaptação, como por se minorizar perante a sedução semi-demoníaca da versão de Frears.

Diversos são os factores que podem intervir ao nível da recepção, mas nenhum deles está directamente ligado com a transposição da “essência” do texto original, como se verá adiante. Essa está para lá da forma escolhida, das partes da estrutura consideradas “indispensáveis” ao reconhecimento da obra primeira. À fidelidade quantitativa do trabalho. Como afirma o “editor” do livro de Laclos:

Nous croyons devoir prévenir le Public, que, malgré le titre de cet Ouvrage et ce qu'en dit le Rédacteur dans sa Préface, nous ne garantissons pas l'authenticité de ce Recueil, et que nous avons même de fortes raisons de penser que ce n'est qu'un Roman.

Il nous semble de plus que l'Auteur, qui paraît pourtant avoir cherché la vraisemblance, l'a détruite lui-même et bien maladroitement, par l'époque où il a placé les événements qu'il publie. En effet, plusieurs des personnages qu'il met en scène ont de si mauvaises moeurs, qu'il est impossible de supposer qu'ils aient vécu dans notre siècle ; dans ce siècle de philosophie, où les lumières, répandues de toutes parts, ont rendu, comme chacun sait, tous les hommes si honnêtes et toutes les femmes si modestes et si réservées. (Laclos, 1869, p. 5)

A destruição anunciada da própria verosimilhança não afastou, porém, o interesse de leitores ao longo dos séculos. Nem de espectadores, tampouco.

## 2.7. PALIMPSESTOS E AUMENTAÇÕES, SEGUNDO GENETTE

Ao falarmos de Adaptação Cinematográfica, poderemos falar também do processo de “sobreposição textual”. A metáfora dos palimpsestos – pergaminhos de

---

<sup>41</sup> Uma apresentação do filme em <https://youtu.be/Igt49G7LDH0>.

couro da antiguidade que eram raspados para se inscrever neles novo texto mas em que se conseguem reler a anterior escrita à transparência–, criada por Gérard Genette (1962), ajuda a compreender este processo. Genette foca-se no noção de arquitexto (que decorre de um conjunto de categorias gerais: formas de enunciação, géneros literários...). Esta “literatura em segunda-mão” define-se, assim, pela relação com os textos que a precederam ou seguem. Um texto conterá outro texto, por imitação ou transformação, que por sua vez, reflecte um outro e assim *ad infinitum*. Importa de Kristeva, a noção de “intertextualidade”-citação, plágio e alusão. A primeira deixaria clara a referência pelas aspas, a segunda seria um empréstimo não declarado e a última, mais complexa, caracteriza-se pela construção de um enunciado passível de ser compreendido plenamente apenas se a relação entre os textos for conhecida.

Genette (1962) debruça-se sobre a denominação de “hipertextualidade”, mais especificamente, esta será um factor universal na Literatura e impossível de escapar:

il n'est pas d'oeuvre littéraire qui, à quelque degré et selon les lectures n'en évoque quelque autre et, en ce sens, toutes les oeuvres sont hypertextuelles. Mais comme les égaux de Orwell, certaines le sont plus (ou manifestement, massivement et explicitement) que d'autres: Virgile travesti, disons, plus que les Confessions de Rousseau (p. 18)

Deste modo todo o texto funcionará em relação aos anteriores e aos seguintes. A sua génese e todos os processos associados não serão mais do que manifestações dessa hipertextualidade. Como afirma ainda o autor, um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos e aquele que porventura for o ultimo leitor será sempre o melhor de todos.

Ao falar de “transformação simples” e “transformação indirecta”, Genette (1962) pretende referir-se em ambos os casos ao aparecimento de um texto que não poderia ter existido sem um outro prévio. Cita como exemplo, do primeiro caso, *Ulysses*, de Joyce, que transpõe a mesma narrativa para um outro lugar (Dublin surge no lugar de Ítaca). E para a “transformação indirecta” exemplifica com *Eneida*, de Vergílio, que seria uma das múltiplas variações de um modelo pré-estabelecido criado pela obra prévia. Uma história nova, com novas personagens a partir de um modelo conhecido.

Genette (1962) vai buscar ainda a tradução para referir os processos de transposição. Começa por referir um facto que se desenha com uma clareza crescente: o da separação entre a obra original e a tradução. Vai mais longe, referindo que algumas traduções são por si, obras primas, como o *D.Quixote* de Oudin e Rousset, a obra de Edgar Alan Poe por Baudelaire ou o Thomas Mann traduzido por Louise Servicen.

Também refere o caso dos escritores bilingues como Becket ou Nabokov que se traduzem a si mesmos “produzindo a certa distância duas versões do mesmo texto” (p. 364). Segundo ele, sendo as línguas “imperfeitas”, qualquer tradução alterará o seu sentido inicial. Nem sempre no mau sentido, pelo que atrás foi dito. Reforça com a citação de Maurice Blanchot:

L'oeuvre poétique a une signification dont la structure est originale et irréductible... Le premier caractère de la signification poétique, c'est qu'elle est liée sans changement possible, au langage qui la manifeste. Alors que, dans le langage no n poétique, nous savons que nous avons compris l'idée dont le discours nous apporte la présence nous pouvons l'exprimer sous des formes diverses, nous rendant maîtres d'elle au point de la libérer de tout langage détermine, au contraire, la poésie exige pour être comprise un acquiescement total à la forme unique qu'elle propose. (citado na p. 294)

O sentido do poema será assim inseparável de todos os seus componentes: palavras, movimentos e acentuações. Existirão apenas no interior desse conjunto.

Poderemos referir ainda a questão da “aumentação” em Genette (1962). Todas as formas de adaptação se confrontam com a necessidade de reduzir ou aumentar um texto. A adaptação de um romance ao argumento cinematográfico, objecto desta tese, não escapa, naturalmente, a esse processo. Da mesma forma que condensar uma obra não constitui uma “mera miniaturização”, também o seu aumento não é apenas sinónimo de adição. (p. 364) Tudo o que for acrescentado provocará distorções face ao material prévio. Este autor fala de dois tipos de aumentação de conteúdo: “extensão” e “expansão”. A primeira categoria refere-se à inclusão massiva de elementos exteriores à narrativa, que suprimam as falhas narrativas criadas pelo próprio meio. Isto é, ao fazer-se a transposição para um novo “suporte” artístico, com os seus tempos próprios, é necessário ir buscar elementos que suportem o entendimento global da história contada.

Ansi Apulée, amplifiant sans doute les *Métamorphoses* de Lucius, n'hésite pas à y ajouter (au moins) un épisode totalement étranger à l'histoire de son héros: le mythe d'Amour et de Psyché. À charge aux exégètes, qui n'y font pas défaut, de trouver entre les deux récits quelque relation symbolique. (p. 364)

Desenvolve em seguida esta explicação através da exemplificação do trabalho desenvolvido nos séculos XVII e XVIII por autores atraídos pelos temas clássicos das tragédias gregas, mas que careceriam de material suficiente para aguentar os cinco actos de rigor. “Le cas le plus typique est certainement celui d'*Oedipe Roi*, qui (entre autres transformations et réinterprétations) a reçu extensions de toutes sortes à fin de remplissage...” (p. 365).

No que se refere à “expansão” ela consistiria numa forma de “dilatação estilística”, que pretenderia aumentar o efeito de algumas partes do texto adaptado. “C'est la grenouille qui veut se faire aussi grosse que le boeuf, et cette comparaison ne

me vient pas tout à fait par hasard.”(p. 372) Estamos portanto no domínio da retórica que amplificaria através de “figuras” ou “circunstâncias”, detalhes que no “hipotexto” seriam demasiado lacónicos e que nesta reinterpretação se mostram indispensáveis ou pelo menos de uma maior importância. A razão porque Genette utiliza uma fábula é porque é neste domínio, onde a moralidade é causa, que ela mais se encontra. Bastaria comparar as fábulas de Esopo com a explosão de La Fontaine para verificarmos a utilização desse instrumento. Genette (1962) utiliza ainda o exemplo de *Exercices de Style* de Quenau, para clarificar o conceito:

Si on veut bien considérer comme degré zéro et donc comme hypotexte la version intitulée Récit, on trouvera dans quelques-unes des variations sur ce thème des formes inédites d’expansion: para hésitation (“Je ne sais pas très bien où ça se passait... dans une église, une poubelle, un charnier? un autobus, peut-être...”); para excès de précision (A 12 h 17, dans un autobus de la ligne S long de 10 m, large de 2,1...”); par transformation définitionnelle (“Dans un grand véhicule public de transport en commun désigné para la dix-neuvième lettre de l’alphabet... (p. 374).

Obviamente que a supressão e a augmentação não existem obrigatoriamente como linhas paralelas, antes, se cruzando e sendo causa e consequência, de forma frequente, pois ao suprimir um elemento pelas razões do novo *media*, cria-se uma necessidade de preenchimento que leva naturalmente a uma forma de ampliação da narrativa inicial. Esse ajuste funcionará um pouco como uma lente que permitirá corrigir o foco de forma a perceber em toda a sua funcionalidade o objecto artístico que se trabalha. Estes fenómenos, estudados por Genette a partir do teatro e da literatura clássica, aplicam-se inteiramente ao trabalho com o cinema e a escrita que lhe serve de base.

Assinale-se, por fim que embora Genette construa um edifício teórico sólido, através das suas classificações e categorias, o seu principal desejo prende-se com a chamada de atenção para a importância do hipertexto na Literatura. Para a sua frequência. Mas também para o lado lúdico que essa contaminação permite. É precisamente na liberdade das alusões, das citações, da utilização de uma arquitectura prévia para criar uma nova obra que advém a riqueza e a metáfora do conhecimento humano: cada civilização constrói a sua cidade sobre as ruínas de uma outra mais antiga.

## 2.8. O ACTO DA CRIAÇÃO

Na sua conferência *The Creative Act*, apresentado à Convention of the American Federation of Arts em Houston em 1957, Marcel Duchamp fala sobre o papel do do artista e do espectador (que “mais tarde se tornará a posteridade”) no reconhecimento da obra, fazendo-a depender de ambos.<sup>42</sup>

Na sua análise, Duchamp (1957) descreve o artista como um ser mediúnico que viria de um “labirinto atrás do tempo e do espaço” em busca de clareza. Como consequência da atribuição desse estatuto visionário, teria de lhe ser retirado, o estado de consciência no plano da estética, desconhecendo assim o que está a fazer ou por que o estará a fazer. Todas as decisões ficariam no domínio da intuição pura, que não poderia ser traduzida em autoanálise, falada ou escrita.

Refere em seguida T.S. Eliot, que afirma: “The more perfect the artist, the more completely separate in him will be the man who suffers and the mind which creates; the more perfectly will the mind digest and transmute the passions which are its material.” (citado em Duchamp, 1957) O homem separado da sua condição humana enquanto criador mas usando ao mesmo tempo os materiais dessa mesma condição transmutados em coisa artística.

Só o tempo determinará a qualidade da Arte produzida e não a vontade ou intenção do autor. Mais, como poderia ele descrever com objectividade os fenómenos que afectam o espectador, provocando as suas reacções. Estaríamos deste modo perante um fenómeno de transferência, segundo Duchamp (1957): “This phenomenon is comparable to a transference from the artist to the spectator in the form of an esthetic osmosis taking place through the inert matter, such as pigment, piano or marble.”

O “coeficiente de arte” existente num trabalho (entendido como a soma da arte bruta e do refinamento atribuído pelo olhar do espectador) seria dado por uma “falha” constituída pela incapacidade de o artista expressar totalmente a sua intenção; aquilo que compreendeu e o que queria ter percebido.

In other works, the personal ‘art coefficient’ is like a arithmetical relation between the unexpressed but intended and the unintentionally expressed.

To avoid a misunderstanding, we must remember that this ‘art coefficient’ is a personal expression of art à l’état brut, that is, still in a raw state, which must be ‘refined’ as pure sugar from molasses by the spectator; the digit of this coefficient has no bearing whatsoever on his verdict. The creative act takes another aspect when the spectator experiences the phenomenon of transmutation: through the change from inert matter into a work of art, an actual transubstantiation has taken place, and the role

---

<sup>42</sup> Este texto foi gravado com a voz do próprio autor, em 1967, pela *Aspen Magazine* e encontra-se disponível em <https://soundcloud.com/brainpicker/marcel-duchamp-the-creative-act>.

of the spectator is to determine the weight of the work on the esthetic scale. (Duchamp, 1957)

Assim, considerando todos estes factores, o acto criativo não era apenas fruto do desempenho do autor, mas também do espectador que colocaria esse trabalho em contacto com o mundo exterior, através da forma como “decifraria e interpretaria” as qualidades mais subtis, contribuindo para a sua manifestação.

Isto torna-se mais evidente “when posterity gives a final verdict and sometimes rehabilitates forgotten artists.” (Duchamp, 1957)



Figura 18. A capa de um disco feito a partir de *The Creative Act* (Duchamp, 1957).

## 2.9. DOS MATERIAIS PRIMEIROS E DA SUA TRANSMUTAÇÃO

Ao analisar o trabalho de alguns autores como Sokurov, Millet, Godard com *Pierrot le Fou* (Godard & Beauregard, 1965) ou Jean Renoir, por vezes, os quadros servem para mais do que inspiração temática. São introduzidos numa narrativa como parte integrante desta. Os seus óleos, pinceladas e a luz que no momento da observação nelas incide são convertidas em material filmico. À maneira vitoriana, estes quadros *non vivants*, a acção que deles decorre, passa a existir num outro meio.

Numa nota pessoal, gostaria de referir um evento durante o processo de construção do argumento que rodei em 2012, *O Nylon Da Minha Aldeia* (Cachapa &

Figueiras, 2012), baseado na novela do mesmo nome (Cachapa, 1997). Uma das personagens, Marcelo, sofre uma agressão violenta do pai, é expulso de casa e, sem ter para onde ir, procura refúgio na casa do padre da aldeia. Este recebe-o, ferido, aceitando tratá-lo e dar-lhe guarida, mas num contexto ambíguo, de favores sexuais. Na novela, esta situação desenrola-se durante algum tempo, sendo o leitor informado do adensar de detalhes ao longo de diversas cenas. Ao decidir-me pela utilização deste momento da vida da personagem, deparei-me com a necessidade de o condensar numa única cena que fosse elucidativa, a um tempo, e projectasse de forma marcante o abandono e a dor de Marcelo. Durante uma visita ao museu do Louvre, voltei a ver o quadro de Flandrin (1836). O homem jovem, recolhido sobre si próprio, pudico, mas exposto aos elementos. Pareceu-me de tal modo evidente que resolvi reproduzir em detalhe esta situação. Mas, por questões de clarificação precisava de introduzir a figura do padre. Assim sendo, a cena ficou escrita, como se segue:

5. INT.DIA.CASA DO PADRE. QUARTO.

Marcelo está nu, sentado na cama, de pernas seguras pelas mãos, como no quadro de Flandrin. O padre cura-lhe as feridas.

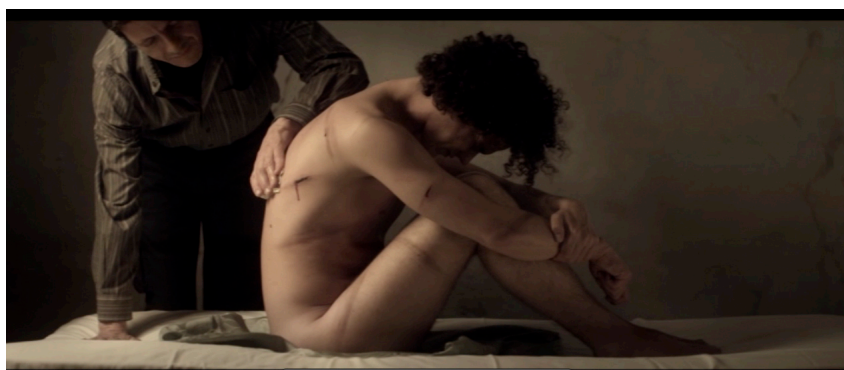


Figura 19. Fotograma de *O Nylon da Minha Aldeia* (Cachapa & Figueiras, 2012).<sup>43</sup>

A entrada da segunda figura não alterava a possível leitura a fazer do quadro, mas atribuía-lhe, em contexto, uma leitura nova. Flandrin estava ali, novamente... mas renascido de significado.

Durante a rodagem, esta descrição simples (acompanhada da imagem) serviu de guia ao sentimento dos actores, à luz, à caracterização, direcção da arte, etc...

Como inquire Cardwell (2002), referindo-se ao anteriormente citado Genette,

<sup>43</sup> Filme disponível em <https://vimeo.com/39739554>. Palavra-passe: “nylon”.

And what do we mean by a work being seen as an adaptation?” When we call a work an adaptation, we openly announce its overt relationship to another work or works. It is what Gérard Genette would call a text in the “second degree” (1982: 5), created and then received in relation to a prior text. This is why adaptation studies are so often comparative studies (p. 9)

A complexidade de relações na adaptação ganha assim uma outra camada mais complexa: o uso da obra de referência como instrumento gerador de significados novos. O *Jeune Homme Nu Assis au Bord de la Mer* (Flandrin, 1836) perde o que parece ser a sua “função”, a contemplação das linhas perfeitas do corpo humano enquadradas numa paisagem ideal, para assumirem a da perturbação do mesmo corpo, violado por essa mesma paisagem, conferindo-lhe, assim, uma perturbação que deriva da alteração forçada de leitura do quadro prévio. À maneira, num certo sentido, dos referidos trabalhos de Pelechian e Rosenblatt (vide Capítulo I). Mas aqui através de um trabalho ainda mais complexo de representação que se integra sequencialmente nas cenas seguintes, adaptadas da novela.

Quando Eduardo Serra estuda a luz de Vermeer para o filme de Peter Webber, *Girl with a Pearl Earring* (Hetreed, Webber, Paterson & Tucker, 2003), e utiliza todos os materiais à sua disposição para restituir as tonalidades e variações de luz do pintor, mas acrescentando a isso a sua narrativa estética, para transmitir o entendimento que faz dos sentimentos presentes no filme, está ou não a ser original face aos quadros do pintor holandês? E quando a argumentista Olivia Hetreed adapta o romance de Tracy Chevalier, transmutando-o numa narrativa que existirá num outro tempo e espaço estará a propor uma versão menor do que antes foi dito? Estaremos ou não perante trabalhos único e irrepetíveis que se tocaram apenas no início e que partilharão, eventualmente, qualquer coisa do domínio do indizível?

Mas, como as adaptações podem ser vistas como trabalhos autónomos em muitos casos, se não todos, elas nunca perdem a sua aura “its own “presence in time and space, its unique existence at the place where it happens to be.” (Benjamin, 2007, p. 220).

## 2.10. ONDE SE CONCLUI QUE A ORIGINALIDADE É UM PERPETUUM MOBILE

Diz-se, jocosamente, da tradução francesa, por Blaise Cendrars, de “A Selva” de Ferreira de Castro, que esta terá melhorado substancialmente, nas mãos do poeta.<sup>44</sup> A frase ganhou uma componente poética que na versão original não constava. A ser verdade, caberia perguntar se, na acepção benjaminiana, ele teria sido um bom ou um mau tradutor. E a resposta será, provavelmente, inconclusiva se o que está em análise é sobretudo a forma (e o talento diferenciado para o seu manuseio, de ambos os autores...). Concluimos, após a análise dos textos em debate, que o que está escrito, existe apenas num tempo que nunca será o do leitor, nem do leitor-tradutor. Existiu, contém em si, um conjunto de atributos essenciais, de elementos que podem ser desmultiplicados em mais ou menos sentidos, e que quanto maior for esse potencial de traduzibilidade, mais traduções permitirá, virtualmente.

A relação entre tradução e o seu original existe, de facto, mas essa relação é tanto mais “íntima” quanto nada mais significa para o próprio original. (Benjamin, s.d., p. 2). Da mesma forma, na transposição de um livro, série ou outro “suporte narrativo”, para uma obra cinematográfica, via argumento adaptado, o que conta é a leitura que o seu adaptador faz daqueles que serão os elementos centrais desse trabalho original. A forma escolhida – que será sempre do domínio do adaptador e do contexto em que ele se insere, bem como da relação mais ou menos clara, mais ou menos “respeitosa” do trabalho original – não é primordial para a transposição/ressuscitação do que foi criado. Existe formalmente, *per se*, permitindo desse modo a existência de uma referência para o adaptador, mas a sua “poetização” será tanto mais eficaz quanto este for capaz de poetizar por inteiro. Isto é, reflectir, através de um corpo novo, uma parte do pré-existente. Inserir-se num tecido vivo que está para lá de si. E “Vida”, para Walter Benjamin, “é tudo aquilo que possui história”. (Benjamin, 2010, p. 207)

Seymour Chatman (1980), no seu ensaio sobre as possibilidades do romance e as do filme, relembra a questão dos detalhes. Usa como exemplo a imagem de uma carruagem que transporta os protagonistas, durante um momento da acção, numa adaptação do romance de Guy de Maupassant, *Partie de Campagne*, por Jean Renoir. Na referida cena, o escritor teria chamado a atenção para alguns detalhes, decisivos para complementar o sentido do que estava a ser tratado. “Elle avait un toit supporté par quatre montants de fer où s’attaché les rideaux qu’on avait relevé pour voir le paysage.”(Maupassant, s.d., p. 2) Não se limitou a registar pormenores aleatórios, mas

---

<sup>44</sup> Foi José de Almada Negreiros, com humor que declarou que “seria excelente se um bom tradutor pusesse em português a tradução de Blaise Cendrars” .

selecionou alguns, eliminando os outros. Há ao mesmo tempo uma mudança nos tempos verbais, com as frases anteriores: “On avait projeté depuis cinq mois d’aller déjeuner aux environs de Paris.” (Maupassant, s.d., p. 2). Ao vermos a cena dirigida pelo cineasta, não só parte desses detalhes desaparecem perante factos mais evidentes, como a dimensão da carruagem ou o nome do proprietário ali presente, como não podem ser verificados devido à “pressão da narrativa”. Isto é, ao querer saber o que se segue, limitando-se o espectador a registar o essencial para a contextualização. O artifício formal da mudança temporal de forma a parar a acção é consumido pela dinâmica da narrativa. Não é possível parar para contemplar os detalhes, deixando crescer em si um entendimento mais profundo da forma como o espaço é um reflexo da condição humana, porque é preciso seguir em frente. Para o facto seguinte. O filme de Renoir (Renoir & Braunberger, 1936) tem, naturalmente, outras componentes que o tornam um objecto interessante e mesmo “próximo”, no sentido anteriormente descrito, da obra original. Refere Dudley Andrew, a propósito das “Sources of Filmes”,

Jean Renoir set himself the task of putting his knowledge, his troupe, and his artistry at the service of a tale by Guy de Maupassant. No matter how we judge the process or success of the film, its “being” owes something to the tale that was its inspiration and potentially its measure. That tale (...) bears a transcendent relation to any and all films to adapt it, for it is itself an artistic sign with a given shape and value, if not a finished meaning. (Andrew, 1984, p. 461).



Figuras 20 e 21. Fotogramas de *Partie de Campagne* (Renoir & Braunberger, 1936).<sup>45</sup>

Aponta em seguida para as críticas feitas a um filme de Malick, *Days of Even*<sup>46</sup>, por este ter dentro de si efeitos especiais demasiado “exuberantes”. Isto é, passíveis de distrair o espectador da coisa em si – da “verdadeira matéria” em

<sup>45</sup> O passo inicial do filme está disponível em <https://vimeo.com/23974707>. Recomendamos também esta sequência <https://vimeo.com/136414592>.

<sup>46</sup> O segundo acto está disponível em <https://youtu.be/tY9HBAmHMDU>.

exposição. No fundo, da profundidade reflexiva que o livro permitiria com as suas estratégias literárias e que ao filme teria sido negado.

Stam (2006) lembra, por seu lado, que “A concepção bakthiniana pós-estruturalista do autor como um orquestrador de discursos pré-existentes, junto com a desvalorização, realizada por Foucault, do autor em favor de uma “anonimidade penetrante do discurso”, abriu caminho para uma abordagem não-originária para todas as artes”. O autor literário habitaria segundo Bakhtin, no “território inter-individual” criando assim, uma desvalorização da originalidade artística. E como o mesmo autor refere um pouco mais à frente “O “original” sempre se revela parcialmente “copiado” de algo anterior; *A Odisseia* remonta à história oral anónima, *Don Quixote* remonta aos romances de cavalaria, *Robinson Crusoe* remonta ao jornalismo de viagem, e assim segue ad infinitum.” (Stam, 2006, p. 22)

## CAPÍTULO 3

### DA COISA EM SI E DA VERDADE QUE PRECISA DA FICÇÃO PARA EXISTIR



Figura 22. Fotografia do filme *Edipo re* (Pasolini & Bini, 1967).<sup>47</sup>

#### 3.1. ONDE SE COMEÇA A COMEÇA A CONTAR A FORMA (DUPLA) DE MATAR O PAI E CASAR COM A MÃE

I grew up in a world of doubles. My generation of children had no television – ours was the age of comic books – and in these, a superhero was nobody unless he had an alter ego who really *was* nobody.

–Margaret Atwood, *Negotiating with the Dead*

Desde o início da história do cinema que escritores, consagrados como tal, colaboram na elaboração de argumentos. Por um lado, por haver o reconhecimento da importância da palavra como forma de estruturação mental e de representação útil do que antes foi pensado. Há um momento em que é imperioso sair do estado de abstracção e é preciso fixar, virtualmente, as imagens e os sons *em palavras*, antes de se passar à sua concretização global em imagens e sons. No acto prévio que precede a filmagem,

<sup>47</sup> Sugerimos o excerto em <https://youtu.be/rLbjP7urBLw>.

mostrar um esboço da acção, sob a forma de um *storyboard*, pode ser importante, sobretudo no sentido da planificação do *que* se vai fazer, mas não responde ao *porque* das acções. Logo, invalida a profundidade do *como*. Contexto, acção a acontecer e diálogo a ser dito por actores são lidos em conjunto no argumento, permitindo depois, criar outras formas de visualização ou detalhar o que atrás foi dito. O conteúdo, no sentido de “aquilo que se vai passar” necessita, até agora, de ser registado numa língua escrita, comum a todos os que participarão do processo E, para isso, por defeito, os escritores revelam, naturalmente, uma aptidão especial. Por outro, o hábito de trabalhar o diálogo, não só na sua exteriorização mas também na construção interna que o gera na cabeça das personagens, o escritor tem o hábito de o fazer. Por isso, Faulkner, Fitzgerald, Capote, Chandler e muitos outros foram chamados a dar o seu contributo sempre que a produção sentia necessidade de um argumento que de alguma forma reflectisse uma profundidade maior ou que necessitasse simplesmente de uma caução de maior qualidade perante as expectativas do público. Justo ou injusto, com sucesso ou sem ele, isto sucedeu ao longo da história do cinema e continua a acontecer periodicamente. No caso da necessidade de trabalhar uma adaptação literária, este reconhecimento de competências, válido ou discutível, é ainda maior, dado o objecto inicial de trabalho: o livro.

Há casos, porém, em que o autor, depois da experiência, expressa uma humilde inversão do conceito. Como é o caso do escritor americano John Irving, que, a propósito do seu trabalho na adaptação do seu romance *The Cider House Rules*, afirma: “When I feel like being a director, I write a novel” (Irving, 1999, p. 139). O resto do tempo, limita-se a entregar notas que possam ajudar o realizador a compreender melhor o que propõe com o argumento. Este autor que, ao contrario de Salinger e da sua personagem Holden Caulfield, ama profundamente o cinema e nele fez várias incursões de relativo sucesso comercial, prefere manter-se no mundo da escrita literária. Para, como ele próprio afirma, não se sentir permanentemente insatisfeito com o produto final do seu trabalho.

Esta atitude, como se vê ao longo deste trabalho não foi unânime e as relações entre escritor (“novelist”) e argumentista (“screenwriter”) estreitam-se frequentemente, uns e outros fazendo incursões no território alheio.

Nesta fase permitamo-nos esmiuçar um pouco mais uma possível distinção entre escritor e argumentista. Ambos concebem um conjunto de imagens e acções virtuais, bem como estruturam e caracterizam personagens e a forma como estas se

movem nos seus universos. E é na construção de universos que começa a diferença. O primeiro sabe que a percepção do espaço físico onde decorre a acção e os ambientes nascidos da interacção personagem-espaço dependem maioritariamente da sua capacidade descritiva. Cabe ao escritor criar um teclado de notas definidas, que cada leitor premirá com mais ou menos força, deixando-as vibrar na sua intensidade normal ou usando o pedal do *sostenuto* se assim o entender, porque a modulação desse som o implica apenas a si. O argumentista funciona por pistas e omissões. Designa, por exemplo, uma catedral como “um espaço de proporções grandiosas, preenchido por uma luz desenhada que entre por janelas altas e decoradas”. Não detalha de forma precisa essa altura, nem a decoração das janelas. Porque sabe que o seu trabalho é permitir à equipa de decoração que cumpra a sua função. Serão eles a estudar os vários tipos possíveis de desenhos e molduras, esculpidas ou não, que ajudarão a criar a atmosfera visual que chegará ao espectador.

O diálogo nas mãos do argumentista permite-lhe transmitir os pensamentos de uma personagem e parte da sua caracterização psicossociológica. É, de resto, paralelamente com as acções que uma personagem pratica, uma das poucas formas clássicas utilizadas no cinema. O escritor descartará facilmente essa metodologia “literariamente redutora” porque pode registar de inúmeras maneiras o que vai no interior dessa personagem ou adjectivando sem medo. O escritor é, de certa forma, um milionário mimado que se pode dar ao luxo de escrever: “Sacha pensou que nada do que lhe tinha acontecido nesse dia longínquo se poderia repetir agora”. O que aconteceu no referido dia pode até nem ter ainda sido anunciado, porque a convenção diz ao leitor que mais tarde ou mais cedo poderá comparar os acontecimentos – que aquele é apenas o momento em que o mistério da escrita lhe abriu os pensamentos de Sacha. Sob esse aspecto, a vida do argumentista está bastante mais complicada. Para começar, será necessário ter a concordância do realizador e do resto da equipa técnica, artística... e de produção, para que uma catedral se “encha de luz” através do oneroso acto de *mostrar*. E, se no romance essa luz for descrita como “perturbadora”, a forma de inscrição/descrição do ambiente terá ainda de ser mais cuidadosa por parte daquele que escreve o argumento,. Isso evitará que seja deturpada, por questões de má interpretação dos diversos elementos da equipa artística e técnica que pegarem nas suas palavras e as tentarem materializar. Alguns argumentistas optam por ter uma visão mais “generalista”, que fornece elementos sobre a intenção da cena, numa fase anterior de

Tratamento (a que alguns chamam “Guião Literário” ou até “Argumento”) reduzindo-a mais tarde no argumento final.

Em termos empíricos poderemos entender, de uma forma simplificada, o argumentista como um “escritor-técnico”, com o que isso retira de poder no conseguimento da sua visão e a responsabilidade comunicacional que acarreta em vista ao trabalho final, desenvolvido e aplicado por outros, nas suas respectivas especialidades (luz, som, decoração...). Em última análise, não escrevendo para o público, precisa sempre de ter em conta que os seus principais leitores serão pessoas que tentarão interpretar as suas indicações e transformá-las em instruções técnicas que possam trazer à luz o que antes vivia apenas no domínio da intenção.

Peter Straughan, argumentista de *The Men Who Stare at Goats* (Straughan, Heslov, Clooney & Lister, 2009), *Tinker Tailor Soldier Spy* (O’Connor et al., 2011; a partir da obra de John Le Carré), entre outros, durante uma conferência dos prémios BAFTA fala da complexidade deste trabalho, e da forma como ele une diferentes áreas artísticas e do conhecimento:

So with music I found this love of collaboration and in theatre I’d found this version of the world where everything was significant and where you could pretend to be someone you weren’t and dissolve yourself. And all of those things really drew me. So writing scripts was a place for me where those different things came together. And I remember writing plays, this is odd but it’s true, it felt like making little machines to trap people in, I used to think of Mousetrap<sup>48</sup> not the play, the board game – where you have to construct this delicate little mechanism and if everything goes well the trap falls just when and where you want it to. (Straughan, 2012)

Esta “ratoeira para apanhar espectadores” não tem uma forma única. Nalguns casos o conhecimento de formulas prévias (ele cita o exemplo dos livros de Robert McKee ou Syd Field) serve apenas para que o candidato a este trabalho se lance na tarefa. Usa, para isso, uma memória de infância:

I remember when I was a kid we had a swimming teacher who used to make you stand by the edge of the pool on the pretence that he was going to talk to you, and then he would just push you in. That was his swimming teaching method. I think the real function of those books, that say they can teach you how to write a screenplay, is to fool you into thinking you’ve learnt how to write a screenplay, so that you go away

---

<sup>48</sup> A pergunta que se coloca sobre este jogo, criado em 1967, é por que razão uma criança (+ 6) tem paciência para construir uma ratoeira complexa e jogar os dados, avançando e recuando até, não só atingir o centro da ratoeira, como esperar que um rato adversário se posicione. O autor da página Youtube “Cinemassacre”, especializada em *webseries* relacionadas com jogos, James Rolfe, após voltar a testar o jogo (em [https://youtu.be/AZCplp\\_AtRo](https://youtu.be/AZCplp_AtRo)), agora como um adulto, afirma que a razão se prende com a renovada surpresa de assistir ao movimento ardiloso do mecanismo e ao inevitável sucesso desse movimento. (Rolfe, 2009) Isto pode ligar-se com outras questões aqui levantadas no campo da repetição de um prazer conhecido e antecipado, através de um procedimento que se renova pela combinação de outros elementos. A espera no interior de uma regra aumenta de alguma forma a gratificação pelo esforço de construção.

and start writing a screenplay and therefore actually begin to learn how to write a screenplay. (Straughan, 2012)

Como já foi referido anteriormente, esta duplicidade de funções existe neste trabalho de análise: escritor e argumentista são “o mesmo”... mas, simplesmente, não o sendo, pela impossibilidade de que se reveste em termos mais profundos a assunção desse posto. Nem que se queira voltar a estar na pele do autor do romance se conseguiria e, quanto mais fosse esse esforço, mais nos afastaríamos da sua postura, por não ter tido esta conta essa dupla função durante a redacção do manuscrito.

Resta-nos portanto olhar livro/argumento e rever analiticamente (e nunca de forma avaliadora) o que existia antes, o depois, e o que terá provocado algumas dessas mudanças, remetendo para os capítulos anteriores as possibilidades de respostas e categorizações eventuais. Sobre a forma de o fazer atentemos na afirmação de Stam (2009)

Muchas de las preguntas que se hacen acerca de las adaptaciones tienen que ver con las modificaciones y permutaciones que se hacen a la historia. Aquí se entra en el campo de la narratología o estudio de los mecanismos de la narrativa. (p. 72)

Referencia em seguida a maneira como os narratologistas cinematográficos utilizam as taxonomias criadas por Genette, onde ele dá especial atenção à relação entre os acontecimentos ficcionais e a forma e sequência como são narrados. (Stam, 72)<sup>49</sup>

### 3.2. O LIVRO

#### 3.2.1. ONDE SE FALA DA EVENTUAL PERTURBAÇÃO DA COISA ESTABELECIDADA E SE SINTETIZA O ENREDO DA COISA NOMEADA

Écrivain, toujours tu chériras ta mère – ou la vomiras, ou affecteras à son égard une impossible indifférence; qu’importe, tu n’éciras jamais sans elle! Parce qu’elle t’auras appris le langue et le monde, ta relation à ta mère se lira dans ton rapport au verbe – et tu en joueras parfois à foison (Brocas & Einhorn, 2014)

...escreveram na revista *Magazine Littéraire* Alexis Brocas e Juliette Einhorn, depois de terem coordenado uma investigação jornalística sobre o papel da mãe no trabalho de escritores reconhecidos, como Pagnol, Camus, Zola e Barthes, entre outros. Este papel é de tal forma presente que os leva a acrescentar: “Dévoratrice ou dévorée, fantasma ou tombeau, la mère transparaîtra bien sûr á travers tes figures féminines – derrière laquelle se lira celle de la première aimée” (Brocas & Einhorn, 2014).

---

<sup>49</sup> Stam (2009) refere que os narratólogos cinematográficos extrapolam as três categorias defendidas por Genette: a “ordem” que responderia ao “quando?” e “em que sequência”, a “duração” que elucida sobre “quanto tempo?” e a “frequência” que aclara o “quantas vezes surge?”. (pp. 72-73)

Escrito entre 1997 e 1998 e publicado nesse mesmo ano, *Materna Doçura* (Cachapa, 1998) procura responder, pela via da ficção, a questões próximas das que, do ponto de vista da investigação, procuraram os referidos autores. De que características se reveste este sentimento? De que formas se pode manifestar? Varia conforme a origem geográfica e o contexto social em que surge? Desaparece ou não após a morte de um dos seus elementos – Mãe ou Filho/a? E, também, se esse conjunto de características mais ou menos comuns são restritas do progenitor feminino ou se elas se podem manifestar de forma muito semelhante no homem que foi pai.

Assim, o romance aponta para uma diversidade de expressões desse papel: a mãe biológica, o Professor, Muganga, mas também Madalena ou Martine, na voluptuosidade das suas carnes. Por oposição, este estatuto é de alguma forma negado à mãe biológica de Augusto, que na morte da ama negra ganha consciência plena de ter passado ao lado desse papel.

Édipo é aqui rei. Através de Sacha que mata Gonçalves, aquele que dorme com a mãe, e que revê em Augusto uma forma de apaziguar esse sentimento, de o contrabalançar através do afecto de um homem que o vela de noite.

Nos momentos que se seguem à publicação, alguma crítica portuguesa aponta o “perigo social” do quebrar de tabus; no *Expresso*, em 1999, um crítico: “Quem quiser encontrará aqui motivos de escândalo”. Outros referem-se ao livro (e ao autor) como “um ovni” no que foi escrito em Portugal<sup>50</sup>.

A questão da “perversidade do texto” é assim impressa, embora num tom mais próximo da curiosidade excitada do que de outra coisa qualquer. Nada de novo. A história literária está cheia de casos e de nomes. Acontece regularmente. Alguém numa época provoca o considerado como “razoável” ou “enquadrado”. Julie Mazaleigue-Labaste, uma investigadora que se debruçou sobre a linha que divide os actos, literários ou não, no domínio da sexualidade interroga-se:

Pourquoi certains individus semblent-ils incapables de contrôler leur passions, leurs actions, et même leurs intentions d’agir? Cette incapacité ne relève-t-elle pas d’une pathologie spécifique, d’une maladie de l’esprit? Voilà les questions qui ont présidé à la naissance de la perversion sexuelle. (Mazaleigue-Labaste, 2015)

Falamos aqui de ficção e dos seus limites que são os do seu tempo e mais algum. Para lá disso, será apenas a incomunicabilidade com o momento histórico e, com azar, com a eternidade. Não é caso para chamar Gustave Gaspard Chaix d’Est-Ange (2007), na sua longa e judiciosa defesa de Baudelaire que termina com tom enfadado:

---

<sup>50</sup> Nuno Júdice, em Setembro de 2001, em palestra proferida no Centro Camões de Paris.

Quoi! Et après tout ce je viens de vous lire, vous condamneriez Baudelaire? Vous le condamneriez après tant d'autres citations que je pourrais faire et dont vous trouverez dans mon dossier une collection bien incomplète encore, mais fidèlement transcrite? vous y trouverez du Rabelais, du Brantôme qui "a cogneu tant d'honnêtes dames..." ; mais j'aurais pu puiser partout! La Fontaine et ses contes, Molière, Voltaire et ses contes en prose, et Rousseau dans les confessions renferment des passages immondes... (p. 244)

A moral do seu tempo morre com o seu tempo, não restando dela mais do que cinzas que, de tempos em tempos, ganham a forma de outros homens.

Augusto Joaquim, crítico literário e poeta, apontava, durante uma apresentação do livro no CAM, para a "desmultiplicação de sentidos" que o termo implica na narrativa, enquanto Antónia Santa Clara escrevia "A Materna Doçura é o mais completo testemunho e oferta literária em nome do amor filial de um filho pela arquetípica figura da mãe, mas também pela figura ideal do pai." (Santa Clara, 1999)

Por último, "Materna Doçura" trabalha sobretudo as questões do afecto nas famílias não biológicas, as relações estabelecidas entre os seus elementos e os limites (ou não) do afecto em contexto de "adopção".

É a história de Sacha G., fruto de uma relação ocasional da mãe, que experimenta um sentimento edipiano forte, que permanecerá congelado no tempo, fruto da morte brusca desta, diante dos seus olhos. Sacha mata o pai adoptivo com os seus próprios dentes, mas o sangue que lhe fica na boca, em resultado desse acto insano, não chega para preencher o vazio deixado pela progenitora. Será o aparecimento de José Augusto, conhecido como "Professor", depois do seu elaborado esforço, nomeadamente pedagógico, numa casa de passe, que, ao receber o rapaz que ninguém queria na sua vida e ao desenvolver por ele um afecto protector, acima de si mesmo, ajudará a completar esse espaço. Contudo, numa fase intermédia, Sacha parte de França, em busca daquilo que não procura: o corpo da mãe na figura de todas as mulheres. Essa busca conduzi-lo-á progressivamente ao fundo de si mesmo, materializado na forma como acaba a viver no submundo do Metro parisiense e se cruza com personagens estranhas, sempre unidas por este laço, ou busca, de filiação. Salvo e trazido à luz pelo Professor, Sacha tenta ainda um último gesto: procurar compreender pelo Cinema o que é o amor materno. Cria um género que fica conhecido como "Pornografia Maternal", que oscila entre um sucesso vivido na obscuridade e a prisão à qual, inevitavelmente, irá parar.

O seu mundo oscilará de cá para lá e de lá para cá, até ao instante final em que observa o seu próprio filho criança, Sacha, Le Petit Lapin, que entra no mar. As águas fecham-se sobre a criança formando no pai, o resto de um círculo perfeito.

Luisa Mellid-Franco aponta três portas de acesso ao tema da perda/busca da mãe tratadas neste livro:

A primeira é que a ausência da mãe é insuperável mas não sustentável. A procura desse afecto perdido pode ocupar toda uma vida, e mais tarde ou mais cedo essa perda acontece porque o seio materno se esgota e porque a vida, simplesmente, tem tempos de mãe, tempos de mulher e tempos de pessoa. A segunda é que nem sempre em circunstâncias dramáticas a geografia das transferências afectivas é muito clara e raras vezes é acertada. Os reajustes dependem de persistência na procura e na consciência da necessidade de se não confundir desejo profundo com comportamento ratificado pelo modelo convencional. (Mellid-Franco, 1999)

E termina com o levantamento de um terceiro processo de abertura que lhe parece o mais inovador:

a gramática das emoções não é exaurível num único ser (obrigatoriamente feminino e ascendente em primeiro grau). Pese embora a Freud e à psicanálise – à qual não se refere, nem longinquamente –, o autor consegue chegar a uma evidência até hoje apenas timidamente sugerida: que um pai, um amigo-que-faz-de-pai, que uma cozinheira preta, que um ser que se nos oferece a partir do momento em que o sentimento é recíproco ou afluyente, pode ocupar exclusiva ou parcialmente, e até mesmo preencher, “o buraco que se traz no peito”, retomando a arrebatadora imagem concebida pelo autor de uma doçura atribuída materna. (Mellid-Franco, 1999)

### 3.2.2. TRÊS OU QUATRO COISAS MAIS SOBRE A RECEPÇÃO DA OBRA LITERÁRIA

Como foi tratado no segundo capítulo, um dos problemas da crítica literária quando se defronta com um objecto, que, de uma forma ou de outra, mantém uma relação estreita com o cinema, é que instrumentos de análise utilizar. As ferramentas metodológicas raspam contra o cristal da imagem, abrindo ali, a custo, um espaço que é real mas que nunca perde as suas características algo “gaucher” (no sentido sartreano do termo: “desajeitado”, “não totalmente adequado à função”). Num longo artigo sobre o aparecimento deste livro, “mais invulgar que o nome do seu autor”, Alexandra Lucas Coelho luta pelas referências onde elas não podem não existir:

Mas Sacha poderia bem ter nascido de um eco de Breton: “É no amor humano que reside todo o poder de regeneração do mundo (...) pois só nele é realizada, no mais alto grau, a fusão da existência e da essência, só ele consegue conciliar, em bloco e total harmonia, e seu equívoco, estas duas noções que, fora dele, permanecem inquietas e hostis.” Que faz aqui a alma mais pura do surrealismo? (Lucas Coelho, 1999)

Onde seria possível encontrar maior espelho ontológico, sobre esta clivagem de espaço, do que na perplexidade das interrogações desta crítica:

Que lugares são estes, com nomes que ora são reais ora se corrompem, o hotel Almatroz, as Falésias do Mar, a casa em Cinco Rios – são menos verdadeiros que a Torre Eiffel ou Bordéus? Do que o respiradouro do metro de Paris onde Sacha recita Guerra Junqueiro? Como nos sonhos, é difícil ter a certeza. (Lucas Coelho, 1999)

*Materna Doçura* carrega assim, desde o princípio, o rótulo de “cinematográfico”. Perturbado, é certo, pela certeza de mesmo assim se recusar a abandonar o terreno da mais funda literatura.

Antónia Santa Clara, no artigo referido anteriormente, faz a primeira ligação, evocando o percurso profissional do autor:

A sua própria existência enquanto contador de histórias, realizador de cinema e argumentista é projectada como forma de expressão literária. Uma fluidez na construção enfabuladora do enredo, a apurada apresentação das personagens e um ritmado andamento dos diálogos entrecortados transforma este romance de 300 páginas numa leitura singularmente devoradora de umas breves horas. (Santa Clara, 1999)

A noção de “visualização” da acção que parecia ter abandonado a Literatura Portuguesa, nas décadas anteriores, era reencontrada ali, em abundância, abrindo e confundindo um corpo crítico desabitado da clareza, que tendia a confundir com a falta de complexidade, mas que, de acordo com as diferentes análises, ali não aconteceria. A influência dos existencialistas pós-Sartre e, mais frequentemente, pós-Camus, fazia-se sentir em todas as referências disponíveis, de Vergílio Ferreira a Lobo Antunes, passando por uma multidão de pequenos nomes que o tempo acabaria por consumir. Com excepção de Mário de Carvalho e um ou dois nomes da sua geração, a maioria dos escritores portugueses, por vocação ou cedência à temporalidade, abandonara a ideia de poder tratar mais do que uma ou duas personagens por livro. De lhes seguir os passos, interessando-se pelos pormenores do quotidiano que seriam por si só narrativas. Miguéis estava morto, Eça subido ao Parnaso, e Rentes de Carvalho vivia na Holanda, desconhecido no seu pequeno país (onde ainda quase que assim permanece, apesar da recente edição da sua obra). Publicada pela Assírio & Alvim, chancela respeitada sobretudo no domínio da poesia, mas que abria deste modo, uma excepção no seu catálogo de obras portuguesas, 17 anos depois de o fazer com Nuno Bragança, re-inventor da prosa com *Square Tolstoi* e, 4 anos mais tarde em 1985, com o extraordinário romance *A Noite e o Riso*. À falta de melhor, e olhando o currículo do autor, jornalistas e críticos, viram ali um “potencial cinematográfico”, como se ele não estivesse presente em qualquer obra, desde que adequadamente trabalhada. Mais, como fosse já um “pré-guião”, o que, como anteriormente se tentou provar, pouco ou nada significa no processo de adaptação.

A ideia de um livro conter uma linguagem “cinematográfica” não é, obviamente, nova. Keith Selby (2000) já refere a notícia dada por David Lodge, a propósito do romance *Jude the Obscure*, de 1896, de Hardy, em que este usa uma descrição verbal

as a film director uses the lens of his camera – to select, highlight, distort, and enhance, creating a visualised world that is both recognisably “real” and yet more vivid, intense and dramatically charged than our ordinary perception of the real world. (Lodge, 1974, p. 254)

A segunda razão da identificação à construção cinematográfica por parte da crítica, residiu no subtema da narrativa., o mundo da produção curtas-metragens. Sacha G. torna-se realizador, adoptando o petit nom do homem que matou e aquele que, tirando a vida à mãe, o colocou num eterno limbo, e os seus filmes são causa de declínio e redenção. A forma (e o distanciamento/filtro/lente que coloca entre si e o mundo real) com que se expressa contaminará as suas palavras e as notas que redige dos seus eventos. Começa e acaba frequentemente com “fade in” e “fade out”. Por razões de falta de objectividade e por não ser este o objecto da tese, não nos pronunciaremos sobre este processo de classificação da crítica, deixando para eventuais novos investigadores um trabalho que de alguma forma possa esclarecer, ainda que lateralmente, as suas causas.

### 3.2.3. ADAPTAÇÃO TEATRAL COM VAGA INQUIETAÇÃO DO AUTOR DO LIVRO

Materna Doçura sofrerá uma primeira adaptação não ao cinema, o lugar tido como óbvio, mas para o teatro<sup>51</sup>. A companhia ACERT–Trigo Limpo percorrerá em 2006 as cidades portuguesas com a sua versão desta narrativa, próxima factualmente do original, revelando algumas fragilidades derivadas de questões referenciadas na primeira parte desta tese, mas potenciando outras, pelas mesma razões: obrigação de fidelidade à narrativa e introdução de estratégias teatrais (cenários, marcações) que, ao se afastarem do estritamente narrado, aproximaram a obra inicial do meio de chegada.

---

<sup>51</sup> O anúncio da peça está disponível em <http://vimeo.com/49798800>.



Figuras 23 e 24. Fotografias de cena de *Materna Doçura* por Carlos Teles.

Por recusa do autor em participar do processo, a peça foi criada a partir de uma adaptação de José Rui Martins, igualmente o encenador, que tem levado ao teatro os autores que o interessam (Saramago, Lobo Antunes, Mia Couto, entre outros) e procurado transcrever para o seu público a sua experiência como leitor<sup>52</sup>.

José Rui Martins, referindo-se a este trabalho que vê como um momento do seu percurso de produção teatral completa (adaptação, encenação e produção a partir de uma obra literária prévia) inscreve-o dentro do campo dos afectos. “Via tudo a mexer-se dentro do livro: um Portugal dos anos 60 e 70, cinzento e azedo. Dos poderosos e dos outros, muitos, de que fiz parte. Um tormento de tacanhez retrógrada que também me engoliu a adolescência.” (Martins, 2005)

Da inquietação do autor também aqui se não referirá, valendo, a título indiciador, o que foi escrito neste e nos capítulos anteriores sobre a construção constante de uma nova obra a cada adaptação. O papel de *papagaio de pirata* tão do agrado de J. K. Rowling, antes mencionado, não teve aqui lugar. Um outro espectáculo, um outro olhar, desta vez mais politizado e menos debruçado sobre as interrogações filiais. Uma nova forma de um leitor recriar a sua ligação ao texto inicial.

Refira-se, a propósito que Mary H. Snyder, uma escritora que escreveu um romance<sup>53</sup> e analisou esse processo, trazendo essa experiência para o estudo da adaptação, e dando notícia dessa mesma inquietação:

<sup>52</sup> Acrescenta ainda, descrevendo o processo de envolvimento com o livro: “Nos Açores, leio-o sôfrego, menosprezando coisas sagradas: família, amigos, o peixe grelhado, a cervejinha a acompanhar o serão prolongado com o Zeca Medeiros. / Via tudo a mexer-se dentro do livro: um Portugal dos anos 60 e 70, cinzento e azedo. Dos poderosos e dos outros, muitos, de que fiz parte. Um tormento de tacanhez retrógrada que também me engoliu a adolescência e me deixou marca. (...) Se eu fizesse cinema, aquele argumento não me escaparia. Mas, teatro? Dormi em cima da pergunta...” (Martins, 2005)

<sup>53</sup> A originalidade da sua abordagem no seio dos Estudos de Adaptação consiste, como ela refere, na sua experiência como escritora e na sua postura de investigação de processos, “I’ve discovered that

The idea of my work, my baby, being adapted to film kept me up at night. First of all, would someone interpreting my work for film understand all that had gone into his production? And would they take the care and time that a responsible interpretation would require? (Snyder, 2011, p. 7)

Resumiu, depois, por oposição, o papel do argumentista face ao do escritor literário: “I love to write stories but without the necessity of collaboration or frequent interruptions by the perspectives of others as filmmakers must endure, and unfettered by a specific format as screenwriters must follow.” (Snyder, 2011, p. 7). Levanta numa frase, duas questões que diferenciam o trabalho do escritor daquele que o argumentista exerce e de alguma forma, já respondidas anteriormente, neste trabalho: o trabalho individualista do escritor que numa concepção e prática clássicas escreve “para si mesmo” exigindo até a não interferência de terceiros<sup>54</sup> e a escrita do argumento que implica a necessidade de colaboração entre quem escreve e os restantes agentes na produção do filme.

### 3.3. O ARGUMENTO

#### 3.3.1. CECI N’EST PAS UNE THÈSE?

Com uma extensão de oitenta e cinco páginas, o argumento de *Materna Doçura* aponta para um filme a produzir com uma duração aproximada de uma hora e meia.

As razões que poderão estar por detrás dos resultados do seu processo de criação estão descritas nos capítulos anteriores, tornando-o, nesse sentido, um *scenario*

---

approaching literature to film adaptation from a novelist’s perspective is a rather unique perspective, in that most of the scholars and experts on the subject that I’ve read began with some form of a literary training, and developed an educational and often experiential background in the art of film, and film theory and analysis. Some of these scholars are strictly trained in film studies. Many of these individuals teach film, and are referred to as film experts.”(Snyder, 2011, p. 2)

<sup>54</sup> Parece-me necessário introduzir aqui uma nota sobre o crescente papel do editor português na organização de conteúdos (à data da elaboração deste texto - Primavera de 2016) numa aproximação ao modelo anglo-saxónico. A transformação progressiva do acto de publicação num simples ramo da actividade comercial que necessita (quase) obrigatoriamente de apresentar resultados financeiros, no mínimo razoáveis, leva a que cada vez mais editoras contratem responsáveis pela leitura e “sugestões” de alterações de tudo aquilo que, da sua experiência de leitores, não corresponde a uma comunicação “clara” e, ocasionalmente, “superiormente emotiva”. Cresce, no mercado nacional, uma tendência de controlo absoluto que vai desde a escolha da capa à escolha da ordem dos acontecimentos ou à escolha de vocabulário. Se um autor reconhecido sofre uma menor pressão, um escritor que apresente a sua primeira obra terá cada vez mais dificuldade em publicar fazendo prevalecer o seu texto original. De resto, o que já acontece em mercados literários (passo a contradição em termos) de vários países. Num dos blogues mais conhecidos sobre edição, o *The Editor’s Blog*, o papel do editor de manuscritos é apresentado de uma forma que não apresenta dúvidas: “For fiction, the manuscript editor will check for consistency and logic, and will read with the needs of the audience in mind.” (Hill, 2013) As necessidades da audiência, tal como na criação de um *blockbuster* sobrepõem-se às do próprio corpo literário. O escritor será assim “ajudado”. Faltará apurar o tipo de “ajuda” e quem ajuda quem.

à thèse, de certa forma. Ou pelo menos num “cenário à réflexion”. À intenção inicial de estudar os diferentes fenómenos, e de escrever um argumento que de alguma forma os reproduzisse, interpôs-se o mecanismo próprio que preside à construção de uma obra criativa. Os seus incontrolláveis processos forçando, assim, a investigação a tudo reexaminar à posteriori. A criação de um objecto artístico, no caso cinematográfico, a partir de um pressuposto rígido, falharia naturalmente. A criatividade tem um grau de surdez e cegueira obrigatórias face ao pré-definido.

Como se esclarece no poema de Maya Angelou,

But a bird that stalks  
down his narrow cage  
can seldom see through  
his bars of rage  
his wings are clipped and  
his feet are tied  
so he opens his throat to sing.

(Angelou, 1983)

Virtuosamente preso de pés e mãos, o argumentista “canta” para conseguir fazer a sua adaptação. E, ocasionalmente, é ouvido, como o texto da poetisa indica...

The caged bird sings  
with fearful trill  
of the things unknown  
but longed for still  
and his tune is heard  
on the distant hill  
for the caged bird  
sings of freedom

(Angelou, 1983)

A sua canção nunca terá a melodia inicialmente pensada porque, da vibração dos instrumentos às inesperadas alterações climáticas da sala, transformaram-se os seus propósitos numa coisa nova.

Ou, utilizando o início da obra de Blanchot, *Le Livre à Venir*:

Les Sirènes : il semble bien qu’elles chantaient, mais d’une manière qui ne satisfaisait pas, qui laissait seulement entendre dans quelle direction s’ouvraient les vraies sources et le vrai Bonheur du chant. Toutefois, para leur chants imparfaits qui n’étaient qu’un chant encore à venir, elles conduisaient le navigateur vers cet espace où chanter commencerait vraiment. (Blanchot, 1986, p. 9)

Se o que moveu a adaptação de *Materna Doçura* e os resultados práticos desse esforço se prenunciam já, através da descrição teórica das fases do referido processo em geral, restará detalhar o que de *particular* aconteceu, inferindo daí algumas leis mais gerais.

O processo de adaptação, tal como o conhecemos até hoje, está praticamente descrito nos capítulos anteriores, através das obras artísticas referidas e do estado da

arte que precede este trabalho, tornando-o, nesse sentido, um “scenario à thèse”, porque permite reflectir nos seus pressupostos e movimentos de construção. Ou, melhor, é um fantasma da construção, porque não existia aquando da enunciação dos pressupostos teóricos referidos, não resistiu durante a construção do objecto artístico e, apesar de tudo, um e outro se referenciam. Fidelidade aos eventos iniciais, manutenção obrigatória de todas as personagens, ou mesmo a reprodução dos diálogos, foram desaparecendo à medida que o trabalho prosseguia. A busca do fiel público que leu o livro e eventualmente gostaria de ver o filme, as suas expectativas de ali encontrar o que o livro lhes tinha mostrado, no sentido de rever as cenas ou personagens favoritas, nem chegou a existir como propósito.

Terminado o trabalho, o que se verificou foi estarmos perante dois objectos distintos. Olha-se o argumento como quem observa o mapa de um extenso país com muitos Estados. Os seus contrastes: o calor de um e o frio de outro; as praias da costa e as montanhas do interior. Diferentes em muitas coisas, mas unidos por uma “unidade política, linguística e territorial”, que esbate essas mesmas diferenças. Uma adaptação é uma geo-inscrição de uma terra existente. Posso tocar, folhear as páginas do romance e ler e escutar as falas do guião. Ambos falam do mesmo, mas utilizando as diferentes vozes próprias de cada género.

### 3.3.2. O NOVO OBJECTO

A noção já discutida da irrelevância da fidelidade ao texto original conduz à primeira decisão: deixar para trás a formalidade do objecto inicial (livro). Os códigos assumidos como necessários à sua construção perdem aqui a sua razão de existir. As palavras deixam de se assumir como suportes de reflexão e polissemia para se “concentrarem” num carácter duplamente utilitário e de tradução da essência. Como afirmou Brian Bluestone (1957) referindo-se ao autor da adaptação:

He looks not to the organic novel, whose language is inseparable from its theme but to characters and incidents which have somehow detached themselves from language and, like the heroes of folk legends, have achieved a mythic life of their own. (p.62)

O argumentista é, numa determinada perspectiva, o “primeiro realizador” a entrar no filme. Visualiza as acções que descreve, antecipa o movimento dos actores, as suas dificuldades de dicção, previne as questões de memorização de texto, antes do filme existir. Sabe também o que é exequível do ponto de vista da produção e o que não

é, acautelando isso mesmo. Não escreve de ânimo leve: “Cinquenta navios esmagaram-se contra as rochas da praia. Os seus motores explodiram à medida que as águas invadiam primeiro os convéns e depois as salas de máquinas e os homens, apanhados às dezenas, embatem contra os ferros que se retorcem como cobras”. Porque sabe que por mais poderosa que seja a imagem de navio após navio se quebrarem contra as mesmas rochas... será necessário arranjar forma de os afundar (ou desenhá-los afundando, em 3D) e os custos que isso acarretará. A mesma coisa para os figurantes e para a água que terá de invadir maquetas gigantes, etc., etc. Um argumentista é igualmente um produtor atento, pela simples razão de querer que a sua visão se materialize com o mínimo de cortes possível.



Figura 25. Fotografia de cena de *Waterworld* (Rader et al., 1995).

...ocasionalmente isso não aconteceu, como no filme de Kevin Reynolds, *Waterworld* (Rader et al., 1995), que custou, em 1995, 172 milhões de dólares, afundando a produção (mais tarde esse valor terá sido coberto, através da venda de DVDs e outros direitos, mas as consequências financeiras anteriores já estariam consumadas) em águas inesperadamente tumultuosas. E contudo, tudo começou assim:

FADE IN

THE EARTH

The round blue planet as seen from the space. A familiar image, but something about it is different. There are no continents, no land whatsoever. Nothing but water.

(...)

“OASIS.”

A floating community. Several dozen vessels of all shapes and sizes tied together -- bow to stern -- in a large ring. They are connected by planks and bridges. (...)

(...) (Rader, 1991, p. 1)

Esta versão de Peter Rader para o filme de Kevin Reynolds, aliada a uma ambição de produção gigantesca e à inexistência na época de processos tecnológicos que pudessem reproduzir virtualmente os elementos sugeridos, conduziu à construção de barcos, edificações várias e a um *set* montado em águas profundas, que se tornaria num pesadelo logístico e financeiro.

O trabalho do argumentista, ao contrário do produzido pelo escritor, não se destina a chegar de imediato ao último receptor da obra. Antes disso será mediado por uma equipa técnica e artística que forçosamente o interpretará em função das suas capacidades e visão pessoais. “Uma mulher com um penteado que parece desafiar a gravidade” será vista pelo realizador e pelo cabeleireiro de uma forma diferente da imaginada por quem escreveu essa indicação.

E é nessa palavra “indicação” que reside o posicionamento principal do argumentista e a sua separação epistemológica face ao escritor. Este último “afirma” enquanto o segundo “propõe”. Tudo o que é dito constitui apenas uma possibilidade de visualização e não uma afirmação categórica. Afirma-se, por razões internas à narrativa, que o penteado “desafia as leis da gravidade”, mas não se diz se a sua forma estará mais próxima da *Atalante* de Jean Vigo (Guinée, Riéra, Vigo & Nounez, 1934) ou da *Noiva de Frankenstein* (Hurlbut, Balderston, Whale & Laemmle, 1935).

O filme, com a sua parafernália de contingências, será sempre o principal a ter em conta no texto produzido. O passado assume-se como a referência a partir do qual será construído o novo edifício. Mas as funcionalidades são as da nova época e não as que serviram galhardamente o texto anterior.

### 3.4. ESTRUTURA (RELAÇÕES MAIS OU MENOS ÍNTIMAS ENTRE AS DUAS PARTES EM ANÁLISE)

#### 3.4.1. ORDEM DOS ACONTECIMENTOS E SUAS VARIAÇÕES

O livro arranca com a contextualização da prisão de Sacha G. Da ideia ao guião, e do filme completo à condenação (reduzida a pena por um Presidente do Conselho, que se sentiu compelido a dar um “telefonemazinho” ao juiz que tratava do caso, de forma a que, na paz apodrecida do país onde todos deveriam dormir, não se fizesse demasiado alarde). Afinal o que os unia (incluindo o condoído autor do telefonema, anunciado entre secretárias) era “serem todos filhos”. Uma gigantesca comunidade de homens que um dia tiveram mãe e agora já não tinham. A narrativa

segue para a prisão onde o apurado sentido justiceiro dos outros detidos leva a que preparem a Sacha uma “recepção” que coloque pela punição a ordem no mundo. O “código de conduta” pedia que quem “matasse a mãe” ou “abusasse de criança” sofresse sevícias semelhantes às mãos dos outros detidos, já que, por mais dura que a lei fosse, o castigo nunca estaria à altura. A intervenção de um prisioneiro, antigo e detentor de um estatuto superior, vai não só impedir este acto como remeter pelo diálogo para a acção principal do livro.

A intenção desta introdução consistia em atrair o leitor para a situação de uma personagem ainda desconhecida, da qual se sabe apenas que se terá envolvido em algo misterioso, mas certamente dúbio, denominado “Pornografia Maternal” (a junção interdita de duas palavras), e surpreendê-lo para a súbita compreensão vinda de alguém que deveria juntar-se ao coro dos indignados. Por que não se indigna o Senhor Vital (como todos o tratam num universo em que o “tu” é a regra) e se oferece para proteger Sacha? O leitor termina o capítulo, aguardando a explicação ou parte dela no capítulo seguinte. Mas ainda não é hora de responder a essa pergunta porque ela necessita do aparecimento de uma figura central: Augusto. E, para que ele possa cumprir o seu papel futuro junto de Sacha, é necessário ir à sua própria infância e à ligação com a ama Muganga.

O argumento, pelo contrário, inicia-se em Paris, com uma cena que, surgindo no livro, é absolutamente secundária: Sacha, o português a rebentar de vinho e hepatite, está prestes a sucumbir sob a neve, quando é encontrado por um outro homem, da mesma origem, provavelmente luso-descendente, mas que percebe nos seus murmúrios a sua língua materna. Justamente: materna. E, enquanto Sacha, no seu delírio de quase moribundo sussurra as palavras de Guerra Junqueiro, despedindo-se da vida pela pureza dos versos, o paramédico retira-o da neve, iniciando o processo de resgate que necessitará ainda da presença de Augusto para se tornar completo.

EXT / INT. NOITE. PARIS

Paris, neva intensamente. Uma ambulância do SAMU avança com dificuldade através da tempestade e das luzes dos carros. Junto a um dos parques da cidade, abranda. As luzes percorrem os amontoados de neve. Dois homens vão no interior. O HOMEM 1 fuma, enquanto observa a noite. (...)

O Homem 1 pega-lhe no corpo, erguendo-o um pouco da neve, formando uma *pietà* de dois homens. O segundo homem caminha na direcção deles, enquadrado com a luz da cidade ao longe.

Sacha abre os olhos claros e olhando o Homem que o ampara, recita Guerra Junqueiro:

SACHA

"Por debaixo do azul sereno, entre a fragrância/dos mirtos e rosais,/Viviam numa doce e eterna infância/Nossos primeiros pais./ Seus corpos juvenis, mais alvos do que a lua,/Mais puros que os diamantes/Conservavam ainda a virgindade nua/Das coisas ignorantes."

(vide infra p. 152)

Em termos estruturais, o acontecimento descrito surge apenas a meio da narrativa.

Nandino, o português, apeou-se, deixando o motorista e uma mulher de meia idade (recolhida duas ruas atrás) na carrinha.

- Porra que isto devem estar para cima de uns 10 negativos...

O homem parecia adormecido, por isso tocou-lhe com um pé.

- Boa noite, amigo, somos da Assistência Social.

O mendigo não se mexeu.

Querem ver que o cabrao tá morto... (em francês: Putaind de salopard, j'espère qu'tu sois au moins, vivant...). Debruçou-se, abanando-o com a mão – Acorda... (...)

O clochard olhou-o, sorridente, um brilho demente nos olhos azuis e sorriu, antes de recitar por entre ataques de tosse:

*Por debaixo do azul sereno, entre a fragrância  
Dos mirtos e rosais,*

...

(Cachapa, 1998, p.159)

Durante o processo de reflexão e construção do argumento, enquanto uma nova obra e um novo olhar, houve interesse em ir cada vez mais ao sentimento de quebra e desolação que conduz a personagem principal à autodestruição e mais tarde à compreensão e aceitação do mesmo. Mais do que os factos que já estão narrados no livro, trabalhou-se a complexidade de emoções que toma conta de uma personagem. O frio e a brancura da neve, o perigo da morte que se aproxima e a evocação pelo diálogo da poesia que evoca as noções de princípio de tudo e manutenção da inocência, tentam construir o jogo de paradoxos que é preciso assumir no seu todo para se perceber as múltiplas faces da questão que atormenta Sacha. E o Inverno em Paris constituiu um quadro melhor, seguido de um genérico que reenvia para a sensualidade, mas, sobretudo, através da carícia, para o contacto entre com a pele, a primeira das sensações entre o bebé e mãe após o nascimento.

Mas é a segunda cena, que não vem descrita no livro, nem poderia vir sem uma contextualização específica, que nos afasta mais do literário e avisa o espectador quer do tom do filme quer da firme intenção de estarmos perante um objecto puramente cinematográfico. Sacha e José Augusto encontram-se numa praia a observarem-se. Mas ambos adultos, num cruzamento temporal impossível e que funciona como uma metáfora do que está para vir. Esta imagem *avant la lettre* não só estabelece um novo plano de possibilidade narrativa como comunica ao espectador da possibilidade da sua

utilização futura. Quem é este Sacha adulto (será que é o mesmo que ainda agora estava na neve?) e quem é esta segunda personagem masculina? E é por aí, pela resposta à segunda pergunta, antes de se responder a primeira, que a narrativa enceta finalmente o seu caminho.

EXT. DIA. FALÉSIAS DO MAR. PRAIA

Sacha (adulto) tem os pés imersos na água da maré baixa. Está completamente vestido. Arregaçou apenas as calças.

SACHA (V.O.)

"Todos os ciclos se repetem. Onde tu estiveste ontem, eu estarei amanhã. E quando eu já não estiver, será um outro eu a ocupar o mesmo lugar..."

Olha para trás para o areal, onde José Augusto igualmente novo, o observa colocando uma mão em pala diante dos olhos para evitar o reflexo do sol na água.

SACHA (V.O.)

"Onde eu estiver, tu estarás também. Não há morte para quem nos amou"  
(vide infra p. 153)

### 3.4.2. DURAÇÃO E ORDEM DOS ACONTECIMENTOS

Algumas das primeiras questões que se colocam ao argumentista consistem no determinar de que acções existentes no pré-texto deixar ficar no guião final e o respeito ou não da sua ordem de entrada.

A necessidade de privilegiar o meio de chegada obrigaria sempre, que mais não fosse, a encurtar a duração da narrativa. A utilização da regra genérica, “1 página, 1 minuto” (300 palavras, em média, por página) obrigaria, em bom rigor, a maior parte das longas metragens a ultrapassar as 2h30m, o que, do ponto de vista de produção e de exibição comercial, as tornaria inviáveis. A necessidade de manter o espectáculo cinematográfico dentro de um padrão que seja familiar ao espectador, de forma a não quebrar a relação pré-existente, obriga por si só a uma reformulação estrutural.

No romance em análise, como já foi referido, a narrativa arranca com a presença de Sacha na prisão prestes a sofrer uma *vendetta* por parte de outros detidos. Interroga-se sobre o seu destino enquanto uma forma de tempo presente se apresenta falsamente ao leitor. A narrativa é depois conduzida para muitas décadas atrás, introduzindo a segunda personagem principal, José Augusto, o Professor, na sua própria infância e dando início ao relato do cruzamento futuro das duas personagens.

Na versão cinematográfica, esta forma de narrativa diegética<sup>55</sup> obrigaria a uma sucessão de eventos demorada e, eventualmente, disfuncional no interior da linguagem fílmica. O arrancar num tempo intermédio, Sacha adulto na neve do inverno parisiense, permite colocar a ficção, analisando agora do ponto de vista puramente formal e de eficácia narrativa, num ponto de equilíbrio entre as vidas de ambas as personagens, pai e filho adoptivo, abrindo um campo de possibilidades narrativas que pode ou não passar pelo recurso ao *flashback*. Em termos de duração, esta passa a estar controlada não pela extensão do livro mas pelas necessidades do filme. Incluindo as de duração. Como refere Alain Boillat (2009), no seu estudo sobre a diegese em Sourriau, esta “découpage” epistemológica nasce das necessidades internas do processo (e da consequente necessidade de clarificação da análise) fílmico e do seu quadro teórico de génese

pour souligner indirectement l'intérêt du cadre théorique dans lequel elle prend place. Un tel état des lieux historiographique me semble pertinent dans la mesure où les narratologues ont souvent tendance à sous-estimer les particularités envisagées par les filmologues en raison, d'une part, des fâcheuses réductions occasionnées par les réappropriations successives du réseau conceptuel en question. (p. 218).

Decorre do princípio da tradução a necessidade de preservar aquilo que, do ponto de vista de quem recolhe e transforma, será a “linguagem primitiva” – a, de alguma forma, “essência” do objecto em transmutação. Este princípio, válido para a transposição de todos os textos e formas artísticas, associa-se na adaptação cinematográfica a uma outra “regra” do domínio da recepção: a necessidade de esclarecer o espectador numa fase inicial da apresentação, sobre “aquilo de que se falará”.

Fazendo (modestamente) uma comparação com a adaptação atrás referida de *The Grapes of Wrath*, de Steinbeck, e da versão de John Ford (Johnson, Ford & Zanuck, 1940), enquanto o livro arranca com cenas anteriores à acção principal, que não apenas contextualizam como introduzem o tema e sobretudo o tom semi-épico que espera o leitor, o argumento de Nunnally Johnson corta seco para uma encruzilhada de estradas a que chega um homem. Introduce, desse modo, o protagonista, remetendo ao mesmo

---

<sup>55</sup> O termo "diegese" surge aqui no sentido defendido por Étienne Sourriau, Divergindo desta oposição clássica, nos seus estudos da narrativa cinematográfica considera-se diegese o conjunto de acontecimentos narrados numa determinada dimensão espaço-temporal ("l'univers spatio-temporel désigné par le récit"), aproximando-se, neste caso, do conceito de história ou intriga. Não se confunde com o relato ou o discurso do narrador nem com a narração propriamente dita, uma vez que esta constitui o "acto narrativo" que produz o relato.

tempo a contextualização temática e social para as cenas seguintes. Nessas, o espectador não assiste à inclemência dos elementos nem à chegada dos novos tempos, mas desemboca pela descrição de uma cena em particular no quadro de miséria e desespero dos agricultores que perdem as suas casas a favor dos bancos onde se endividaram. Um *bulldozer* derruba uma casa de madeira, ao volante um jovem habitante local que quer apenas ganhar a sua vida. Como ele avisa, se o matarem virá outro igual a ele para preencher o seu lugar. Ford assume aqui, através do texto de Johnson, a sua convicção de que o homem do seu tempo é uma mera peça na engrenagem social que sustenta um mundo totalmente dominado pelo sistema financeiro. A narrativa a preto e branco, é servida por uma fotografia onde os actores emergem das sombras para a luz, antes de voltarem para a obscuridade inicial.



Figura 26. Fotograma da cena inicial de *The Grapes of Wrath* (Johnson, Ford & Zanuck, 1940).

Ao escolher criar como segunda cena o genérico do filme, com apresentação de mães e filhos, em imagem, lança-se o espectador no “tema” (essa coisa invisível, multifacetada e permanentemente incompleta) do filme. O tema que, na sua forma própria, já tinha atravessado as 300 páginas do romance.

### 3.4.3. DA MANUTENÇÃO DAS SEQUÊNCIAS FUNDAMENTAIS

Nos seus trabalhos de análise sobre a adaptação de *The Grapes of Wrath* por Nunnally Johnson a partir de Steinbeck, Lester Asheim (1949) e Edmund Wilson (1941) parecem corroborar na ideia de que este estaria de alguma forma “debaixo da influência” da forma escrita de argumento:

For, if Steinbeck was fortunate in having Pare Lorentz as a teacher and Nunnally Johnson as a screen writer, he was one of the few who earned the coveted letter to Darryl Zanuck, the producer (...). Add a Gregg Tolands photography, Alfred Newman’s music, and John Fords direction, and one sees that Steinbeck had an unusual talented crew, one wish could be depended upon to respect the integrity of his best selling book. (Bluestone, 1957, p. 148)

Asheim cria um quadro sobre a manutenção das referidas sequências, sobre este filme:

Sequência (por episódios)	percentagem do total do	
	Livro	filme
Oklahoma	20	28
Acontecidos na estrada	19	22
Comentários Genéricos	17	0
Campo governamental	15	18
Hooverville	10	13
Greve	9	16
Finais	10	3
	100	100

*Figura 27.* Tabela elucidativa da transposição de cenas de *The Grapes of Wrath*, entre Steinbeck e Johnson, Ford & Zanuck (1940) (Asheim, 1949).

Este esquema, com as devidas adaptações, responde bem à narrativa clássica norte-americana, com as suas cenas totalmente estruturadas, onde nada se prolonga, nada se interrompe para recomeçar mais tarde. O realismo de Steinbeck é por definição pré-dramático (no sentido em que antecipa a sua dramatização, quer para o teatro quer para o cinema), por isso o trabalho dos seus temas, belo e profundo, é, ao mesmo tempo, previsível e seguro. Tomando como referência a escrita de *Of Mice and Men*, transposto para o teatro, conseguimos ver que, de alguma forma, a “corporização” da ficção escrita já está pré-montada:

Steinbeck's novel easily translated to the stage, almost intact, because of his thoughtful craftsmanship. The locales are perfectly balanced in a circular pattern. There are six scenes in groups of two, producing three "acts." The first and last scene take place near the bank of the river so that the plot comes full circle. In the middle are two scenes in the bunkhouse, and two scenes in the barn, the latter including Crooks' room which is in the barn. (*Critical Essays*, s.d.)

No caso específico de *The Grapes of Wrath*, Steinbeck usa o que alguns críticos apelidam de “uma estrutura pouco habitual”, porque intercala os capítulos narrativos com capítulos de comentários. Dos 30 capítulos, apenas 14 acompanham a saga de Joad e da sua família, os restantes são exteriores à narrativa.

Steinbeck desired to make the reader participate in the narrative of the Joads; but he also wanted the reader to identify and feel the pathos and futility of their situation. At the same time, Steinbeck wanted the reader to see beyond the Joads and sense the larger suffering of the displaced migrants. Steinbeck wanted to write a tragedy on an epic scale. (*The Grapes of Wrath*, 2008)

Estruturado em 3 partes (na região de Oklahoma, *road 66* e Califórnia) é visto por críticos como Peter Lisca (1957), como uma reformulação da descrição do êxodo dos Judeus:

The Israelites' time in bondage when God sent plagues to free them (chapters 1-11), the forty years of wandering in the desert (chapters 12-18), and the arrival in Canaan, the Promised Land (chapters 19-30). The plagues sent by God are paralleled by the drought in Oklahoma, the Egyptian oppressors by the bank officials, and the hostile Canaanites by the Californians. (*The Grapes of Wrath*, 2008)

Lisca refere ainda que Tolstoi, entre outros autores, também já teria utilizado este esquema para permitir o crescer do sentimento de tragédia no leitor. Outro autor que terá influenciado Steinbeck sobre esta matéria terá sido John dos Passos, com a sua trilogia *U.S.A.*, e a separação das cenas e mudanças de narrador.

Steinbeck construiu uma obra fortíssima, plena de personagens conturbadas que nos obrigam a pensar naquilo que somos a partir de um retrato universal. Ou, parafraseando Primo Levi (2010), nós, os que vivemos (ou julgamos viver) nas nossas casas confortáveis onde nada parece poder acontecer-nos, prestemos atenção ao que ele vai contar, não só pela possibilidade de sermos um dia protagonistas de eventos semelhantes, como – e sobretudo – por serem fantasmas dos nossos lados mais obscuros ou frágeis. Contudo, não dança no tempo. Condensa por vezes, comenta outras, mas regressa à estrutura, que martela diligentemente, para que, cena a cena, tudo esteja no lugar. Isso permite olhar para a adaptação cinematográfica do seu romance de uma maneira um pouco mais “manuseável”. *Materna Doçura* está construído como uma porção de magma que ora vomita ora engole os seus materiais incandescentes. Isso inclui quer a vida das personagens quer o tempo narrativo. Quando Alexandra Lucas Coelho (1999) refere os surrealistas e a matéria “de sonho” em que aquilo que é pode

deixar de o ser e voltar a si, trazendo marcas da sua transformação, presentes neste livro, é a isso que se refere. Não sendo feito da matéria impalpável e ultra resistente a transposições de um *Ulisses* de Joyce ou de um *A La Recherche du Temps Perdu*, exige um agarrar com luvas de borracha para que o ácido não corroa as mãos de quem escreve fazendo perder o que poderia ser o seu brilho original.

Assim sendo, da passagem dos anos e das suas múltiplas acções, contadas num parágrafo, é preciso descortinar e recriar um evento suficientemente representativo para corporizar o aludido. Mas quantas cenas estão contidas no texto original para averiguar da relação com o novo número? Não se sabe. Quanto muito alvitra-se.

Tomemos o exemplo dos anos que medeiam entre a chegada da criada/ama Muganga e o julgamento das prostitutas pelo agora jovem advogado José Augusto:

- Bom... Fica uma semana à experiência e depois logo se vê...

- Sim, minha senhora – sorriu Muganga de olhos no tapete.

Ficou vinte e seis anos. E todos a adoraram, apesar das maneiras servis terem desaparecido na segunda semana e de se recusar a trabalhar, sempre que não lhe faziam as vontades. (...)

-Quem mais apreciou foi o rapazinho. Muganga tinha umas mãos gordas e maternais, sempre pronta a acaricia-lo na tristeza. Outras vezes, dava-lhe, sem que ele os requisitasse verbalmente, uns sopapos que o deixavam de cara encarnada e pernas a tremer (...) Brincavam a mil jogos, ora inventados por um, ora por outro...

(Cachapa, 1998, pp. 25-26)

Esta sequência de anos é substituída por uma cena que condensa a chegada de Muganga e o aparecimento de José Augusto, para quem ela cozinha de imediato um caldo com “tempero ‘special’” e que de uma penada a coloca como candidata ao lugar de “mãe” no coração do rapaz:

EXT. DIA. PORTA DE CASA DE AUGUSTA

Muganga toca a sineta. Demoram um pouco a abrir, mas depois a figura de Augusta aparece.

AUGUSTA  
Diga?

(...) Nesse momento, por detrás dela, aparece José Augusto. Olha para Muganga, com curiosidade.

MUGANGA  
Que *minino* lindo! Olá *minino* lindo do sol!

José Augusto sorri-lhe, avançando um pouco. A mão de Augusta protege-lhe o ombro.

AUGUSTA

...Bom, assim de repente não é a pessoa que tínhamos pensado cá para casa, mas deixe ficar o nome que eu falo com o meu marido e...

Mas Muganga está focada em José Augusto. (...)

MUGANGA

Magrinho! Muito magrinho. Se a senhora me dá licença, eu vou fazer um caldo para ele, com um "tempero 'special". Vai ficar mais forte...

Augusta está indecisa. José Augusto diz baixinho.

JOSÉ AUGUSTO

Deixe, mãezinha, deixe ela fazer... Quero provar esse *tempero 'special*.

Muganga aguarda ordem. Os olhos das duas cruzam-se. Finalmente, ela desvia-se deixando passar Muganga.

(vide infra p. 157)

Esta cena corta para duas outras que resumem o sentimento de confiança que se instala entre as duas personagens, José Augusto e Muganga. Na primeira, o menino que nunca come pede mais à mulher até aí desconhecida e na segunda, o pai carrega o filho, adormecido nos braços, dando a sua aprovação à contratação de Muganga e à constatação táctica de que este, finalmente, teria encontrado uma figura cuidadora e maternal definitiva.

Uma das conclusões desta análise simplificada é que algumas cenas inscritas no livro com apenas uma frase curta se desmultiplicaram em momentos narrativos bastante mais longos. A inscrição da acção detalhada, do contexto e a reconstituição de todos os elementos subentendidos nos comentários a isso conduziram.

#### 3.4.4. DOS LUGARES DE ACÇÃO

No romance a profusão de lugares é grande. Os eventos surgem espalhados por vários países e cidades dos mesmos. No filme, naturalmente, quer por questões futuras de produção, quer de gestão de tempo de projecção/visionamento, as soluções encontradas teriam de ser diferentes. Leia-se, mais reduzidas.

Há 2 núcleos principais: Lisboa (rua da Rosa, Apartamento nas Avenidas Novas) e Paris (casa de José Augusto e mulher, Metro) e mais outros secundários: Falésias do Mar, Bordeaux, bordel, entre outros.

Paris é tratado no livro como um final de caminho. Sacha vai, tal como milhares de outros portugueses, sobretudo nas décadas de 60 e 70, ali parar (e uso aqui a expressão em toda a sua propriedade: “movimento em fluxo que se interrompe ao encontrar um obstáculo que o impede de prosseguir, permitindo, quanto muito movimentos agitados ou circulares”) como se o destino se tivesse subitamente inclinado debaixo dos seus pés, empurrando-o para lá. O encontro com a futura mulher, o período que antecede a sua descida ao Metro, são ali desenhados como um pesadelo ligeiro; um sonho não particularmente angustiante do qual não se consegue livrar e muito menos acordar. Paris é a prisão. Encontrar Sacha em Paris é, metaforicamente, vê-lo igualmente prisioneiro. Mas os sentimentos, amplificados pela agressividade do lugar e da estação, ficam assim mais expostos. Como um *clochard* prestes a estalar entre o calor do respiradouro do metropolitano e o frio invernosso que lhe desce sobre as costas.

Paris só volta a ser introduzida na cena bastante avançada no argumento, através do olhar do jovem Sacha que após o sexo com uma rapariga desconhecida que tem o quarto forrado com imagens de actores e actrizes da época, pressente nessa visão o seu destino próximo. A miragem distante que ele abraça por precisar de se mover sem rumo. Sem haver nenhuma indicação (nem poderia haver) da importância da escolha desta cidade em detrimento de outra, o argumento corta para:

INT. DIA. AUTOCARRO

Sacha avança de autocarro em direção a Paris.  
Entra na cidade cruzando lateralmente o Sena.

(vide infra p. 200)

E, logo de seguida, remete para o que será o seu destino mas que por enquanto é apenas um conjunto de túneis que conduzem a uma possibilidade de elevação :

EXT. DIA. PERTO DA TOUR EIFEL

Sacha sai do Metro, procurando a torre com os olhos. Não a avista logo. Subitamente, repara que ela está por cima de si, imponente e bela. Sacha observa-a como se a estivesse a subir.

(vide infra p. 200)

Toda a cidade funcionará, em virtude desta escolha na ordem dos eventos, como uma gigantesca armadilha para insectos. Mesmo na sua tentativa de resgate, Augusto começará por andar longamente à volta da rotunda dos *Champs Elysées*, antes de conseguir entrar numa rua lateral e dali prosseguir na sua busca. Mas será na produção de um movimento circular (com referência às danças de transe sufis) que a sua demanda labiríntica pelos hospitais parisienses encontrará o seu fim. O final desse girar, do abrandar da rota permitir-lhe-á encontrar o filho adoptivo e levá-lo dali, como um caminho de novo recto (certo, portanto, na sua visão do mundo), de volta a casa.

Augusto é a casa; Augusto é o porto de abrigo; o contrário da *metrópolis* que pulveriza a identidade, ele propicia a cura e a recuperação dessa mesma identidade.

A Rua da Rosa é o local de acolhimento, onde José Augusto recebe e cuida de Sacha. A casa da Rosa é aqui uma metáfora para o lugar perfumado onde todos gostaríamos de nos estender para poder lambar as feridas em paz. É ali que José Augusto recebe Sacha, tanto no livro como no filme, mais num silêncio empático do que com manifestações de alegria forçada, que se poderiam esperar. Quando o José Augusto se encontra próximo da morte e pede que a Sacha que o leve ao lugar onde o recuperou para a vida, este não tem coragem de o desencorajar e transporta-o para um outro lugar transformado em réplica da casa referida. Um sítio que acolha o Professor Augusto nos seus braços, tal como este um dia o tinha acolhido a ele.

Falésias do Mar, descrito pormenorizadamente no livro como estância balneária decadente na segunda metade do século passado, aparece no filme de uma forma mais abrangente e estilizada. Existe, naturalmente, como indicação de local de acção, como se viu nos exemplos anteriores, mas tem um carácter mais lato e metafórico. É a praia (lugar onde se chega, entre a terra útil e a água) e é o mar, materno, uterino que acolhe o filho de Sacha no final, mas onde vimos, logo na cena inicial, o progenitor adulto a olhar para José Augusto, num tempo inexistente. A água do mar é o líquido amniótico que une as figuras parentais e os seus filhos, adoptivos ou biológicos.

### 3.5. PERSONAGENS

#### 3.5.1. SUBIR E DESCER NA HIERARQUIA

Sobre a caracterização das personagens principais, não nos alongaremos. Por duas razões. A primeira: porque ela se foi construindo ao longa da argumentação desta tese, sempre que se lhe faz referência, seja a propósito da evocação da acção, da estrutura, da manipulação do tempo narrativo, ou outra. Chega-nos de forma indirecta, tal como deve surgir durante a construção de um guião. Os pormenores que as caracterizam, oriundos da sua biografia, *manifestam-se* mais do que serão *enunciados*. Elas, como nós, *são*, não se anunciam.

A segunda: por não ser essa análise o objecto desta tese. Num e noutro, as personagens *não se alteram* à passagem. Poderemos mostrar novos actos ou gestos, ficcionar partes da sua “vida não contada”, mas nada disso alterará a sua natureza

profunda ou as suas intenções. O que muda é a forma como cada personagem passa a comunicar os seus objectivos e motivações, em virtude do novo meio.

Resta-nos portanto pensar sobre isso mesmo: de que forma eles são mostrados, e que consequências subsistem sempre que se altera o número de cenas dedicado a uma delas, ou a extensão do diálogo (e as falas que antes eram apenas *sugeridas* e que no argumento passam a ser *ditas*)?

A primeira conclusão é que o protagonismo atribuído a Sacha durante todo o livro, que contamina hierarquicamente as outras personagens, por ser ele o detentor do evento central de toda a acção – a morte brusca e prematura da mãe –, se esbate no argumento. Ao analisar de perto as personagens do livro, chegou-se à conclusão de um elemento temático que se sobrepunha ao que organizou a construção do primeiro objecto: o livro fala sobre o amor materno, sim, mas sob uma perspectiva *quase exclusivamente masculina*. As filhas estão excluídas do processo (com excepção da personagem Melita, que conhecerá um fim trágico, e de Natasha, cujo conflito interno é causado com a rigidez capaz de traição do pai) e as mães existem como objecto dessa adoração ou falta. E mais, os homens assumem esse lugar que nutre a criança em crescimento, de uma forma uterina, arredondada, absoluta. Sacha só se reconstitui de alguma forma quando vê o seu filho entrar na água, assumindo ele o papel que a mãe lhe deixou.

A principal consequência desta interpretação foi a inconsciente subida de José Augusto, a segunda figura principal. Ele já não existe apenas como o protector de Sacha. Ele é, através da ligação forte a Muganga, um “outro Sacha”. Outro, na tipificação, porque a sua mãe biológica esteve presente, embora invisível, e porque foi sua a escolha de a substituir pela ama africana. Muganga teve o talento de o atrair para o seu colo, ao invés da mãe biológica que desejava isso mas sem sucesso. E também José Augusto se “cura” tal como Sacha no final do livro, ao ver o filho entrar na água. Para o professor é a entrada de Sacha na sua vida que basta para o completar do ponto de vista da filiação/parentalidade. Acompanhamos assim o seu percurso em paralelo com o de Sacha. Uma das diferenças é que ele perde aqui, praticamente, o estatuto de “professor”. Durante quase toda a narrativa literária ele é assim referenciado (a alcunha/título é-lhe dada pelas prostitutas a quem ele ensina os filhos). Fica assim concentrada a sua função parental. Deixa de ser aquele que ensina o gesto útil para ver reforçado o gesto afectuoso; o peito que ampara o choro.

A ama africana Muganga ganha um protagonismo que se deve à forma como a expressão do seu carácter e tipos de acção colheram junto do público um acolhimento inesperadamente grande. Não no sentido de querer agradar a um público de memória curta mas no que as intervenções dos leitores ao longo dos anos trouxeram de reflexão sobre a referida figura. Ela simboliza o fim de uma era do colonialismo português, as influências africanas na educação de algumas elites e uma maternidade virtual, ligada à terra (*Heimat*, no sentido que a palavra alemã tem de mais profundo – aquele laço que não nos abandona ainda que se atravesse o mar ou se esteja a morrer debaixo de um céu estranho), e que vai para além da nossa presença no seu território.



Figura 28. Fotograma da sequência inicial de *Tabu* (Ricardo, Gomes, Aguilar & Urbano, 2012).

A forma como no filme se dá ênfase à sua imagem matriarcal – mãe primordial, mãe ingénua, projecção psicanaliticamente infantil –, nomeadamente reforçando a sua presença, deriva da forma como ela contagia a narrativa inicial. É, no romance, a segunda mãe que morre mas, ao contrário de Graça, progenitora de Sacha, que desaparece de forma abrupta consolidando a tragédia, a “mãe adoptiva” do Professor, despede-se como viveu: como uma ave migratória que desaparece durante a noite:

És bom... Tu és bom... Kumura le... Continua bom...

E fechou os olhos. Não estava morta, apenas adormecida, mas o Professor ficou ali, a segurar-lhe nas mãos.

Passaram as horas, e ele deitou-se dormir sobre o lado da cama (...)

Acordou com uma sensação de frio. Uma luminosidade doce invadira o quarto. O dia ainda não tinha chegado e já Muganga partira.

(Cachapa, 1998, p. 77)

No argumento cinematográfico, a sequência da morte de Muganga é dividida em duas cenas. A primeira acompanha o diálogo de despedida entre os dois. Um Professor mais contido nas palavras e nos gestos, uma Muganga calibrada para receber o trabalho da actriz e as camadas que esta acrescentará, amplificadas pelas objectivas, ao momento. O foco vai ser transposto para a simbologia do quadro, para a ideia de representação de que falam Albrecht-Crane e Cutchins (2010), remetendo para o trabalho anterior de Derrida: “A text cannot simply evoke the “real thing”, but rather creates a represented thing. That representation, by not being the thing itself, must be something else – more, less, or something other than what the artist meant.” (p. 17)

INT. DIA. QUARTO DE MUGANGA

O vento empurra as cortinas da janela. Sacha está deitado de lado no fundo da cama. Muganga está morta. Afastamo-nos e vemo-la através da janela do prédio até se perder sobre o nascer-do-dia no horizonte de Lisboa. Umás palmeiras, numa praça ao longe, agitam-se tocadas por um vento súbito.

(vide infra p. 175)

Também o seu carácter, ingénuo e de uma informalidade sempre surpreendente, foi reforçado no argumento, através da recriação da forma como Sacha descobre o envolvimento dela com as prostitutas da Túlipa Negra.

INT. NOITE. TÚLIPA NEGRA

José Augusto entra numa sala com sofás onde estão alguns homens sentados a beber. Um deles tem uma prostituta sentada perto com uma taça de champanhe na mão que não leva à boca. Ouve-se um rumor de vozes a rir e uma voz familiar (Muganga).

MUGANGA(V.O.)

Ai... que vocês não têm juízo nenhum... É tudo maluco...

Muganga entra na divisão acompanhada de duas raparigas vestidas de forma insinuante. Vêm todas a rir e Muganga não repara logo em José Augusto. Quando o avista, dá um grito e desaparece a correr na direcção em que veio, para surpresa das outras. José Augusto vai atrás dela.

JOSÉ AUGUSTO

Muganga! Volta aqui. Ai, não fujas... Anda cá.

Persegue-a pelos corredores. Ela tenta entrar em vários quartos ocupados, sempre com ele atrás. Por fim, desaparece numa esquina de uma divisão. Quando José Augusto entra, ela não está à vista. Quando se vira para sair, descobre num canto ao lado de um sofá um vulto tapado com um pano. Entra para baixo dele. Muganga grita.

MUGANGA

Sai daqui, malandro, que eu julgava que estava muito escondida.

Ele não consegue deixar de se rir e ficam os dois debaixo daquela coberta fina que deixa passar a luz da sala, filtrada.

(vide infra p. 161)

### 3.5.2. SOBRE OUTRAS PERSONAGENS

*Materna Doçura*, o romance, acabou por ser finalizado como um fresco, uma pintura escrita sobre um fundo branco, primordial, onde uma profusão de personagens surge, cumpre um papel maior ou menor, ao serviço de um *tableaux* que transmite ao leitor a imagem final (e única, no sentido atrás descrito da linguagem adâmica, que está para lá das transposições a sofrer). Não admira, portanto que chegue às muitas dezenas.

Sem contarmos figurantes ou colectivos, referindo apenas personagens com relevância para a história e, quase sempre, falas, o romance refere 78. Mais económico, o argumento tem 50 personagens com falas ou uma acção relevante.

A título exemplificativo, Martine, a rapariga gorda que comia sabão enquanto namorava Sacha, é uma delas. Possuía uma energia que não se compatibilizava com o seu enorme volume. Antiga criança-modelo, sonhava repetir o sucesso nas passarelas mas, o seu enorme volume, mantém-na afastada dessa actividade, até Sacha se cruzar com ela e a colocar no caminho de um costureiro, Villeneuve, que desenhará só para ela uma colecção que lhe transforma o peso em leveza, o transbordar físico em ar. Martine encarna um lado da maternidade que tem nas carnes fartas um lugar de apoio e segurança. Embora seja uma personagem interessante, acabou afastada do argumento, por ser mais um caso de vivência para Sacha e, essa repetição, diminuir o ritmo do argumento.

### 3.5.3. DOS DETALHES FÍSICOS

A precisão dos detalhes físicos da descrição, no livro, conduz geralmente a uma maior visualização da acção. Conhecer em detalhe o espaço em que esta decorre conduz o leitor para o seu interior, criando o *oblivium* necessário que ergue a parede entre o local real em que se encontra e aquele em que terá de entrar para viver a experiência da leitura.

Como refere Bluestone (1957), na análise que faz do estilo de Steinbeck, e da facilidade com que as suas obras passaram do romance ao teatro e deste ao cinema, essa

atenção à fisicalidade nos processos, seja no relato preciso do que acontece nos espaços, seja nos gestos das personagens (que darão – inadvertidamente – ao futuro actor pistas preciosas de representação), poderá funcionar como um facilitador no processo de adaptação. Transmitem o tom e a expressão pictórica presente no filme que já se encontra indicada no argumento. No caso de *The Grapes of Wrath*, Bluestone aponta para a forma como o trabalho do escritor conduz com facilidade as mãos dos argumentistas e do resto da equipa. Mesmo a necessária artificialidade dos processos mecânicos na construção do filme dará forma às indicações do argumento que, por sua vez, encontrou a forma de transmitir o livro.

I am told that some of these exteriors were shot on indoor sound stages at the studios, but even these has worked to the advantage of the film-makers. In the studio, Ford was able to control his composition by precise lighting, so that some of the visual- Tom moving lie an ant against a sky bright with luminous clouds, the caravans of jalopies, the slow rise of the dust storm-combine physical reality with careful composition to create striking pictorial effects. (p. 162)

Da mesma forma, grandes quantidades de diálogo original do livro também entrarão na versão final do filme, de forma a não perder a ligação da família protagonista com a terra.

Não foi tanto o caso do argumento em análise, onde se optou pela síntese e remistura de situações de forma a transmitir a acção de forma perceptível para o espectador que não leu o livro. Como podemos observar na cena do primeiro encontro de Sacha, com o filho:

EXT. DIA. PRAIA

Sacha percorre o paredão da praia. É final de Verão e há pouca gente. Está vestido com roupa de cidade. Deixou crescer o cabelo onde alguns fios brancos começam a surgir. Aproxima-se da areia e descalça as meias e os sapatos. Sente os grãos debaixo dos pés e isso parece ter nele um efeito tranquilizador. Senta-se um pouco a olhar o mar.

Ao fim de algum tempo, levanta-se, arregaça as pernas das calças e avança para a água. As ondas são baixas, mas apesar dos recuos rápidos, acaba por se molhar. Em cima de um barco, um rapazinho (Petit Lapin) com um boné vermelho, segurando uma bola observa-o e ri-se da sua figura de calças molhadas. Ele faz uma parvoíce como quando José Augusto o conheceu e o miúdo ri mais.

Atrás de si, passa uma menina de fato de banho vermelho que, subitamente, faz uma roda vertiginosa, antes de correr atrás da mãe que vai um pouco

afastada. O vento sopra forte e o boné do menino do barco voa na sua direção. O miúdo salta do barco e corre na sua direção. Sacha estende-lhe o boné.

(vide infra p. 233)

Esta cena refere, condensando, a outra relatada no final do livro em que o protagonista encontra o filho de que desconhecia a existência. Contudo, a descrição, detalhada, do argumento não fica completa se observarmos apenas a origem:

Sacha trazia no bolso, num papelinho gentilmente cedido pela D. Inês dos telefones, o nome da pensão. Uma pensãozinha à beira-mar. E das falésias. «Vou em viagem sentimental», ironizou ele, como se tivesse feito outra coisa na vida. Tocou o papelinho para dar sorte, e quando deu por si estava sentado num banco quase igual ao que se sentara vinte anos. (Cachapa, 1998, p. 291)

Esta referência ao passado, que no livro se fica por ali, relatando-se em seguida num novo acréscimo de pormenores este encontro entre Sacha e o filho, assume no guião o seu verdadeiro significado: o *remake* de um encontro. Esta condensação em analepse faz-se pela introdução de elementos que remetem para a acção anteriormente descrita, quando Sacha é, ele mesmo, encontrado pelo seu futuro pai adoptivo:

O mar estava ligeiramente encaracolado. Em Setembro era assim. Mesmo com as marés vivas em atraso – que na província tudo chega mais tarde, até as marés – as ondas começavam a dar os primeiros sinais de impaciência. Pouca gente se metia à água. Enroladinhas nas toalhas, as crianças contavam às mães coisas imemoráveis, porque na praia toda a gente fala de coisas que só ali existem, ou que apenas lá se discutem. O Professor fixou o olhar num boné encarnado que andava no vaivém do vento. Até que uma menina o apanhou o meteu na cabeça e deu um salto mortal para trás, sempre com ele metido. (Cachapa, 1998, p. 62)

E a opção natural foi pela síntese repetitiva do primeiro encontro, sublinhando os detalhes físicos relevantes da acção. Decorre daqui uma outra eventual característica da adaptação feita pelo próprio escritor: a narrativa não existe num tempo linear mas num “universo” em que princípio, meio e fim, não se distinguem., derivando daí uma liberdade associativa superior a uma leitura externa da mesma narrativa.

#### EXT. DIA. FALÉSIAS DO MAR. MARGINAL

O Professor sai de uma rua estreita e desemboca na marginal, junto à praia. Pescadores consertam as redes. Numa banca improvisada, um homem ajeita objetos decorativos feitos com búzios e conchas.

O Professor observa a praia. Está quase deserta. Apenas alguns grupos de adultos e uma ou duas famílias com crianças e adolescentes. O vento sopra mais forte. Um chapéu de mulher voa e um homem corre atrás dele. Um boné vermelho esvoaça com o vento. Uma rapariguinha em fato de banho corre atrás dele coloca-o na cabeça e depois faz uma roda sem que ele caia.

Mais à frente, um barco com o casco para cima. Sobre ele, um rapazinho magro, (SACHA) 12 anos. Tem vestido um calcão curto colorido e umas sandálias. Está vento e ele treme de frio. Não está feliz e os seus olhos viram-se frequentemente para as janelas do hotel, à distância. De vez em quando, passa a mão no nariz e nos olhos.

PROFESSOR

Toma. Assoa-te.

Sacha recusa, olhando-o de relance. Volta a fungar.

PROFESSOR

Aceita, por favor. É que eu almocei há pouco tempo e se voltas a fazer isso não sei se o meu estômago aguenta.

Faz um gesto cómico de quem vai vomitar. O miúdo ri, involuntariamente. Sorridente, o Professor volta a estender-lhe o lenço. Sacha aceita e assoa-se.

SACHA

Desculpe... Estou um bocado constipado...

Olha para o Hotel Almatroz que se avista ao longe e o seu olhar turva-se. Tenta devolver o lenço ao Professor mas esta recusa, ainda brincalhão.

PROFESSOR

Aaaa... Dás-me daqui a bocadinho... Deixa-o secar.

O miúdo volta a rir-se. Na areia, três rapazes perseguem-se aos gritos. Uma mãe chama o filho pequeno para o pé, esfrega-o com vigor e dá-lhe uma sandes a comer. Um homem liga o rádio que toca uma música das Supreme.

(vide infra p. 169)

John Ford, apanhado pelo sucesso fulgurante de *The Grapes of Wrath* (tal como a própria indústria e o seu argumentista principal, que termina a carreira com uma adaptação de um livro muito afastado deste: *The Man in the Gray Flannel Suit* – Johnson & Zanuck, 1952 – que colocava em questão as desigualdades sociais da América profunda, mas que remetia pela consistência para o trabalho de Steinbeck, continuamente, apesar do reconhecidíssimo mérito do trabalho de realização e fotografia) afirmou, orgulhoso como um homem que atravessasse um *canyon* sem reparar na beleza das paredes rochosas: “I never read the book”. Facto que dificilmente poderia aqui ser afirmado, dada a dupla condição de autor do livro e do argumento.

### 3.6. DA PORNOGRAFIA MATERNAL E OUTRAS COISAS QUE EXISTINDO QUANDO SE PASSA À IMAGEM É PRECISO PÔR AS LUVAS

Usando a teoria comumente aceite da distinção entre Realismo e Naturalismo, em que ao primeiro caberia “fotografar a realidade” e ao segundo “expô-la”, como quem mostra uma chaga que no fundo deveria ser curada, *Materna Doçura* aproxima-se mais do primeiro que do segundo. É certo que as temáticas da corrupção da Justiça e da hipocrisia do sistema estão ali presentes de uma forma satirizada, colocando-se a jeito para que o leitor faça delas um juízo pouco favorável. Se Mimi, dita Boca-de-Cereja, vive na dependência clandestina de um juiz é pelas circunstâncias da sua existência. E o próprio amante – manipulado por ela para que, por uma vez, não atropela a lei que deveria guardar – também. Mas, ao segundo, fala-se de um acto voluntário de participar de um sistema corrompido, enquanto a primeira, não sendo apresentada como vítima, permite essa leitura, apontando assim um pouco na direcção queirosiana d’*Os Maias*. Um realismo com laivos naturalistas, portanto.

O problema desta abordagem literária é que quando se passa ao cinema tudo se amplifica. Por exemplo, durante a escrita de *O Nylon da Minha Aldeia* (Cachapa, 2012) mantiveram-se diversas cenas de violência doméstica herdadas do livro e que ali pareciam fazer sentido. Uma mulher que é agredida pelo marido alcoolizado, um rapaz que é sovado até à inconsciência por um pai que descobre que provavelmente não virá a ter netos biológicos – foram escritos e enquadrados no interior das suas cenas e sequências. Durante a rodagem, os actores interpretaram (de forma um pouco traumatizada, é certo) os seus papéis de agressores e vítimas, e as cenas obedeceram ao pormenor à planificação feita. Porém, quando todas essas imagens foram reconstituídas,

na mesa de montagem, verificou-se que se tinham tornado insuportáveis à vista e aos ouvidos. Não só perturbavam o espectador de uma forma muito superior à do leitor como contaminavam o resto da narrativa. Uma vez visionadas essas imagens eram elas que perduravam, não permitindo reparar em aspectos mais subtis, nomeadamente ao nível da violência psicológica.

Foram, portanto, simplesmente, retiradas, e a lição da hiperbolização do grande ecrã retida e acautelada em *Materna Doçura*.

Como afirma Bragança de Miranda, numa comparação entre os filmes *Os Olhos da Ásia* de José Mario Grilo (Filipe, Grilo & Branco, 1996) e *Se7en* de David Fincher (Walker, Fincher, Carlyle, Kopelson, 1995),

Como fazer do sangue fotónico sangue sangue? É ainda possível um novo lance no espectáculo? O desagradável do assunto, nos dois filmes, é o dramatismo com que se tingem a imagem para fazer dela algo mais do que imagem. Ora, entre a sabedoria do samurai japonês e a do mártir europeu, há uma outra via, a de Julião que na máxima solidão faz o que tem a fazer, sem espectadores, tal como «a rosa é sem porquê». (...) O corpo tem de ser abolido para a carne alcançar a maravilha das suas figuras... (Miranda, 1997)

Ao manter-se a sequência que conduz ao delírio de Sacha, filmando rapazes nus à volta das mães, a questão volta a levantar-se. Agora, de forma mais acutilante, após a experiência de escrita/realização/montagem do filme anterior. O que fazer com todo o material que o livro fornece para demonstrar que a amoralidade de Sacha (que, na verdade, não a era verdadeiramente, apenas não vê de que forma possa haver deformação entre o espírito da sua busca de compreensão dos laços edipianos e a criação de obras cinematográficas utilizando figuras de carne e osso...) o conduz a um lugar que a sociedade não está disposta a suportar?

Diz-se que o que mais chocou as pessoas foram as imagens dos rapazes impúberes deitados sobre os ventres de mulheres grávidas e doces. Mas não eram todos rapazes; a maioria já navegava pela idade adulta, havia muito tempo. O que eles eram, era todos filhos. (Cachapa, 1998, pp. 11-12)

No livro, os espectadores dos filmes de Sacha davam por si a enrolar-se em posição fetal ou a “cair num pranto antigo e inexplicável”. No mundo ficcionado das personagens – nesses anos 70 onde o passo entre a teorização da sexualidade e a pornografia era ténue e ainda não questionável, fosse qual fosse a exposição dos corpos – fazia sentido. Mas *aqui*, nesta adaptação, escrita entre 2014-16, onde terminam os limites “morais “dos espectadores? Até onde é que os seus valores são flexíveis para

fazer a distinção entre a aprendizagem dos casos trazidos pelos jornais e a entrega à compreensão das revoluções internas de Sacha e da sua busca incessante? Onde se repetirá a violência excessiva d'*O Nylon da Minha Aldeia* na exposição da Carne, a última fronteira entre o homem e a liberdade?

Bragança de Miranda, num outro texto em que promove numa reflexão sobre a cibercultura e os corpos artificiais e que faz, aqui, sentido evocar, pelas pistas que aponta diz:

É certo que todo o corpo é, em alguma medida, artificial, no sentido de que é uma construção historicamente datada, sendo antes de mais uma categoria da organização da carne. Antes e depois do corpo esteve sempre a carne, simultaneamente promessa de alegria e superfície de inscrição de ameaças de todo o tipo, a derradeira das quais é a morte. As sereias, os deuses, os centauros, florações da alma antes dela existir, são figuras de corporeidade que acabaram por ser destruídas pela estratégia metafísica que se centrou numa divisão crucial: a de corpo e alma. De Platão até ao cristianismo, toda a nossa experiência foi regida por esta clivagem essencial, de cuja antiguidade o mito de Narciso dá conta. Corpo, carne e *psiqué* constituem um eixo problemático que ainda nos conduz, apesar de, na modernidade, se procurar aboli-la. (Bragança de Miranda, 2003)

Quando surge a interrogação sobre o que mostrar para comunicar, o que se quer dizer e que imagens permitir e quais interditar, de forma a não desviar o espectador do essencial, mergulhamos, como atrás foi referido, em pleno domínio da comunicação. Não se trata aqui de moralizar ou de permanecer dentro dos padrões impostos pela indústria americana e que servem de referência a quase tudo. O autor pode mostrar tudo. Deve mostrar tudo. O que muda é o conteúdo desse “tudo”. Existe autocensura neste processo? É provável. Mas mais uma reflexão sobre o que sendo do domínio do discurso artístico se poderá transformar em *voyeurismo*. E, aí, estaríamos a trair Sacha, no que ele queria dizer. Relembre-se que eles entravam nas salas para ver filmes que desafiassem os seus limites do que seria “perverso” e saíam de lá “inocentes”, por serem levados a um estado de regressão emocional e afectivo pelas imagens. Tentar menos do que isso, neste argumento, seria negar a essência da proposta do livro. Seria, em última análise, negar tudo o que aqui foi referido como tentativa de estabelecer um “modelo” possível de adaptação.

A opção do argumento, entre outras possibilidades, foi focar-se na história de Martinho e Natasha. O primeiro cresceu na convicção de o destino não lhe ter dado uma “mãe à altura”. Isto é, bela, sofisticada, cujo corpo e espírito se aproximassem da visão que tem de si próprio. Natasha viu, ainda jovem, o seu filho ser-lhe retirado.

Desapareceu-lhe para sempre da vista. Busca-o incessantemente. Um e outro se completam, dois frutos cortados ao meio, em estados de maturação diferentes mas cuja troca de fluidos os poderá conduzir, temporariamente, a um estágio de maturidade. Ou, mais prosaicamente, a dormir em paz durante algumas noites. Sacha compreende que essa é a primeira das possibilidades para falar do que não sabe expressar ainda. E isso também serve o filme.

Quanto ao resto, descritivo de que a sua carreira foi mais longe do que lhe seria conveniente, é contado numa cena. Num longo “*travelling* escrito”, descritivo e metafórico ao mesmo tempo:

INT. DIA. ESTÚDIO DE MARCO PAULO

Sequência em que rapazes e homens jovens de várias idades vão estando sentados sobre uma cama ou aguardando em cadeiras. Perto deles, mulheres mais velhas também aguardam a sua vez de entrarem em acção, no meio de uma equipa reduzida e improvisada de filmagem.

Imagens de braços, pernas, pedaços de corpos que se roçam por peles, num movimento continuado e envolvente.

SACHA (V. O.)

Depois desse filme, fizemos vários outros. Mas nenhum teve para mim a autenticidade do primeiro. Cada um deles ensinava-me qualquer coisa sobre mim mesmo, mas continuava a sentir o mesmo buraco no peito. Por isso filmei mais e mais...

(vide infra p. 226)

Pedaços de corpos, como uma *collage*, todas as figuras confundidas num quadro gigante que Sacha foi construindo ao pouco e que olhados individualmente serão certamente outra coisa. Da mesma forma que poderemos retratar John Lennon pelo acumular das suas cartas, também teremos de chegar ao sentimento de Sacha pelos fragmentos dos seus filmes e das suas falas em off.

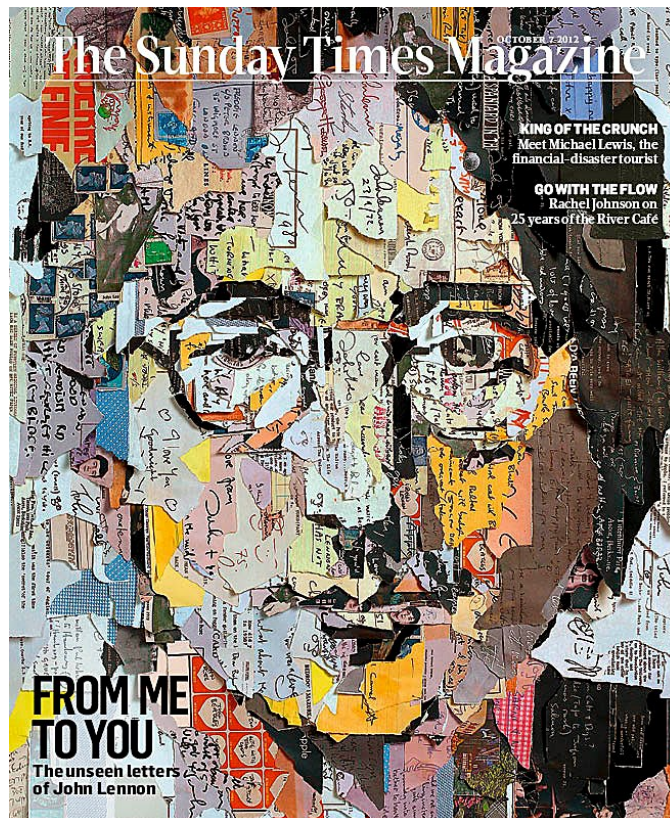


Figura 29. Ilustração em *collage* por Ian Wright (2012).

### 3.7. DA CRIAÇÃO DE NOVAS IMAGENS

*Materna Doçura* é (em ambos os processos, livro/argumento) uma obra em que a visão cinematográfica do mundo se torna frequentemente literal. No aspecto factual: Sacha é preso porque filma mães e filhos a rodar nus no seu sentimento de amor indefinível (ou, se quisermos, a representar em variações contínuas o acto primordial). O encontro na infância com Gonçalves, o realizador decadente amante da mãe, que lhe deu uma câmara de Super 8 para que ele se mantivesse entretido nos períodos de acasalamento com a progenitora, vai iniciar este processo de relação com a imagem.

EXT. DIA. JUNTO A UM FAROL

Sacha tem na mão uma câmara de filmar. Apanha o professor a andar, depois passa-lhe e o este filma-o a ele, novamente jovem e rejuvenescido.

Subitamente, quando a imagem de Sacha feliz enche o visor, José Augusto cai e o céu e o chão confundem-se.

(vide infra p. 214)

É de imagens que todo o destino de Sacha é composto: a *footage* da mãe a entrar no salão do hotel, os filmes criados para a companhia de Marco Paulo, a forma como

iniciava e terminava as cartas para o Professor, o *fade in/fade out* que mostrava o seu dia ou as acções mais relevantes que teria vivido e que ele necessitava de registar. E, sobretudo, a imagem difusa da mãe desaparecida, a sua doçura, o amor que não teria vivido o tempo suficiente para se libertar dele. O filme que projectou uma vez e outra no corpo das mulheres por quem se foi apaixonando.

E é a representação final do filho – Le Petit Lapin, que ao mergulhar nas águas assume o papel de Sacha-pai, voltando simbolicamente à casa mítica da mãe morta, ao líquido amniótico do seu ventre – que o resgata finalmente. Sacha, a criança com a mãe, une as pontas desavindas do sentimento maternal.

Há um reforço do surgimento de imagens filmadas no argumento, criado no sentido de potenciar o receptor final, o filme. Usar o meio, remeter para o meio, celebrar o meio. Iniciar uma nova prática discursiva mais adequada ao fim em vista. Esta metodologia foi analisada por Foucault (1977), que fala do autor como aquele que, a todo o momento, inicia um novo tipo de texto. “The distinctive contribution of these authors is that they produced not only their own work, but the possibility and the rules of formation of other texts.” (p. 240) e cita o caso de Ann Radcliffe que terá tornado possível o aparecimento dos romances góticos, como exemplo.

A adaptação, pode, segundo autores como Foucault, reforçar essa “ligação misteriosa entre o texto e o autor”, uma vez que esta surge sem a caução da crítica literária, cujo apelo se centra na “subtileza” (ou não) da adaptação. De acordo com Erica Sheen, na introdução a um dos seus trabalhos, “‘Subtlety’ carries a range of specifically linguistic connotations deriving from logic, rhetoric, philosophy. ‘Subtlety’ encapsulates the values that would come to inform what Martin Jay has called the ‘antivisual’ tradition of contemporary theoretical discourse.” (Giddings & Sheen, 2000)

### 3.8. VERDADE E VERACIDADE

No seu ensaio sobre Verdade e Veracidade (Truth/Truthfulness), aplicada ao campo da genealogia, Bernard Williams (2002) fala da importância da matéria ficcional para explicar o real acontecido; isto é, o material histórico prévio.

There is also a role for a fictional narrative, an imagined developmental story, which helps to explain a concept or value or institution by showing ways in which it could

have come about in a simplified, environment containing certain kinds of human interests or capacities, which, relative to the story, are taken as given (Williams, 21).

Como levantará mais à frente, esta necessidade surge de uma das peculiaridades do ser humano: a imprevisibilidade. A formação de conhecimento “não-genético”, a viragem inesperada que está na base de uma parte da evolução humana, permitindo através de saltos temporais, conduzir a Humanidade para territórios novos e inesperados <sup>56</sup>

Este autor remete para um outro investigador, Robert Nozick (1974), que avança uma definição de “explicação potencial/possível” que seria a verdadeira se todas as condições no interior da proposta fossem verdadeiras. O factor do deficit em factos seria aqui de menor peso, por permitir a busca da verdade num quadro alargado da construção do pensamento humano.

Aplicando este mesmo conceito a uma obra literária, e tomando-a como constitutiva da verdade inicial, impossível de traduzir, enquanto tal, mas buscando ao mesmo tempo a “veracidade” – ainda que como hipótese, “Se eu não morresse, nunca! E eternamente/ Buscasse e conseguisse a perfeição das cousas!” dizia Cesário Verde (1887) – numa nova forma, a sua deficiência em determinados elementos deixaria de ser impeditiva da sua “reconstituição fidedigna”. Isto é, da nova formação de uma “verdade” à qual faltassem (neste caso, voluntariamente) elementos ou cujas características tivessem sofrido alteração. A matriz impressa nos quadros humanos de percepção justificaria que a devolução desse “estado inicial” acontecesse através da utilização de outros elementos.

Comparadas as obras, livro e argumento, assim parece acontecer. Será através dessa alteração voluntária de elementos; dessa utilização do (novo) ficcional que o “real acontecido” (neste caso, uma outra ficção) poderá ressurgir.

Mas disso falaremos na Conclusão, lugar mais de perguntas que de afirmações taxativas. Por aqui, a resposta poderá também estar neste poema de Emily Dickinson, publicado após a sua morte (5 de maio de 1886):

Tell all the truth but tell it slant,  
 Success in circuit lies,  
 Too bright for our infirm delight  
 The truth's superb surprise;  
 As lightning to the children eased  
 With explanation kind,

---

<sup>56</sup> “The case that specially interests us in the capacity shown, in some form or other, by humans in all cultures to live under rules and values and to shape their behaviour in some degree to social expectations, in ways that are not under surveillance and not directly controlled by threats and rewards.” (Williams, 2002, p. 24)

The truth must dazzle gradually  
Or every man be blind.

(Dickson, 1945)

372  
 Tell all the truth  
 but tell it slant -  
 Success in Circuit  
 Lies  
 Too } Bright for our  
 } Good  
 infirm delight  
 the Truth's superb  
 surprise  
 as Lightning to  
 the Children ease  
 with explanation kind  
 the Truth must  
 dazzle gradually  
 Or every <sup>moderate</sup> man  
 blind -

Figura 30. "Tell all the truth" manuscrito por Emily Dickson (s.d.).

## CONCLUSÃO

Avez-vous remarqué, Mesdemoiselles, parfois, quand vous restiez à regarder fixement le portrait de l'être aimé absent, comment peu à peu, celui-ci commençait à remuer les paupières, puis levait la tête, vous regardait intensément, entrouvait les lèvres pour vous dire des mots tendres, écartait les bras, les ouvrait pour vous embrasser, et quittait enfin le cabinet de photographie et s'approchait, grandissait, sortait du cadre, et déjà tout près de vous, les mains sur le cœur, vous parlait d'amour et vous demandait un baiser ? Et bien le Cinématographe c'est cela...

–Luis Gonzaga Urbina

Chegados às conclusões fica-se, como é costume, mais com um conjunto de novas perguntas do que com respostas definitivas. Não porque não se tenham compreendido muitos dos processos envolvidos na transposição do livro utilizado para um argumento cinematográfico, mas pela consciência da vastidão do território em que esta tese foi erguida. Este misto de levantamento de teorias, intenções de escrita e surgimento de movimentos próprios no interior do texto cinematográfico permitiu compreender uma parte que se julga significativa do que está envolvido no processo, desde o momento em que um argumentista fecha um livro com a decisão de o ver transformado em filme, via argumento cinematográfico, até à sua concretização.

O lado prático e experimental deste trabalho permitiu verificar, além de novas hipóteses, algumas que já se conheciam intuitivamente – como o facto de quaisquer tentativas de fidelidade absoluta aos eventos descritos, manutenção obrigatória de todas as personagens, ou mesmo a reprodução dos diálogos, se verem condenadas a um desaparecimento natural à medida que o trabalho prossegue. O argumento impõe-se por si mesmo através das exigências visuais, sonoras ou temporais que o meio exige. Obriga à tomada de decisões, a cortes, a transformações que não se poderiam antecipar no início do trabalho. Entra-se numa adaptação como se entra num rio: conhecemos a direcção do seu curso mas é-nos impossível prever as etapas da viagem, as mudanças de rumo, as paragens, ou até o aspecto final do aventureiro depois de passar todas as etapas. Evocando George Lucas, quando Indiana Jones entra num avião, nunca poderia

imaginar que só chegará ao seu destino depois de ser forçado a saltar de um avião a dentro de um bote insuflável, descer montanhas com neve, cair numa cascata e deslizar exausto durante um longo período por um rio de águas calmas. (Huyck, Katz, Spielberg & Watts, 1984) Uma coisa é certa: nada corre como o previsto, a não ser que previsão seja a da imponderabilidade da aventura.

No caso concreto da adaptação de *Materna Doçura* manteve-se aquilo que ultrapassou o literário: um poema dito na neve de Paris, a desolação de um corpo de *clochard*, a atmosfera obsessiva de um homem atormentado por uma visão trágica da infância. Apenas isso. Mas, como se viu no capítulo 3, o argumento foi frequentemente transfigurado pelos movimentos interiores da nova estrutura. Esta absorveu para as suas paredes aquilo que entendeu, cuspidando todo o resto, sejam acções, personagens ou ordens sequenciais.

Por outro lado, ou no seguimento do que atrás foi dito, terminado o trabalho, o que se verificou foi estarmos perante dois objectos distintos. Olha-se o argumento como quem observa o mapa de um extenso país com muitos Estados. O calor de um e o frio de outro; as praias da costa e as montanhas do interior; a população mestiça que enche as ruas de uma capital face aos europeus claros e altos de outra... Diferentes em muitas coisas mas unidos por uma “unidade política, linguística e territorial” que esbate essas mesmas diferenças. Uma adaptação é um geo-inscrição de uma terra existente. Posso tocar, folhear as páginas do romance e ler e escutar as falas do guião. Ambos falam do mesmo, mas utilizando as diferentes vozes próprias de cada género.

A observação de uma obra específica de uma forma de arte não leva à sua reprodução mas ao desenvolvimento de ferramentas e um progresso no interior do novo meio artístico. Como afirma Yves Landerouin, no seu ensaio sobre a Literatura Comparada e as adaptações cinematográficas, apoiando-se na pintura:

On pourrait citer les réflexions sur la peinture de Whistler ou Kandinsky (qui écrit : « un art doit apprendre d'un autre comment ce dernier utilise ses moyens afin d'utiliser ses propres moyens selon les mêmes principes, c'est-à-dire selon le principe qui lui est propre »), mais aussi des cinéastes. La comparaison avec un autre art les guide dans leur propre pratique et sert souvent en fait à fonder l'esthétique de leur œuvre. (Landerouin, 2012).

Ajuda a fundar alguma coisa de novo, não a replicar a obra anterior, seja ela um quadro, um livro ou outro qualquer objecto artístico.

Há uma circularidade na traduzibilidade, como atrás ficou referido, que está no cerne da Adaptação Cinematográfica de um romance (bem como noutras formas de

transposição artística, claro). O livro entrega ao cinema aquilo que entende ser a sua “alma” mas ele devolve-lhe esse empréstimo com os juro do seu trabalho específico.

As possibilidades de “tradução” são infinitas, sendo que nenhuma alguma vez devolverá tudo o que um autor encontrou e, menos ainda, a todas as pessoas. A abordagem estética é um conjunto de discos solares de Van Gogh que no seu movimento poderão ser uma e outra coisa *ad infinitum*. Aquilo que o argumentista faz é parar esse movimento numa determinada altura. Escolher esse momento. Toma decisões racionais baseadas no sentido que julga entender da obra literária e nos constrangimentos e potenciais técnicos do cinema. A adaptação força a disciplinar essa multiplicidade de modo, a produzir um objecto novo que se concluía. Opta, a partir dos meios de que o seu trabalho contará ao dispor. E é essa decisão estética que atribui o sentido definitivo à obra. O que a distingue não só da obra de origem como de todas as outras obras. A “obra” existe, para lá do trabalho (e das intenções) que seja empreendido sobre ela e do que será sempre uma nova obra. Não é possível reproduzi-la pela simples razão de que esse corpo prévio se deformará inevitavelmente durante a passagem. Há uma contaminação do autor novo, *aquela* que escreverá o argumento. Todas as mãos contêm um código genético que acaba por se inscrever no material em construção. Nesse sentido, criar um argumento original ou adaptar uma obra prévia é a mesma coisa. Porque, em bom rigor, o que não existe é a possibilidade de “duplicação mecânica”. Poderemos até levantar a hipótese da não existência de um objecto a que poderemos chamar com propriedade “argumento adaptado”. Lembrando o popular Syd Field, pode uma laranja tornar-se uma maçã por acção do homem? Provavelmente, não. Poderemos criar no nosso *laboratório de escrita* uma maçã que nos faça recordar/percepcionar uma laranja? O cheiro a laranja, a textura do citrino, a frescura do seu sumo num dia quente? Provavelmente, sim.

Le récit est mouvement vers un point, non seulement inconnu, ignoré, étranger, mais tel qu’il ne semble avoir, para avance et en dehors de ce mouvement, aucune sorte de réalité, si impérieux cependant que c’est de lui seule que le récit tire son attrait, de telle manière qu’il ne peut même « commencer » avant de l’avoir atteint, mais cependant c’est seulement le récit et le mouvement imprévisible du récit qui fournissent l’espace où le point devient réel, puissant et attirant. (Blanchot, 1986, p. 14)

Poderemos concluir ainda que uma das causas da variação na interpretação das narrativas está também ligada à “invisibilidade do autor”. Como refere Margaret Atwood (2003), ao contrário do contador de histórias que está presente diante do seu público, a audiência de um livro, e posteriormente de um filme, está na não-presença do

seu autor durante a fruição da sua obra – “Writer and audience are invisible to each other; the only thing is the book, and a reader may get hold of a book long after the writer is dead.” (p. 43) – e na inexistência de relação direta durante a sua produção. Assim, com exceção de algumas produções de grande orçamento, os autores de um argumento desconhecem o impacto do seu trabalho até este ser concluído e apresentado em público. Ou seja, numa altura em que se confrontará com o sucesso ou o fracasso do seu labor. O argumento cinematográfico poderá antecipar hipoteticamente resultados, mas nunca assegurar-se quase-previamente deles, alterando o seu desenvolvimento. Nunca será, portanto, um contador de histórias, ao contrário daquilo para que o termo inglês muitas vezes remete: “storyteller”.

An orally transmitted tale does not die with the teller: many such stories have been alive for thousands of years, traveling from place to place and from century to century. But the particular incarnation of the tale – that one’s person’s way of telling it – does die. The tale thus changes form teller to teller. (Atwood, 2003, p. 43)

Os livros, tal como os filmes, alteram-se apenas através dos leitores ou espectadores ao longo do tempo. Estes buscam novas interpretações à luz do conhecimento da sua época e dos contextos. George Bluestone (1957) foi mesmo mais longe ao referir que *nem sequer* o livro original existe no início do processo, mas a sua paráfrase.

He looks not to the organic novel, whose language is inseparable from its theme but to characters and incidents which have somehow detached themselves from language and, like the heroes of folk legends, have achieved a mythic life of their own. That is why there is no necessary correspondence between the excellence of a novel and the quality of the film in which the novel is recorded. (p. 62).

Poderíamos ainda referir, voltando, a alegria e decepção que muitos espectadores pouco preocupados com a análise crítica dos filmes sentem, inscrevendo esses sentimentos num campo um pouco mais simbólico. 2500 anos atrás, os seguidores da filosofia de Gotama Buda começaram a aplicar metodologias meditativas que lhes permitiam detectar se as sensações que encontravam no seu corpo eram do domínio do “apego” (positivo) ou da “aversão” (negativo). Isto é, se era algo relacionado com uma experiência que gostariam de voltar a sentir ou se pelo contrário reconheciam a sensação como desagradável. Tentavam (e tentam) os seguidores desta filosofia lidar com estas sensações inscritas no inconsciente e reconhecidas pelo corpo, para lhes dar um carácter de neutralidade que afastaria o sofrimento. Sem entrarmos no terreno da neurologia ou da psicanálise, poderemos ainda assim estabelecer um paralelismo com o mapa de sensações acima referido. O que muitos espectadores sentem é que a obra de arte cinematográfica não lhes provocou a mesma sensação. Isto é, o estado de

felicidade, bem-estar, ou outra emoção igual ou de valor semelhante ao que tinham sentido no seu corpo ao ler o livro. Estudos recentes sobre a felicidade apontam no mesmo sentido. Poderemos não saber exatamente o que nos faz felizes ou infelizes, mas tendemos a agir no sentido da aproximação ao primeiro e de afastamento do segundo. Quem teve uma boa sensação com um livro quer voltar a senti-la, sob pena de se sentir defraudado/a. Aceita, contudo, como pudemos ver ao longo deste trabalho, que, mesmo que essa repetição da experiência não aconteça, o filme lhe possa acrescentar algo ao já sentido/vivido. Como um hóspede inesperado que se apresenta afinal recheado de qualidades.

Uma última nota para a questão da justa denominação “Argumento Adaptado” que este trabalho comporta.

Academias de cinema do mundo inteiro premeiam os melhores argumentos fazendo a distinção entre “Argumento Original” e “Argumento Adaptado”. Como foi referido anteriormente, o primeiro refere-se a uma obra que não tem suporte em nenhuma outra obra anterior, seja livro seja uma versão prévia do filme, e o segundo a filmes escritos a partir de livros, peças de teatro, videogogos, ou a sequelas de filmes anteriores. Assume-se, no mínimo desde 1929, data da atribuição do primeiro *Oscar* para um argumento adaptado, que esta categoria existe. Mas existirá de facto? Tudo o que vimos até agora aponta para uma contradição em termos nessa categorização. A replicação da obra de arte afigura-se impossível por natureza. A manifestação artística acontecerá uma vez e de forma involuntária, eventualmente a partir daquilo que muitos referem como “manifestação de um talento”, material difícil de definir mas que se reconhece como sendo uma estruturação nova feita de um misto de memórias cognitivas, matéria inconsciente e treino adquirido na sua manipulação. Se esta manipulação é, felizmente, passível de ser aperfeiçoada, já o fluxo e a forma como esse fluxo chega ao autor o não são. Apenas a sua fixação e escolhas finais obedecem a esse lado, que poderemos designar, genericamente, como “racional”. Ora, havendo uma necessária intervenção de novos processos inconscientes, incremento de memórias e utilização de procedimentos técnicos (forma de estruturar um guião, por exemplo) adquiridos e diferenciados dos utilizados na escrita literária, todo o guião será *sempre* uma obra nova. Apesar das intenções ou ligações afectivas do autor ao texto seminal. Não é do domínio da “esquizofrenia” do indivíduo mas sim da natureza fenomenológica dos objectos. Não é só o objecto inicial que contém em si uma polissemia que constitui um potencial de reflexos do “poema” original, da língua adâmica, mas é o novo objecto

que também é dominado por leis que escapam ao seu autor e que lhe impedem a “fidelidade” absoluta. Não só a forma do espelho e a sua posição contam para que a imagem recebida não possa ser igual (actúan aqui ainda outras forças como a questão do contexto de produção e recepção da obra) mas igualmente o simples facto de se tratar de uma imagem num espelho. Objecto e imagem coexistem, referem-se à mesma coisa mas não podem sê-la.

E contudo, como afirma Jean Domarchi (1952), de onde vem o mistério de um adaptação que funcione sem provocar questionamento ao espectador que um dia foi leitor ? “[C]omment se fait-il que le cinéma puisse quelques fois faire une oeuvre nouvelle en respectant fidèlement les intentions d’une oeuvre déjà existante sur le sens de laquelle l’accord s’était déjà fait ?” (p. 15)

Sim, como se poderá atingir uma obra nova sem nunca ter realmente intenção de lá chegar ?

Cinema is an impure art. Indeed, it is the "plus-one" of the arts, both parasitic and inconsistent. But its force as a contemporary art lies precisely in turning—for the duration of a passage [*passé*]—the impurity of every idea into an idea in its own right. (Badiou, 2004, p. 83)

Da assumpção da impureza de que é feita a material cinematográfica nasce assim uma ideia nova plena de uma poalha dourada que sendo feita do que foi captando se tornou na coisa nova.

Como ele bem refere, fazer cinema (neste caso *escrever cinema*) obriga ao desvio enunciado por Platão. Precisamos de representar a obra inicial para que ela se apresente no que realmente é. Parafraseando o mesmo autor, não basta ao Cinema observar um grupo de flores num campo, precisa de o fixar num conjunto de fotogramas para que ele possa ser revisitado e instruído de sentido. É essa “revisitação” (“visitation”, no original) que lhe confere o referido sentido. Desse modo, todo o cinema é uma arte do passado e que vive dele, sem que isso ponha em causa a sua originalidade. Também a Adaptação Literária vive do mesmo processo: as suas flores existem num prado textual anterior e é de lá que são recolhidas e observadas antes de se redefinirem por meio dos processos técnicos e artísticos da escrita de argumento.

Muitas foram as questões aqui levantadas a partir da escrita da adaptação do romance *Materna Doçura*. Espero com este trabalho reforçar a área dos Estudos em Adaptação, contribuindo para abrir novas pistas de reflexão e investigação.

O desenvolvimento de trabalhos académicos ligados aos Estudos de Adaptação e nomeadamente os que se referem ao cinema português feito a partir de obras literárias portuguesas conhece ainda uma expressão muito reduzida e que esperamos ver alargada a partir das questões aqui levantadas.



## BIBLIOGRAFIA

- Agamben, G. (2015). *Le feu et le récit* (M. Rueff, trad.). Paris: Éditions Payot & Rivages.
- Albrecht-Crane, C., & Cutchins, D. R. (Eds.). (2010). *Adaptation Studies: New Approaches*. New Jersey: Farleigh Dickinson University Press.
- Andrew, D. (1984) From *Concepts in Film Theory* (“Adaptation”). In L. Braudy & Marshall Cohn (Eds.), *Film Theory & Criticism: Introductory Readings*. Oxford: Oxford University Press.
- Angelou, M. (1983). Caged Bird. *Shaker, Why Don't You Sing?*. Recuperado de: <http://www.poetryfoundation.org/poems-and-poets/poems/detail/48989>.
- Aragay, M. (Ed.). (2005) *Books In Motion. Adaptation, Intertextuality, Authorship*. Amsterdam: Editions Rodopi B.V.
- Argumento. (2013). In *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* [em linha]. Recuperado de: <http://priberam.pt/dlpo/argumento>.
- Asheim, L. (1949). *From Book to Film* [dissertação de doutoramento]. University of Chicago.
- Atwood, M. (2003). *Negotiating with the Dead: A Writer on Writing*. London: Virago Press.
- August, B. (argumentista e realizador), & Eichinger, B. (produtor). (1993). *A Casa dos Espíritos* [filme], Portugal: Costa do Castelo Filmes.

- Bakhtin, M. M. (1981). Discourse in the novel. *The Dialogic Imagination* (M. Holquist, ed. e trad.; C. Emerson, trad.). Austin: University of Texas Press.
- Banda, D., & Moure, J. (2008). *Le Cinéma: Naissance d'un Art, 1895-1920*. Paris: Éditions Flammarion.
- Bastin, G. L. (2014). Adaptation, The Paramount Communication Strategy. *Linguaculture*, 2014(1), 73-87. doi: 10.1515/lincu-2015-0013.
- Baudelaire, C. (1972). *Les Fleurs du Mal*. Paris: Gallimard. Os Tableaux foram primeiro incluídos na segunda edição de 1861.
- Bazin, A. (1967). In Defense of Mixed Cinema. *What Is Cinema?*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Beja, H. (2011, 1 de Abril). Festim para os sentidos na selva de Apichatpong Weerasethakul. *Público, Ípsilon*, pp. 6-10. Recuperado de: <http://www.publico.pt/temas/jornal/festim-para-os-sentidos-na-selva--de-apichatpong-weerasethakul-21664112>.
- Benjamin, W. (1994a). A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios Sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas, vol. 1* (S. P. Rouanet, trad.). São Paulo: Brasiliense.
- Benjamin, W. (1994b). A doutrina das semelhanças. *Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios Sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas, vol. 1* (S. P. Rouanet, trad.). São Paulo: Brasiliense.
- Benjamin, W.
- Benjamin, W. (2011). Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem. *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)* (S. Kampff Lages & E. Chaves, trads.; J.-M. Gagnebin, org.). São Paulo: Editora 34.

- Benjamin, W. (s.d.). *A Tarefa do Tradutor* (M. F. Molder, trad.). Ensaio de 1923. Recuperado de <http://www.c-e-m.org/wp-content/uploads/a-tarefa-do-tradutor.pdf>.
- Benveniste, E. (1966). *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard.
- Blanchot, M. (1986). *Le Livre à venir*. Paris: Gallimard. Publicado originalmente em 1959.
- Bluestone, G. (1956). Word to image: the problem of the filmed novel. *The Quarterly of Film Radio and Television*, 11(2). Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/1209838>.
- Bluestone, G. (1957). *Novels Into Film*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Bogan, L. (1923). *Body of this Death: Poems*. New York: R. M. McBride & Company.
- Bane, C. (2006). *Viewing Novels, Reading Films: Stanley Kubrick and the Art of Adaptation as Interpretation* [dissertação de doutoramento]. Louisiana State University. Recuperado de: [http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-07122006-171959/unrestricted/Bane\\_dis.pdf](http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-07122006-171959/unrestricted/Bane_dis.pdf).
- Bordwell, D. (1989). *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Boillat, A. (2009). La « diégèse » dans son acception filmologique. Origine, postérité et productivité d'un concept. *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, 19(2-3), 217-245. Recuperado de: <https://www.erudit.org/revue/cine/2009/v19/n2-3/>.

- Bragança de Miranda, J. A. (1997, 6 de Abril). Da perversidade do espectáculo. *JBM* [sítio web]. Recuperado de: [http://www.rae.com.pt/jbm\\_grilo.htm](http://www.rae.com.pt/jbm_grilo.htm).
- Bragança de Miranda, J. A. (2003). Cibercultura: Os Corpos Artificiais (2003/2004). *JBM* [sítio web]. Recuperado de: <http://www.rae.com.pt/cib03-04.htm>.
- Brah, A., & Coombes, A. E. (2000). *Hybridity and its Discontents: Politics, Science, Culture*. London: Routledge.
- Bremond, C. (1973). *Logique du récit*. Paris: Éditions du Seuil.
- Brocas, A., & Einhorn, J. (2014, Maio). Tout sur leur mère. *Le Magazine Littéraire*, 2014(543), p. 42.
- Brusati, F., D'Amico, M. (argumentistas), Zeffirelli, F. (argumentista e realizador), Brabourne, J., & Havelock-Allan, A. (produtores). (1968). *Romeo and Juliet* [filme]. Reino Unido: BHE Films.
- Buckland, W. (Ed.). (2009). *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. Chichester: Blackwell Publishing Ltd.
- Burroughs, W. S. (1991). Screenwriting and the potentials of cinema. In K. Cohen (Ed.), *Writing in a Film Age: Essays by Contemporary Novelists*. Niwot: University Press of Colorado.
- Cachapa, P. (1997). *O Nylon Da Minha Aldeia*. Lisboa: GEIC.
- Cachapa, P. (1998). *Materna Doçura*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Cachapa, P. (argumentista e realizador), & Figueiras, J. (produtor). (2012). *O Nylon Da Minha Aldeia* [filme]. Portugal: Blackmaria.
- Carcaud-Macaire, M., & Clerc, J.-M. (1998). Pour une approche sociocritique de l'adaptation cinématographique: L'exemple de *Mort à Venise*. In T.

Groensteen (Ed.), *La transécriture: Pour une théorie de l'adaptation*. Québec: Éditions Nota Bene.

Carrière, J.-C. (argumentista), Forman, M. (argumentista e realizador), Hausman, M., & Rassam, P. (produtores). (1989). *Valmont* [filme]. França: Renn Productions.

Cartmell, D., & Whelehan, I. (2005). Harry Potter and the Fidelity Debate. In M. Aragay (Ed.), *Books In Motion. Adaptation, Intertextuality, Authorship*. Amsterdam: Editions Rodopi B.V.

Caughue, J. (1986). *Theories of Autership*. New York: Routledge.

Chaix d'Est-Ange, G. G. (2007). Plaidoirie, jeudi 20 août 1857. In A. Guyaux (cord.), *Baudelaire: un demi-siècle de lecture des Fleurs du mal, (1855-1905)*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne.

Chatman, S. (1980). What Novels Can Do That Films Can't (and Vice Versa). *Critical Inquiry*, 7(1), 121-140. Chicago: University of Chicago Press. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/1343179>.

Cohen, M. (2009). *Film Theory and Criticism*. Oxford: Oxford University Press.

Constandinides, C. (2010). *From Film Adaptation to Post-celluloid Adaptation*. London: Bloomsbury Publishing.

Constandinides, C. (2012). Para-adaptation: Or how I learned to stop worrying and love convergence culture. *Adaptation*, 6(2), 143-157. doi: 10.1093/adaptation/aps027.

*Critical Essays: Structure of the Novel*. (s.d.). Recuperado de: <https://www.cliffsnotes.com/literature/o/of-mice-and-men/critical-essays/structure-of-the-novel>.

- Dalle Vacche, A. (1996). *Cinema and Painting: How Art is Used in Film*. Austin: University of Texas Press.
- Dane, C., Viertel, S., Behrman, S. N. (argumentistas), Brown, C. (realizador), & Selznick, D. O. (produtor). (1935). *Anna Karenina* [filme]. Estados Unidos da América: Metro-Goldwyn-Mayer.
- Darwich, M. (1992). Depois do céu tenho um céu... *Onze Astros* (M. Sleiman & S. Jubran, trad.). Recuperado de: [http://www.revistazunai.com/editorial/23ed\\_mahmouddarwish.htm](http://www.revistazunai.com/editorial/23ed_mahmouddarwish.htm).
- Deleuze, G. (1987, 17 de Maio). *Qu'est-ce que l'acte de création?* [conferência]. Recuperado de: <http://www.lepeuplequimanque.org/en/acte-de-creation-gilles-deleuze.html>.
- Dickson, E. (1945). *Tell all the truth but tell it slant* [poema]. Recuperado de: <http://www.poetryfoundation.org/poems-and-poets/poems/detail/56824>.
- Dickson, E. (s.d.). *Amherst Manuscript #372* [manuscrito digitalizado]. Recuperado de: [http://www.edickinson.org/editions/1/image\\_sets/239869](http://www.edickinson.org/editions/1/image_sets/239869).
- Duchamp, M. (1957, Abril). *The Creative Act* [palestra]. Convention of the American Federation of Arts, Houston, Texas. Recuperado de: <https://soundcloud.com/brainpicker/marcel-duchamp-the-creative-act>.
- Edmonds, E., Muller, L., & Connel, M. (2006). On creative engagement. *Visual Communication*, 5(3), 307-322. doi: 10.1177/1470357206068461.
- Eisentein, S. (1969). *Film Form: Essays in Film Theory* (J. Leyda, ed. e trad.). New York: Harvest.

- Elliott, K. (2003). *Rethinking the Novel/Film Debate*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Elliott, K. (2004). Novels, films, and the word/image wars. In R. Stam & A. Raengo (Eds.), *A Companion to Literature and Film*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Elliott, T., Rossio, T. (argumentistas), Verbinski, G. (realizador), & Bruckheimer, J. (produtor). (2003). *Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl* [filme]. Estados Unidos da América: Walt Disney Pictures.
- Ferrell, W. K. (2000). *Literature and Film as Modern Mythology*. Westport: Greenwood Publishing Group.
- Feyerabend, P. (1993). *Against Method*. London: Verso.
- Filipe, P. (argumentista), Grilo, J. M. (realizador e argumentista), & Branco, P. (produtor). (1996). *Os Olhos da Ásia* [filme]. Portugal: Atalanta Filmes.
- Flandrin, J.-H. (1836) *Jeune Homme Nu Assis au Bord de la Mer* [pintura]. Paris: Musée du Louvre.
- Foucault, M. (1977). What Is an Author?. In D. F. Bouchard. (Ed.), *Language, counter-memory, practice: selected essays and interviews by Michel Foucault*. Ithaca: Cornell University Press.
- Furlan, M. (1996). A Missão do Tradutor - Aspectos da Concepção Benjaminiana de Linguagem e Tradução. *Cadernos de Tradução*, 1(1), 99-101. Recuperado de: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5078>.
- Furlan, M. (1997). Linguagem e tradução em Walter Benjamin. In J. Pessoa (Ed.), *Letras & linguística: Anais do XI Encontro Nacional da ANPOLL* (pp. 551-556). Campinas, SP: ANPOLL.
- Genette, G. (1962). *Palimpsestes*. Paris: Éditions du Seuil.

- Giddings, R., & Sheen, E. (Eds.). (2000). *The Classical Novel – From Page to Screen*. Manchester: Manchester University Press.
- Gilliat, S., Harrison, J. (argumentistas), Hitchcock, A. (realizador), & Pommer, E. (produtor). (1939). *Jamaica Inn* [filme], Reino Unido: Mayflower Pictures Corporation.
- Godard, J.-L. (argumentista e realizador), & Beauregard, G. (produtor). (1965). *Pierrot le Fou* [filme]. França: Filmes Georges de Beauregard.
- Goddard, C. W., Seitz, G. B., Dickey, B., (argumentistas), Gasnier, L. J., & MacKenzie, D. (realizadores). (1914). *The Perils of Pauline* [filme seriado]. Estados Unidos da América: Pathé Frères.
- Goddard, D. (argumentista), Scott, R. (realizador e produtor), Huffam, M., Kinberg, S., Schaefer, M., & Sood, A. (produtores). (2015). *The Martian* [filme].
- Gomes, R. (2005). Teorias da Recepção, História e Intepretação de Filmes: Um Breve Panorama. *4º Congresso da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação (Sopcom)*. Aveiro: Universidade de Aveiro. Recuperado de <http://www.bocc.ubi.pt/pag/gomes-regina-teorias-recepcao-historia-interpretacao-filmes.pdf>.
- Groensteen, T. (Ed.). (1998). *La transécriture: Pour une théorie de l'adaptation*. Québec: Éditions Nota Bene.
- Guberin, R., Serrador, N. I., Murillo, L., Vazquez, J. R. (argumentistas), & Andia, A. D. (argumentista e realizador). (2002). El Montaje [episódio de série televisiva]. In F. Lopez (produtor), *Amar el Cine*. Espanha: Radiotelevision Española. Recuperado de <https://youtu.be/HjZAIbvzCPg>.

- Guinée, J., Riéra, A. (argumentistas), Vigo, J. (realizador), & Nounez, J.-L. (1934). *L'Atalante* [filme]. França: Jean-Louis Nounez.
- Hampton, C. (argumentista), Frears, S. (realizador), Heyman, N., & Moonjean, H. (produtores). (1988). *Dangerous Liaisons* [filme]. Estados Unidos da América: Lorimar Film Entertainment.
- Harrison, J., Sherwood, R. (argumentistas), Hitchcock, A. (realizador), & Selznick, D. O. (produtor). (1940). *Rebecca* [filme], Estados Unidos da América: Selznick International Pictures.
- Hastings, M. (entrevistado). (s.d.). *A Talk with Screenwriter Michael Hastings* [entrevista transcrita]. Recuperado do sítio web da Masterpiece Theatre Online: [http://www.pbs.org/wgbh/masterpiece/americancollection/american/ei\\_hastings.htm](http://www.pbs.org/wgbh/masterpiece/americancollection/american/ei_hastings.htm).
- Hetreed, O. (argumentista), Webber, P. (realizador), Paterson, A., & Tucker, A. (produtores). (2003). *Girl with a Pearl Earring* [filme]. Reino Unido: Archer Street Productions.
- Hetreed, O. (argumentista), Arnold, A. (argumentista e realizadora), Bernstein, R., Loader, K., & Rae, D. (produtores). (2011). *Wuthering Heights* [filme]. Reino Unido: Ecosse Films.
- Hill, B. (2013). Duties of an editor & how editors help writers [post em blog]. *The Editor's Blog*. Recuperado de: <http://theeditorsblog.net/2011/02/01/duties-of-an-editor-how-editors-help-writers>.

- Hodgkins, J. (2013). *The Drift - Affect, Adaptation, and New Perspectives on Fidelity*. London: Bloomsbury Academic.
- Holland, N. N. (2009). *Literature and the Brain*. Gainesville, FL: The PsyArt Foundation.
- Howard, S. (argumentista), Fleming, V. (realizador), & Selznick, D. O. (produtor). (1939). *Gone with the Wind* [filme]. Estados Unidos da América: Warner Bros.
- Hurlbut, W., Balderston, J. L. (argumentistas), Whale, J., (realizador), & Laemmle, C., Jr. (1935). *Frankenstein's Bride* [filme]. Estados Unidos da América: Universal Pictures.
- Hutcheon, L. (2006). *A Theory of Adaptation*. Abingdon-on-Thames: Routledge.
- Huxley, A. (2006). *Brave New World*. New York: Harper Perennial Modern Classics. Primeira publicação em 1932.
- Huyck, W., Katz, G. (argumentistas), Spielberg, S. (realizador), & Watts, R. (produtor). (1984). *Indiana Jones and the Temple of the Doom* [filme]. Estados Unidos da América: Paramount Pictures.
- Irving, J. (2000). *My Movie Business*. London: Bloomsbury Publishing Plc.
- Jennings, T. (argumentista), Cuckor, G. (realizador), & Thalberg, I. (produtor). (1936). *Romeo and Juliet* [filme]. Estados Unidos da América: Metro-Goldwyn-Mayer.

- Johnson, N. (argumentista), Ford, J. (realizador), & Zanuck, D. F. (produtor). (1940). *Grapes of Wrath* [filme]. Estados Unidos da América: Twentieth Century Fox Film Corporation.
- Johnson, N. (argumentista e realizador), & Zanuck, D. F. (produtor). (1956). *The Man in the Gray Flannel Suit* [filme]. Estados Unidos da América: Twentieth Century Fox Film Corporation.
- Jones, L. (argumentista), Campion, J. (realizadora), Golin, S., & Wingate, A. (produtores). (1996). *The Portrait of a Lady* [filme]. Reino Unido: Polygram Filmed Entertainment.
- Just Another Film Buff. (2009, 7 de Agosto). The Films of Artavazd Peleshian [post em blog]. *Unspoken Cinema*. Recuperado de <http://unspokencinema.blogspot.pt/2009/08/films-of-artavazd-peleshian.html>.
- Kaufman, C., Kaufman, D. (argumentistas), Jonze, S. (realizador), Demme, J., Landay, V., & Saxon, E. (produtores). (2002). *Adaptation*. [filme]. Estados Unidos da América: Beverly Detroit.
- Kloves, S. (argumentista), Columbus, C. (realizador), & Heyman, D. (produtor). (2001). *Harry Potter and the Philosopher's Stone* [filme]. Reino Unido: Warner Bros.
- Kloves, S. (argumentista), Newell, M. (realizador), & Heyman, D. (produtor). (2005). *Harry Potter and the Goblet of Fire* [filme]. Reino Unido: Warner Bros.
- Kothe, F. (1978). *Benjamin e Adorno: Confrontos*. São Paulo: Ática.

Kracauer, S. (1997). *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Princeton: Princeton University Press.

Kyser, H., Hauptmann, G. (argumentistas), Murnau, F. W. (realizador), & Pommer, E. (produtor). (1926) *Faust: Eine deutsche Volkssage* [filme]. Alemanha: Universum Film.

Laclos, C. (1869). *Les Liaisons Dangereuses, tome I*. Bruxelles: J. Rozez.

Lacoste, J. (2003). *L'Aura et la Rupture: Walter Benjamin*. Paris: Editions Maurice Nadeau.

Lebel, R. (1959) *Marcel Duchamp*. New York: Paragraphic Books.

Leitch, T. (2007). *Film adaptation and its discontents: from Gone with the Wind to The Passion of the Christ*. Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press.

Leitch, T. (2008). Adaptation studies at a crossroads. *Adaptation*, 1(1), 63-77. doi: 10.1093/adaptation/apm005.

Lev, P., & Welsh, J. M. (2007). *The Literature/Film Reader*. Plymouth: Scarecrow Press.

Levi, P. (2010). *Se Isto é um Homem*. Lisboa: Dom Quixote.

Lisca, P. (1957) The Grapes of Wrath as Fiction. *PMLA*, 72(1), 296-309. Recuperado de:

<https://lf-doane.wikispaces.com/file/view/The+Grapes+of+Wrath+as+Fiction.pdf>.

Lodge, D. (1974). Thomas Hardy and Cinematographic Form. *Novel: A Forum on Fiction*, 7(3), pp. 246-254. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/1345416>.

Lucas Coelho, A. (1999, 23 de Janeiro) Como se dançassem. *Público*. Recuperado de: <http://www.publico.pt/noticias/jornal/como-se-dancassem-128664>.

Markle, F. (realizador). (1964). A Talk with Hitchcock [episódio de série televisiva]. In *Telescope*. Canada: Canada Broadcasting Corporation.

Martins, J. R. (2005). *Materna Doçura: Texto do Encenador*. Recuperado de: <http://www.acert.pt/trigolimpo/registo.php?id=26&comp=2>.

Masset, P., Zinman, J. (argumentistas), West, S. (realizador), Gordon, L., Levin, L., & Wilson, C. (produtores). (2001). *Lara Croft: Tomb Raider* [filme]. Estados Unidos da América: Paramount Pictures.

Mathis, J. (argumentista), Stroheim, E. V. (realizador e argumentista), & Thalberg, I. (produtor). (1924). *Greed* [filme]. Estados Unidos da América: Metro-Goldwyn Pictures.

Mazaleigue-Labaste, J. (2014). Les Déséquilibres de l'amour. La genèse du concept de perversion sexuelle, de la Révolution française à Freud. Paris: Éditions d'Ithaque.

Mazaleigue-Labaste, J. (2015, Maio). Circonscrire l'incontrôlable: l'invention de la perversion. *Le Magazine Littéraire*, 2015(555), pp. 68-71.

- McFarlane, B. (1996). *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press.
- McFarlane, B. (2007). It wasn't like that in the book. In J. M. Welsh & P. Lev (eds.), *The Literature/Film Reader* (pp. 3-14). Plymouth: Scarecrow Press.
- McKee, R. (1998) *Story: Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*. London: Methuen Publishing.
- McMillian, S. J., & Downes, E. J. (2000). Defining Interactivity: A Qualitative Identification of Key Dimensions. *New Media and Society*, 2(2), 157-179.
- Méliès, G. (realizador e produtor). (1899). *Cendrillon* [filme]. França: Georges Méliès.
- Méliès, G. (1932, Abril). Importance du scénario. *Cinéa-Ciné pour tous*.
- Mellid-Franco, L. (1999, 6 de Março). Materna Doçura. *Expresso*.
- Metz, C. (1977). *The Imaginary Signifier*. Bloomington: Indiana University Press.
- Mitry, J. (1965). *Esthétique et psychologie du cinéma*, (Vol. 2). Paris: Éditions Universitaires.
- Morrow, J. (2014). Martin Scorsese breaks down the difference between story & plot. *No Film School* [sítio web]. Recuperado de: <http://nofilmschool.com/2014/07/martin-scorsese-difference-between-story-plot>.
- Murray, S. (2012). *The Adaptation Industry: The Cultural Economy of Contemporary Literary Adaptation*. London: Routledge.
- Nozick, R. (1974). *Anarchy, State and Utopia*. New York: Basic Books.

- O'Connor, B., Straughan, P. (argumentistas), Alfredson, T. (realizador), Bevan, T., Fellner, E., & Slovo, R. (produtores). (2011). *Tinker Tailor Soldier Spy* [filme]. França: Studio Canal.
- Pamuk, O., & Kaval, A. Orhan Pamuk. (2014, Julho) C'est en passant par l'infime qu'on peut se faire une idée du tout. *Le Magazine Littéraire*, p. 72 e ss.
- Pasolini, P. P. (argumentista e realizador), & Bini, A. (produtor). (1967). *Edipo re* [filme]. Itália: Arco Film.
- Pearce, C. (argumentista), Luhrmann, B. (argumentista, realizador e produtor), & Martinelli, G. (produtora). (1996). *Romeo + Juliet* [filme]. Estados Unidos da América: Bazmark Films.
- Pelechian, A. (argumentista e realizador). (1975). *Vremena Goda* [filme]. União Soviética: Yerevan Film Studio.
- Pelechian, A. (argumentista e realizador). (1983) *Mer Dare* [filme]. União Soviética: Yerevan Film Studio.
- Perel, E. (2005). *Esther Perel: Rethinking infidelity... a talk for anyone who has ever loved* [documento vídeo]. Recuperado de [https://www.ted.com/talks/esther\\_perel\\_rethinking\\_infidelity\\_a\\_talk\\_for\\_anyone\\_who\\_has\\_ever\\_loved](https://www.ted.com/talks/esther_perel_rethinking_infidelity_a_talk_for_anyone_who_has_ever_loved).
- Proctor, W. (2012). Adventures in Textuality: Adaptation in the Twenty-First Century – University of Sunderland. Recuperado de <http://www.adaptation.uk.com/conference-archives/>.
- Pullman, F. (2004, 24 de Novembro). Let's pretend. *Guardian*. Recuperado de <http://www.theguardian.com/stage/2004/nov/24/theatre.film>.
- Rader, P. (1991). *Waterworld: an original screenplay* [argumento]. Polished Second Revision. Recuperado de: <http://www.scifiscripts.com/scripts/Waterworld.pdf>.

- Rader, P., Twohy, D. (argumentistas), Reynolds, K. (realizador), Costner, K., Davis, J., Gordon, C., & Gordon, L. (produtores). (1995). *Waterworld* [filme]. Estados Unidos da América: Universal Pictures.
- Renoir, J. (argumentista e realizador), Braunberger, P. (produtor). (1936). *Partie de Campagne* [filme]. França: Panthéon Productions.
- Ricardo, M. (argumentista), Gomes, M. (realizador e argumentista), Aguilar, S., & Urbano, L. (produtores). (2012). *Tabu* [filme]. Portugal: O Som e a Fúria.
- Roach., J. (argumentista), Sweeney, M. (argumentista e produtora), Lynch, D. (realizador), Edelstein, N. (produtor). (1999). *The Straight Story* [filme]. França: Canal+.
- Rolfe, J. [cinemassacre]. (2009, 14 de Abril). *Mouse Trap - Board James (Episode 1)* [documento vídeo]. Recuperado de: [https://youtu.be/AZCplp\\_AtRo](https://youtu.be/AZCplp_AtRo).
- Rosenblatt, J. (argumentista, realizador e produtor). (1994). *The Smell of Burning Ants* [filme]. Estados Unidos da América: Jay Rosenblatt Films.
- Rosenblatt, J. (argumentista, realizador e produtor). (1998). *Human Remains* [filme]. Estados Unidos da América: Jay Rosenblatt Films.
- Rosenblatt, J. (argumentista, realizador e produtor). (2000). *King of the Jews* [filme]. Estados Unidos da América: Jay Rosenblatt Films.
- Rosenblatt, J. (argumentista, realizador e produtor). (2005) *Phantom Limb* [filme]. Estados Unidos da América: Jay Rosenblatt Films.
- Rowling, J. K. (1997). *Harry Potter and the Philosopher's Stone*. London: Bloomsbury Publishing PLC.

- Rowling, J. K. (2000a). *Harry Potter and the Goblet of Fire*. London: Bloomsbury Publishing PLC.
- Rowling, J. K. (2000b, 11 de Outubro). Essay: A Conversation with J. K. Rowling A Good Scare. *Time*. Recuperado de <http://content.time.com/time/world/article/0,8599,2047304,00.html>.
- Rowling, J. K., & Harvard Magazine (2011, 25 de Setembro). *J. K. Rowling Speaks at Harvard Commencement* [documento vídeo]. Recuperado de <https://youtu.be/wHGqp8lz36c>. Transcrição disponível em <http://bit.ly/1zeUPfA>.
- Sanouillet, M. (Ed.). (1994). *Duchamp du signe*. Paris: Editions Flammarion.
- Santa Clara, Antónia. (1991, 22 de Janeiro). Amor de Mãe. *Independente*.
- Sarris, A. (1968). *The American Cinema: Directors and Directions 1929-1968*. New York: E. P. Dutton.
- Sarris, A. (2000). Notes on the *Auteur* Theory in 1962. In A. P. Sitney (Ed.), *Film Culture Reader*, pp. 121-135. New York: Cooper Square Press.
- Screenplay. (s.d.) *Oxford Dictionaries: Language Matters* [em linha]. Recuperado de: <http://www.oxforddictionaries.com/words/about>.
- Selby, K. (2000). Hardy, history and hokum. In R. Giddings & E. Sheen (Eds.), *The Classical Novel – From Page to Screen*. Manchester: Manchester University Press.
- Shaffer, P. (argumentista), Forman, M. (realizador), Zaentz, S. (produtor). (1984). *Amadeus* [filme]. Estados Unidos da América: AMLF.

- Shannon, C. E. (1948). A Mathematical Theory of Communication. *Bell System Technical Journal*, 27(4), 623-656.
- Snyder, M. H. (2011). *Analyzing Literature-to-Film Adaptations: A Novelist's Exploration and Guide*. New York: The Continuum International Publishing Group.
- Souriau, E. (Ed.). (1953). *L'Univers filmique*. Paris :Flammarion.
- Stam, R. (2000). *Film Theory: An Introduction*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Stam, R., & A. Raengo (Eds.). (2004). *A Companion to Literature and Film*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Stam, R., & Raengo, A. (Eds.). (2004). *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. New Jersey: Wiley-Blackwell.
- Stam, R. (2006). Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*, 2006(51), 19-53. doi:10.5007/2175-8026.2006n51p19
- Stam, R. (2009). *Teoría y Práctica de la Adaptación*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Straughan, P. (argumentista), Heslov, G. (realizador e produtor), Clooney, G., & Lister, P. (produtores). (2009). *The Men Who Stare at Goats* [filme]. Reino Unido: BBC Films.
- Straughan, P. (2013). Peter Straughan: Screenwriting Lecture [gravação audio]. Recuperado de: <http://guru.bafta.org/peter-straughan-screenwriters-lecture>.
- The Grapes of Wrath: Literature Criticism / Notes*. (2008). Recuperado de: [http://thebestnotes.com/booknotes/Grapes\\_Of\\_Wrath\\_Steinbeck/The\\_Grapes\\_Of\\_Wrath\\_Study\\_Guide25.html](http://thebestnotes.com/booknotes/Grapes_Of_Wrath_Steinbeck/The_Grapes_Of_Wrath_Study_Guide25.html).

- Tierno, M. (2002). *Aristotle's Poetics for Screenwriters: Storytelling Secrets from the Greatest Mind in Western Civilization*. New York: Hyperion Books.
- Tomasello, M. (2008). *Origins of Human Communication*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Truffaut, T. (1986). *Hitchcock: The Definitive Study of Alfred Hitchcock*. New York: Simon & Schuster.
- Vanoye, F. (1989). *Récit écrit Récit filmique*. Paris: Armand Colin.
- Verde, C. (1887). Sentimento dum Ocidental. *O Livro de Cesario Verde*. Lisboa: Typographia Elzeveriana. Recuperado de: <http://purl.pt/123>.
- Viana, N. (2006). O cinema segundo Walter Benjamin. *Revista Eletrônica Espaço Acadêmico*, 2006(66).
- Viola, B. (2005). *Tristan's Ascension (The Sound of a Mountain Under a Waterfall)* [instalação de som e vídeo] (J. Hay, perf.).
- Walker, A. K. (argumentista), Fincher, D. (realizador), Carlyle, P., & Kopelson, A. (produtores). (1995). *Se7en* [filme]. Estados Unidos da América: New Line Cinema.
- Weeresethakul, A. (2010). *Delirium (Master Class)* [documento vídeo]. Malba. Recuperado de: <https://youtu.be/czVQuw92P-I> e <https://youtu.be/JP39heSiJbs>.
- Weerasethakul, A. (argumentista e realizador), Fiel, S., Geissendörfer, H. W., Griffiths, K., Miñarro, L., Weber, M. (produtores). (2010). *Loong Boonmee raleuk chat* [filme]. Tailândia: Kick the Machine.

- Wilde, O. (2000). *The Complete Works of Oscar Wilde: Poems and poems in prose*, Oxford: Oxford University Press.
- Williams, B. (2002). *Truth and Truthfulness: An Essay in Genealogy*. Princeton: Princeton University Press.
- Wilson, E. (1941). John Steinbeck. *The Boys in the Back Room*. San Francisco: The Colt Press. Recuperado de: <https://catalog.hathitrust.org/Record/001440691>.
- Wright, I. (2012). *The Sunday Times Magazine, October 7, 2012 Cover* [ilustração]. Recuperado de: <http://www.coverjunkie.com/new-covers/10753>.
- Writers Guild of Great Britain (2009). *Writing Film: A Good Practice Guide* [documento digital]. Recuperado de: [https://writersguild.org.uk/wp-content/uploads/2015/02/WG\\_film\\_Oct09\\_LR.pdf](https://writersguild.org.uk/wp-content/uploads/2015/02/WG_film_Oct09_LR.pdf).

---

2ª PARTE

ARGUMENTO CINEMATOGRAFICO  
“MATERNA DOÇURA”

## PRÉ GENÉRICO

EXT / INT. NOITE. PARIS

Paris, neva intensamente. Uma ambulância do SAMU avança com dificuldade através da tempestade e das luzes dos carros. Junto a um dos parques da cidade, abandona. As luzes percorrem os amontoados de neve. Dois homens vão no interior. O HOMEM 1 fuma, enquanto observa a noite.

HOMEM 1

Ils sont là, parce que je te dis. On se demande pourquoi. Pourquoi il ne se cache pas de la tempête ?

O outro homem procura uma garrafa no interior da porta do carro. É uma garrafa de plástico de um medicamento. Leva-a à boca e pela forma como bebe percebe-se ser álcool.

HOMEM 2

Ce que je me demande c'es la raison pour la quelle je ne me barre pas de cette ville de merde. Passer la nuit de Noël à trouver des clochards bourrés, tombés dans la neige. Mon beau-frère reste toujours dans la Martinique... Et le salopard n'arrête de m'envoyer des cartes postales avec du soleil, à chaque Hiver...

O outro homem continua a olhar a neve, agora com uma lanterna potente encostada ao vidro.

HOMEM 1

Oh, les beaux-frères: jamais beaux, jamais des frères. REGARDE, il y a quelqu'un là sur le trottoir.

O outro procura, mas só avista a neve amontoada e o escuro.

HOMEM 2

Où, ça? Je pige rien dans cette merde de trou noir...

O outro abre a porta da ambulância e sai, apertando o casaco para se proteger da neve e corre para um local onde está um homem (SACHA) deitado. Ao seu lado, uma garrafa de vinho caída e uma mancha vermelha entre ele e a cabeça do homem...

HOMEM 1

Ou la, t'es presque dans l'au delà... Jérôme!

O outro está parado um pouco mais à frente, mas ainda sem sair do carro.

HOMEM 1

Jérôme! Viens ici... Filho da puta que não quer apanhar frio...

Levanta a cabeça de Sacha e dá-lhe um líquido a beber.

HOMEM 1

Il faut que je t'emmène, sinon tu verras pas  
le jour...

Nesse instante, Sacha abre os olhos. Parece querer dizer alguma coisa, mas o som não sai.

O Homem 1 pega-lhe no corpo, erguendo-o um pouco da neve, formando uma *pietà* de dois homens. O segundo homem caminha na direção deles, enquadrado com a luz da cidade ao longe.

Sacha abre os olhos claros e olhando o Homem que o ampara, recita Guerra Junqueiro:

SACHA

"Por debaixo do azul sereno, entre a  
fragrância/dos mirtos e rosais,/Viviam  
numa doce e eterna infância/Nossos  
primeiros pais.  
Seus corpos juvenis, mais alvos do que a  
lua,/Mais puros que os  
diamantes/Conservavam ainda a  
virgindade nua/Das coisas ignorantes."

## GENÉRICO

Imagens de corpos de mães e rapazes jovens. Mãos sensuais e partes de corpos de ambos. No meio das imagens aparecem título (MATERNA DOÇURA) e os créditos iniciais.

EXT. DIA. FALÉSIAS DO MAR. PRAIA

Sacha (adulto) tem os pés imersos na água da maré baixa. Está completamente vestido. Arregaçou apenas as calças.

SACHA (V.O.)

"Todos os ciclos se repetem. Onde tu  
estiveste ontem, eu estarei amanhã. E  
quando eu já não estiver, será um outro eu  
a ocupar o mesmo lugar..."

Olha para trás para o areal, onde José Augusto igualmente novo, o observa colocando uma mão em pala diante dos olhos para evitar o reflexo do sol na água.

SACHA (V.O.)

"Onde eu estiver, tu estarás também. Não  
há morte para quem nos amou"

INT. DIA. QUARTO DE MUGANGA.

Uma mulher (PATROA) abre, sem bater a porta do quarto num sótão onde dorme Muganga. O quarto está escuro. A cama está vazia. No chão, debaixo de uma pilha de cobertores enrolada em bola, avista finalmente Muganga.

PATROA

Muganga! Oh menina... Então tu não sabes que horas são? Que hoje é domingo e que o almoço vai dar mais trabalho?

A Patroa vai até junto de uma clarabóia minúscula no tecto, coberta com uma cortina pobre, presa em dois lados e, apanhando um pau de vassoura do chão, tenta deixar entrar a luz, mas o cortinado resiste.

PATROA

Vá, toca a levantar, que a vida não é para calaceiras...

De sob os cobertores, não vem resposta. A patroa irrita-se.

PATROA

Oh menina, não ouves? Além de preta, agora também és surda?

Nesse instante repara que uns olhos brilhantes a fitam com hostilidade e sai do quarto, apressada.

INT. DIA. SALA DE PATROA.

Patroa anda nervosamente de um lado para o outro. PATRÃO tenta ler o jornal sentado a uma mesa.

PATROA

Oh filho, estou-te a dizer, ela agora faz-me medo... Sempre com aqueles olhões de escarumba afilados a mim...

O marido ignora-a.

PATROA

Garanto-te, menino: ela enfiada debaixo das mantas a olhar assim com aqueles olhos de bicho... Olha, mete-me medo, digo-te.

Ele responde, sem parar de ler.

PATRÃO

Devias ter pensado nisso quando a trouxeste de África. Ah, que era muito engraçadinha... Que ajudava a pôr a mesa e a arear as pratas quando viéssemos para a Metrópole.

PATROA

Ai, mas ela não era assim... Agora que cresceu, ficou esquisita, não sei...

Patrão passa várias páginas, tentando inutilmente concentrar-se no jornal.

PATRÃO

Eu avisei-te logo que ela ia crescer. Já sabes que isto é a mesma coisa que quando se volta à metrópole com um macaco pequenino. Muito engraçado, muito mimoso, quando fica velho é o cabo dos trabalhos. Atira-se às dentadas aos donos, se o deixarem!

Patroa leva a mão à boca.

PATROA

Não tinha pensado nisso. E ela tem cá uns centões. Aquilo é ferro! Basta vê-la atirada a uma perna de frango. Tu é que tens que ir ter com ela e despedi-la...

Ele olha-a, irritado.

PATRÃO

Eu?! Então tu é que quiseste voltar com uma pretinha na mala e agora eu é que tenho de me livrar dela? Nem penses. E empregadas são assunto de mulher. Se a queres pôr fora, vai lá tu.

Patrão volta para o jornal. A mulher desaparece na direção da cozinha. Enquanto ele lê o *Diário de Notícias* ouve-se barulho abafado de discussão. Ele levanta-se e liga o rádio, que depois de aquecer, começa a dar música delico-doce dos anos 60. Ao fim de algum tempo, ela volta muito afobada com uma mão no peito...

PATROA

Ai, fulanozinho... Fiz o que me disseste e fui lá... Mas não sei o que vai acontecer... Ai, Jesus o que foi que ela me fez...

PATRÃO

O que é que foi desta vez?

Ela senta-se dramaticamente no canapé, transpirada de aflição.

PATROA

Disse que saía, mas antes, rogou-me uma praga africana... Uma praga, a mim que fui mais do que uma mãe para ela...

O marido examina-a durante alguns segundos antes de voltar ao jornal.

PATRÃO

Ah, rogou-te lá agora uma praga! Se ela nem lavar os pés sabe, filha, quanto mais rogar pragas! Come mas é uma fatiazinha

de pão-de-ló e bebe um copinho de moscatel que isso passa-te...

A mulher abana-se no sofá. Nesse momento, a porta da rua bate com tanta força que o lustre da sala treme. Os dois entreolham-se.

PATRÃO

Pronto, já estás descansada. Agora, eu se fosse a ti, ia passar revista, para ver se ela não te levou nada.

A mulher levanta-se de um salto.

PATROA

Ai, as jóias da mãezinha!

Sai porta fora. O marido estende a mão para um biscoitinho de manteiga e volta a colocar os olhos no jornal.

EXT. DIA. VÁRIOS LUGARES / RUAS DE LISBOA

Muganga caminha pela cidade, arrastando consigo uma trouxa com os pertences. Sobe as colinas da zona de Alfama, o Tejo muito ao fundo. Um eléctrico passa por si, e pessoas cruzam-se com ela, tentando não lhe tocar.

Muganga está sentada num passeio, a comer alguma coisa que tira dos bolsos.

Entra num pequeno lugar de hortaliça, pedindo informações.

Fala à distância com pessoas que estão à janela. As pessoas parecem um pouco receosas e fechadas, mas ela fala com elas, com um sorriso rasgado de orelha a orelha. A expressão das pessoas muda, suaviza-se e começam a responder-lhe.

INT. DIA. CASA DA AUGUSTA.

JOSÉ AUGUSTO (criança) está sentado junto a uma janela com um livro na mão. Ao seu lado, um pires com marmelada e um pão, um copo de leite, intactos. A mãe AUGUSTA entra e pousa-lhe a mão no ombro.

AUGUSTA

Não comeste o pão, filho... Assim temos de ir ver o senhor doutor outra vez...

José Augusto olha para ela, com ar preocupado e frágil.

JOSÉ AUGUSTO

Mas se nunca tenho fome, mãezinha...

Volta para o livro que está a ler. Augusta olha para ele, preocupada. Nesse momento, toca a sineta da porta.

EXT. DIA. PORTA DE CASA DE AUGUSTA

Muganga toca a sineta. Demoram um pouco a abrir, mas depois a figura de Augusta aparece.

AUGUSTA

Diga?

Muganga tem a trouxa no chão e encara-a com um ar felicíssimo, apesar de parecer cansada.

MUGANGA

Bom dia, minha senhora. Disseram a mim que a senhora estava procurando uma pessoa que soubesse cozinhar e limpar...

Augusta olha-a de baixo a cima, parecendo surpreendida.

AUGUSTA

Sim... Queremos uma pessoa de confiança... Mas não estávamos a pensar em...

Muganga ri-se francamente.

MUGANGA

Uma pessoa que fosse preta? Isso não consigo tirar, nem com lixívia, mas o resto da casa eu ponho branquinho a brilhar...

Augusta está um pouco incomodada, mas não sabe o que dizer.

Nesse momento, por detrás dela, aparece José Augusto. Olha para Muganga, com curiosidade.

MUGANGA

Que *minino* lindo! Olá *minino* lindo do sol!

José Augusto sorri-lhe, avançando um pouco. A mão de Augusta protege-lhe o ombro.

AUGUSTA

...Bom, assim de repente não é a pessoa que tínhamos pensado cá para casa, mas deixe ficar o nome que eu falo com o meu marido e...

Mas Muganga está focada em José Augusto.

MUGANGA

*Minino* lindo, mas muito fraquinho... A senhora não lhe dá de comer!

Augusta indigna-se.

AUGUSTA

...bom, isso já é um bocado atrevido da sua parte...

Muganga examina a cara de José Augusto com ambas as mãos.

MUGANGA

Magrinho! Muito magrinho. Se a senhora me dá licença, eu vou fazer um caldo para ele, com um "tempero 'special". Vai ficar mais forte...

Augusta está indecisa. José Augusto diz baixinho.

JOSÉ AUGUSTO

Deixe, mãezinha, deixe ela fazer... Quero provar esse *tempero 'special*.

Muganga aguarda ordem. Os olhos das duas cruzam-se. Finalmente, ela desvia-se deixando passar Muganga.

INT. DIA. COZINHA DE AUGUSTA

José Augusto acabou de comer o caldo e estende a tigela a Muganga.

JOSÉ AUGUSTO

Mais... Quero mais tempero desse...

Muganga carrega-lhe a tigela com mais uma concha.

INT. NOITE. CORREDOR DE CASA DE AUGUSTA.

PAI carrega nos braços José Augusto adormecido. Augusta assiste com Muganga.

AUGUSTA

... Bom... Ele precisa de se alimentar e nós de uma pessoa que trate da casa. Pode ficar uma semana à experiência.

Muganga ri-se.

MUGANGA

Uma semana?...

INT. DIA. ESCRITÓRIO DO PATRONO

Sacha escreve a uma mesa. Noutra ao lado, um outro homem da mesma idade consulta um código administrativo. A porta abre-se e entra CAMPOS, o patrono.

CAMPOS

Oh, José Augusto. Tenho aqui um trabalhinho para si.

Entrega-lhe uma carta e um processo.

JOSÉ AUGUSTO  
E isto é o quê, Doutor?

O outro torce-se um pouco e destorce um testículo entalado nas calças do fato.

CAMPOS  
Isto meu amigo: é canja. Trabalhinho de nada. Tem aqui o processo e a carta de notificação para a outra parte. Na prática, é um aviso de despejo. As mulheres é que estão um bocado teimosas.

José Augusto abre o processo.

JOSÉ AUGUSTO  
Ah, uma acção de despejo contra umas senhoras...

O outro ri-se e põe-lhe a mão no ombro.

CAMPOS  
Oh, homem, aquilo é tudo menos senhoras...

Baixa-se, murmurando-lhe ao ouvido com um bafo desagradável.

CAMPOS  
Prostitutas... Uma casa que já tinha sido respeitável e tal... O dono, na sua boa fé, alugou-a e tal... Quando viu que aquilo era para o putedo, já era tarde. Quis pô-las na alheta e elas inventaram que tinham comprado... Sabe como é que esta gente...

Do outro lado, o ESTAGIÁRIO tenta entrar na conversa.

ESTAGIÁRIO  
Além de putas, mentirosas. Isso é que é obra ò doutor Campos!

O outro olha-o friamente.

CAMPOS  
Trate mas é desses contratos ò Laranjinho, que você para desculpas e chegar atrasado também tem o que contar... Oh José Augusto, passe então por lá esta noite, quando sair daqui...

José Augusto mostra-se preocupado.

JOSÉ AUGUSTO  
Mas olhe, que eu tenho aqui trabalho até tarde, doutor.

Campos já vai a sair e responde sem se virar.

CAMPOS

Ó rapaz, faça lá o seu trabalho e não se preocupe com as horas... Aquilo são putas. Estão sempre abertas...

O estagiário dá uma série de palmadas na perna, com a hilaridade.

ESTAGIÁRIO

... Estão sempre abertas... Ah, Ah, Ah... Ó doutor, o senhor é um prato...

José Augusto ignora o barulho à sua volta e abre o dossier.

EXT. NOITE. RUA FRENTE AO TÚLIPA NEGRA

José Augusto está parado em frente ao Túlipa Negra. Toca uma campainha. Uma prostituta, CACHUMBA vem abrir.

CACHUMBA

Boa noite... O que quer uma carinha tão linda, aqui nesta casa...

José Augusto cora, mas antes que possa responder, por detrás de Cachumba aparece BOCA DE CEREJA que está de saída e se quer despedir dela.

BOCA DE CEREJA

Então adeus, amor... Já sabes que eu agora, vir cá é só às escondidas... Se o meu gordinho descobre, lá se vai a casa posta...

Despedem-se com beijos calorosos.

CACHUMBA

Mas não fiques muito tempo sem cá voltar, filha... Que isto é uma vida de merda, mas sempre se temos umas às outras.

Boca de Cereja lança um olhar de relance a José Augusto e afasta-se. Cachumba volta à pose dengosa.

CACHUMBA

E agora, a gente, lindo...

José Augusto apressa-se a estender-lhe a carta.

JOSÉ AUGUSTO

Eu venho do escritório do doutor Campos e tenho este documento para entregar à senhora Francisca Ferreira...

CACHUMBA

Francisca Ferreira... não temos cá... Ah, espera. Parece-me que isso é o nome da

Chica Cavalona. Entre na mesma que eu vou ver... É pena que venha cá só para isso...

Desvia-se e ele entra.

INT. NOITE. TÚLIPA NEGRA

José Augusto entra numa sala com sofás onde estão alguns homens sentados a beber. Um deles tem uma prostituta sentada perto com uma taça de champanhe na mão que não leva à boca. Atravessa um corredor cheio de portas, tudo iluminado por luzes coloridas, mortiças. Chegam perto de uma escada que conduz a um andar superior.

CACHUMBA

Espere aqui um bocadinho, que eu vou ver se a patroa está livre.

Sobe as escadas, deixando José Augusto de pé. Duas crianças pequenas espreitam por um vão de porta, mas quando ele olha para elas, desaparecem a correr.

Ouve-se um rumor de vozes a rir e uma voz familiar (Muganga).

MUGANGA(V.O.)

Ai... que vocês não têm juízo nenhum... É tudo maluco...

Muganga entra na divisão acompanhada de duas raparigas vestidas de forma insinuante. Vêm todas a rir e Muganga não repara logo em José Augusto. Quando o avista dá um grito e desaparece a correr na direção em que veio, para surpresa das outras. José Augusto vai atrás dela.

JOSÉ AUGUSTO

Muganga! Volta aqui. Ai, não fujas... Anda cá.

Persegue-a pelos corredores. Ela tenta entrar em vários quartos ocupados, sempre com ele atrás. Por fim, desaparece numa esquina de uma divisão. Quando José Augusto entra, ela não está à vista. Quando se vira para sair, descobre num canto ao lado de um sofá um vulto tapado com um pano. Entra para baixo dele. Muganga grita.

MUGANGA

Sai daqui, malandro, que eu julgava que estava muito escondida.

Ele não consegue deixar de se rir e ficam os dois debaixo daquela coberta fina que deixa passar a luz da sala, filtrada.

JOSÉ AUGUSTO

Então conta-me lá...

Muganga está um pouco nervosa.

MUGANGA

Livra-te, Zezé de dizeres para a tua mãezinha onde é que me achaste...

JOSÉ AUGUSTO

Na verdade, estou muito surpreendido por te ver numa casa deste tipo...

Ela irrita-se, mas ao mesmo tempo, tira-lhe uma linha da gola da camisa.

MUGANGA

Eh, parece que nunca entraste nalguma... Deves de estar esquecido que sou eu que te lavo as cuecas desde que és menino...

Ele fica um pouco embaraçado.

JOSÉ AUGUSTO

Bom... Isso agora não interessa. Tu é que estás a ser interrogada...

MUGANGA

Lembras-te de uma vez, ainda tu eras pequenininho, em que a tua mãe, porque estava com uns ciúmes bravos de mim, me disse que eu me poderia ir embora, que ela tomava conta de ti... que eu não fazia falta e não sei quê...?

Ele aquiesce.

MUGANGA

Pronto, nessa altura, arranjei um trabalho aqui por umas semanas... Elas eram quase todas boas pessoas, ficámos amigas... Defenderam-me de um marinheiro... A Chica para mim é como uma irmã...

José Augusto desvia a colcha da cabeça.

JOSÉ AUGUSTO

Desculpa, mas isto não se pode com calor. Sim, e depois? Eu chorei baba e ranho, foram à tua procura e, não voltaste cá, certo?

Ela tapa a boca com a mão.

MUGANGA

Bom... Mais ou menos. Domingo sim, domingo não, vinha sempre para cá. Tomávamos café com leite, torrada... às vezes um queijo...

Ele levanta-se.

JOSÉ AUGUSTO

Bom, isso é tudo muito bonito, mas agora que elas vão ser postas na rua por não pagarem a renda, acabam-se os lanches de domingo...

Ela agarra-lhe na mão.

MUGANGA

Não estás a perceber. Um rapaz que já é um doutor e não entende nada... Elas compraram esta casa, eu vi, as meninas viram...

Um relógio de parede bate as onze horas.

JOSÉ AUGUSTO

Tu viste, tens a certeza?

Ela impacienta-se.

MUGANGA

Ai! Só por que sou preta sou cega?! Vi com estes olhos que terra há-de comer. O homem veio cá, elas deram-lhe um saco com tanto dinheiro, como eu nunca tinha visto...

Ele ficou subitamente interessado.

JOSÉ AUGUSTO

E a escritura?... O papel que elas assinaram... Teve de haver um documento.

Muganga leva a mão à cabeça.

MUGANGA

Sim, houve... Mas o homem levou-o com ele para fazer não sei o quê com a assinatura, pegou no dinheiro e nunca mais apareceu... Depois mandou dizer que ia tudo para a rua.

José Augusto senta-se, sério.

JOSÉ AUGUSTO

... E eu é que estou a tratar do assunto.

Ela bate as palmas, surpreendida.

MUGANGA

Tu? O meu *minino*? Ai que coisa boa... Atão elas vão resolver tudo...

Ele abana a cabeça.

JOSÉ AUGUSTO

Eu represento a outra parte. A que as vai tentar pôr fora.

MUGANGA

Não estou a perceber... Se eu te estou a dizer que eu vi elas pagarem tudo e assinarem um papel... Como é que tu podias ir agora defender o mentiroso?

Ele não consegue deixar de sorrir.

JOSÉ AUGUSTO

Tu queres que eu vá contra um advogado conhecido numa acção contra a dona de um prostíbulo e com o testemunho de uma criada preta... É isso?

Ela pega-lhe na mão e olha-o com firmeza.

MUGANGA

Eu quero é que o menino Zezé faça aquilo que sabe fazer... Dizer sempre a verdade...

Um homem e uma mulher passam pela sala, não lhes dando atenção.

José Augusto levanta os olhos ao céu.

JOSÉ AUGUSTO

Oh, minha mãe preta... Tu metes-me em cada uma...

Ela sorri e passa-lhe a mão na cara.

MUGANGA

Xi... Estás a ficar outra vez tão magrinho...

INT. NOITE. TÚLIPA NEGRA

José Augusto está sentado na beirinha de um sofá, com um processo aberto. CHICA CAVALONA está de pé, a fumar em pose desconfiada, enquanto ele fala referindo-se ao que está escrito. Atrás dela, Muganga acena confirmando.

INT. DIA. TÚLIPA NEGRA

Numa mesa de cozinha comprida, José Augusto toma apontamentos num caderno de notas preto. Chica Cavalona fuma, mas fala nervosamente sentada perto dele. Várias crianças pequenas espreitam à altura do tampo da mesa. Uma delas estende a mão para um dos lápis. José Augusto agarra-o e estende-o na sua direção. Depois rasga uma folha do caderno e dá-lhe. A criança senta-se num canto e começa a desenhar.

## INT. DIA. TRIBUNAL

A sala está quase vazia. José Augusto confere nervosamente uns papéis enquanto as pessoas se ajeitam na sala de audiências. Campos aproxima-se dele com um enorme sorriso e a sua pasta de couro.

CAMPOS

Doutor José Augusto...

Estende-lhe uma mão que José Augusto aperta. Mas Campos continua a segurá-la e aproxima a sua boca do ouvido do outro.

CAMPOS

Deveria ter dado ouvidos ao seu pai, que é um homem prudente, que sabe o que é melhor para os seus... Saiu do consultório, pôs-se a defender esta gente...

José Augusto solta a mão, mas Campos continua a falar baixinho perto dele.

CAMPOS

Vai-se lixar bem lixado, meu menino... Vou desmamá-lo de uma forma tão dolorosa que nem sabe de que terra é...

José Augusto responde-lhe igualmente baixo, enquanto se abre a porta e o juiz ajeita a toga antes de entrar.

JOSÉ AUGUSTO

Faço o que a minha consciência me dita. A justiça falará mais alto...

O outro ri baixo, com ar cínico.

CAMPOS

Ah... a Justiça. É muito jovem, andou a ler muitos livros, em vez de escutar o que eu lhe disse... Agora...

O JUIZ entra e toda a gente se levanta na sala.

## INT. DIA. TRIBUNAL

Muganga está sentada a depôr no banco das testemunhas. No seu lugar da sala está Chica Cavalona e mais algumas amigas.

Ouve-se a conclusão da frase de Muganga.

MUGANGA

...e foi assim que tudo aconteceu, porque eu vi e... (olha furiosamente para o Campos) sou analfabeta mas não digo mentiras.

Campos faz um gesto ironicamente condescendente e o juiz troca com ele um olhar de cumplicidade como se estivessem de acordo do pouco crédito a dar a esta testemunha.

INT. DIA. ESCADAS DO TRIBUNAL

Muganga está sentada num banco perto da saída. José Augusto vem ter com ela a fumar e senta-se.

MUGANGA

Então? Achas que a nossa vitória é certa, ou não?

José Augusto olha para a mancha de togas e códigos civis que passa por ele.

JOSÉ AUGUSTO

Não me parece que a verdade triunfe...

Dá uma passa no cigarro. Muganga parece pensativa.

MUGANGA

Bom... nesse caso, como se diz na minha terra, "Quem não tem cão caça com puta".

JOSÉ AUGUSTO

Tens a certeza que o ditado era assim?

MUGANGA

Absoluta!

EXT. NOITE. FRENTE À CASA DO JUIZ

O Juiz avança pela rua, aproximando-se da casa onde está Lili. Uma mulher preta (MUGANGA) passa por ele, apressada, tapando a cara com uma mala. O juiz olha para ela por um instante. Depois segue, parecendo confundido.

INT. NOITE. CASA DO JUIZ. QUARTO

Lili está sentada na cama, vestida com um negligé e um robe vaporoso. Tem os braços cruzados sobre o peito e faz cara de amuada. Sem camisa e com os suspensórios em baixo, mas sem se atrever a despir, o juiz procura convencê-la.

JUIZ

Oh, filha, mas o que é que tu queres que eu faça...?

BOCA-DE-CEREJA

...que não aceites o dinheiro e me faças a vontade...

Ele passa-lhe a mão no braço, mas ela desvia-o.

JUIZ

...mas não é pelo dinheiro, se o Campos quer fazer chegar uma lembrança, isso é uma coisa simbólica. É que não há provas concretas das razões das tuas amigas... O testemunho de uma... de uma pessoa conta, mas não é tudo.

Ele move-se, preparando-se para se levantar.

BOCA-DE-CEREJA

... só de mim nunca te lembras... Pois se és tu quem decide...

JUIZ

... sou e não sou. Estas coisas não são assim... E ainda se fosse para outra pessoa, mas isto é um tipo importante... Sabe-se lá o que pode fazer se não ficar contente...

Ela choraminga.

BOCA-DE-CEREJA

Não gostas de mim, é o que é...

Ele vai ter com ela e cobre-a de beijos.

JUIZ

Então não gosto, filha? Não te dou tudo?

Ela olha-o, através das lágrimas, fazendo boquinhas...

BOCA-DE-CEREJA

...se me metes as amigas na rua, é porque não tens coração... E eu, com pessoas sem coração, não consigo fazer o amor...

Desvia-se de novo, limpando as lágrimas a um lençinho de seda.

JUIZ

Ai, o caraças da minha vida...

INT. NOITE. TÚLIPA NEGRA. SALÃO

Festa rija no Túlipa Negra. As raparigas dançam umas com as outras, e José Augusto dança com Chica Cavalona.

CHICA CAVALONA

Ah... o meu amigo é um génio. Olhe que já dava isto por perdido.

Ele, enquanto dança, acena a Muganga que está na outra ponta, rodeada pelas crianças da casa.

JOSÉ AUGUSTO

Para lhe dizer a verdade, eu também. Mas alguma coisa eu disse ao homem que o convenceu. A cara do Campos é que foi linda: parecia que lhe ia dar um ataque.

Riem-se ambos.

Ela estreita-o mais a si.

CHICA CAVALONA

Hoje vou ter que lhe retribuir o pagamento...

Ele atrapalha-se um bocado, e quase choca com um casal que dança.

JOSÉ AUGUSTO

Já me pagou... Só pela cara do outro, nem isso era preciso.

Ela mete-lhe a língua na orelha.

CHICA CAVALONA

Ainda assim... Hoje, para ti é de borla..

Desvia-se um pouco e pára, pensando.

CHICA CAVALONA

... E sempre foi verdade que o seu pai o meteu fora de casa?

Ele ri-se e coça a cabeça.

JOSÉ AUGUSTO

Foi. Que não queria da porta para dentro quem tirasse aos honestos para dar a quem não presta... Ainda tenho de ver onde vou pousar a mala.

Ela ri-se com ele, deslizando a sua mão pelo traseiro.

CHICA CAVALONA

Fica aqui uns tempos, lindo. Há um quartinho desviado, na ponta da casa. Não é grande, mas não se passa frio. Já sabe que barulho há sempre... De resto, é confortável.

Ele pára, surpreendido.

JOSÉ AUGUSTO

Mas pago-lhe uma renda... Baratinha, que agora estou sem clientes.

Chica Cavalona olha as crianças à distância, que brincam perto de Muganga.

CHICA CAVALONA

Podias ajudar aqueles com as coisas da escola. Temos aí uns poucos de filhos, várias idades e ninguém aqui sabe que chegue para os ajudar... E também ninguém os quer aqui mais tarde a fazer o mesmo.

Vira-se para as outras que estão no salão e grita.

CHICA CAVALONA

Meninas com filhos, o nosso amigo vai ficar aqui com a gente. E ensinar essas pestes a ser mais espertas que nós...

Elas gritam e aplaudem. A música aumenta e Muganga observa José Augusto a girar nas mãos de Chica.

EXT. DIA. FALÉSIAS DO MAR. MARGINAL

O Professor sai de uma rua estreita e desemboca na marginal junto à praia. Pescadores consertam as redes. Numa banca improvisada, um homem ajeita objetos decorativos feitos com búzios e conchas.

O Professor observa a praia. Está quase deserta. Apenas alguns grupos de adultos e uma ou duas famílias com crianças e adolescentes. O vento sopra mais forte. Um chapéu de mulher voa e um homem corre atrás dele.

Um boné vermelho esvoaça com o vento. Uma rapariguinha em fato de banho corre atrás dele, coloca-o na cabeça e depois faz uma roda sem que ele caia.

Mais à frente, um barco com o casco para cima. Sobre ele, um rapazinho magro, (SACHA) 12 anos. Tem vestido um calção curto colorido e umas sandálias. Está vento e ele treme de frio. Não está feliz e os seus olhos viram-se frequentemente para as janelas do hotel, à distância. De vez em quando, passa a mão no nariz e nos olhos.

JOSÉ AUGUSTO

Toma. Assoa-te.

Sacha recusa, olhando-o de relance. Volta a fungar.

JOSÉ AUGUSTO

Aceita, por favor. É que eu almocei há pouco tempo e se voltas a fazer isso, não sei se o meu estômago aguenta.

Faz um gesto cómico de quem vai vomitar. O miúdo ri, involuntariamente. Sorridente, José Augusto volta a estender-lhe o lenço. Sacha aceita e assoa-se.

SACHA

Desculpe... Estou um bocado constipado...

Olha para o Hotel Almatroz que se avista ao longe e o seu olhar turva-se. Tenta devolver o lenço a José Augusto mas este recusa, ainda brincalhão.

JOSÉ AUGUSTO

Aaaa... Dás-me daqui a bocadinho...  
Deixa-o secar.

O miúdo volta a rir-se. Na areia, três rapazes perseguem-se aos gritos. Uma mãe chama o filho pequeno para o pé, esfrega-o com vigor e dá-lhe uma sandes a comer. Um homem liga o rádio que toca uma música das Supremes. O Professor retira do bolso uma maçã.

JOSÉ AUGUSTO

Queres? Não há nada como as maçãs para nos animar.

Sacha recusa com ar muito sério.

JOSÉ AUGUSTO

Tens toda a razão... Fazemos assim: eu dou uma dentada e tu dás outra. Se estiver envenenada, olha: morremos os dois.

Dá uma enorme dentada e passa-lhe o fruto. Sacha come. Os rapazes estão agora entretidos a esmagar um deles contra a areia. Sacha aperta os dentes indignado.

SACHA

Estúpidos. A bater no miúdo mais pequeno...

O Professor sorri.

JOSÉ AUGUSTO

Se fosse a ti não me preocupava muito. Dentro de uns anos, vão andar a servi-lo à mesa e a tratar-lhe do carro. É sempre assim.

Sacha nega com a cabeça.

SACHA

Mesmo assim, acho que são umas bestas.

Olha de novo para o Hotel.

SACHA

Tem horas, se faz favor?

O professor olha para o pulso.

JOSÉ AUGUSTO

São cinco e meia. Tens de voltar para casa?

Sacha olha para o mar.

SACHA

Só às seis. A minha mãe está com... o marido dela.

O Professor sorri ao som seco da palavra "marido".

JOSÉ AUGUSTO

Estou a ver. E porque é que não vais tomar banho?

Sacha olha para ele desesperado.

SACHA

Também não posso. Não tenho ordem de ir à água quando estou sozinho... Não percebo...

O Professor fica pensativo. Depois tira do bolso um dente branco.

JOSÉ AUGUSTO

Bem, nesse caso, tenho tempo de te contar a história deste dente...

Passa-lho para a mão.

SACHA

É enorme. É um dente de quê...

JOSÉ AUGUSTO

De leão, obviamente!

Uma traineira de pesca passa ao largo, de regresso ao porto de abrigo. O vento sopra mais intenso, fazendo voar um guarda-sol. Uma mulher levanta-se e persegue-o, seguida de cães que ladram excitados. Um vendedor grita "Rajás! Rajás! É fruta ou chocolate!".

INT. HOTEL. QUARTO DE SACHA. DIA

Sacha senta-se na cama e abre o livro. Imita a voz de Guimarães, namorado da mãe.

SACHA

"Proust, meu rapaz. Com a tua idade era só o que lia."

Observa o livro grossíssimo e resmunga.

SACHA

Devia ser, devia...

O barulho de molas a ranger começa a ouvir-se. Sacha olha para a porta de comunicação entre os quartos. Depois tenta concentrar-se no livro. Passa folhas, uma atrás de outra. As vozes abafadas dos adultos, o seu arfar atravessa o papel de parede. Sacha coloca as mãos nos ouvidos. A mãe geme mais alto. Sacha murmura.

SACHA

Pára... Pára...

## INT. ENTARDECER. QUARTO DE SACHA

Sacha sonha.

GRAÇA estende uma mão para o rosto de Sacha. Ele levanta a sua e faz-lhe uma festa na cara. Graça puxa-o ao peito. Sacha sente a seda, o rumor da seda, o cheiro da mãe.

SACHA  
É linda, mãe, é linda...

A mãe dá-lhe beijos delicados na cara e nos cabelos. Entrelaça as mãos nele.

SACHA  
É linda, mãe... É linda...

## INT. NOITE. QUARTO DE SACHA

Sacha acorda sobressaltado, olha para baixo e cobre-se com as mãos.

Levanta-se e abre a janela. As gaiotas mergulham num monte de lixo caído sobre a areia da praia. Sacha volta a meter a cabeça no quarto. Fica à escuta, mas reina agora no interior um silêncio total.

## EXT. DIA. FRENTE DO HOTEL.

Sacha aguarda. A mãe e o GUIMARÃES aparecem. Está vento e ele tenta segurar um panamá sobre a cabeça calva. A mãe beija-o.

GRAÇA  
Não demoramos muito, pois não, amor...?

Olha para Guimarães que traz qualquer coisa debaixo do braço.

GRAÇA  
Olha, o Guimarães traz-te uma prenda... E cara, digo-te já.

O homem estende a Sacha um estojo. Este recebe-o com uma ligeira relutância.

GUIMARÃES  
Bom, foi mais cara na altura, quando a comprei. Isto há o quê... Uns vinte anos. Mas trabalha, é o que interessa.

Sacha abre o estojo que tem dentro um aparelho.

SACHA  
É o quê...? Uma máquina de filmar?

Graça acaba de retirar a câmara, na sua impaciência.

GRAÇA

Oh, não é maravilhoso? Uma coisa destas, tão cara... para um miúdo... Achas que ele se ajeita com isto?

O Guimarães está já a consultar uns cartões de visita e uns papéis que trazia no bolso.

GUIMARÃES

Oh, sim... Isto qualquer burro aprende. Agora aquilo que se mete lá dentro é que varia muito. Nem todos de nós têm 'O Talento'...

Sacha espreita já pela objectiva.

SACHA

Não se vê nada...

Guimarães já começara a andar, seguido de Graça. Sacha tem de correr um pouco para os apanhar...

GUIMARÃES

Normal... Bom, eu depois ensino-te a trabalhares com isso. E arranjo-te um ou dois rolos de película para estragares...

Descem a rua em direção ao centro da vila, Graça de braço dado aos dois e Sacha que tenta descobrir coisas em movimento.

INT. DIA. HOTEL. SALÃO DE JANTAR.

José Augusto janta sozinho numa mesa que dá para um terraço. A certa altura, vê entrar Graça, muito bela e bem arranjada. Um passo atrás vem Sacha que traz a câmara na mão. Após um ligeiro atraso, Guimarães surge juntando-se a Graça. Sentam-se numa mesa um pouco distante. Sacha avista-o, acena-lhe e pergunta qualquer coisa à mãe que observa José Augusto, antes de voltar a falar com Sacha. Este fica contente, levanta-se e vem na direção de José Augusto.

SACHA

Deram-ma... E acho que já sei fazer quase tudo com ela... Quer ver?

José Augusto pega na máquina com ar inábil, observa-a interessado, antes de a devolver a Sacha.

SACHA

Já tenho um rolo de *película*...

Diz "película" como se fosse uma palavra preciosa.

SACHA

Amanhã, vou praticar para a praia... A que horas é que costuma ir?

José Augusto sorri, surpreendido. Graça, ao longe, flirta coquete com Guimarães. A música recomeça a tocar.

JOSÉ AUGUSTO

Não sei bem... Cedo... Aí para as 9.30h.  
Depois do pequeno-almoço.

Sacha levanta-se da cadeira onde se tinha sentado entretanto e prepara-se para se afastar.

SACHA

Combinado. Às 9.30h, estou à porta do hotel e depois vamos os dois filmar.

Sorri largamente, antes de se afastar. O Professor parece confuso, mas retoma a refeição.

Sacha chega à mesa, metendo-se entre Graça e o amante, antes de a abraçar por detrás, pelo pescoço.

#### EXT. DIA. VÁRIOS LOCAIS JUNTO AO MAR

Sacha e José Augusto filmam o mar e as rochas, filmam-se a si mesmos. A câmara oscila mais do que se fixa, mas as imagens vão serenando aos poucos. No último plano, Sacha coloca a câmara entre duas pedras para se sustentar de pé. Corre para a frente dela para ficarem os dois na imagem. Apenas por um instante, antes de esta desabar e de perceber que o filme chegou ao fim.

#### EXT. DIA. FRENTE AO HOTEL

José Augusto regressa da praia e vê ao longe, em frente do hotel, Graça e Guimarães a discutir. Sacha está de costas para ele, e tem a câmara na mão virada para baixo. Guimarães dá uma estalada em Graça que entra no carro. A câmara levanta-se como uma arma na mão de Sacha, mas Guimarães vem na sua direção, pega-lhe por um braço e empurra-o para dentro. O carro arranca, passando por José Augusto. Pela janela traseira, o rosto triste de Sacha olha para ele.

#### INT. DIA. CONSULTÓRIO DE JOSÉ AUGUSTO

José Augusto está no seu escritório. Um gato cinzento dorme sobre os papéis.

O telefone toca.

JOSÉ AUGUSTO

Estou sim?... Sou eu... Diga... Mas mal como... Isso tudo?!... Mas, mãe, não será exagero? Não, nunca me disse nada... Nunca... Vou já...Adeus.

Mete uns papéis urgentes na mala, veste o sobretudo e lança-se porta fora.

INT. DIA. QUARTO DE MUGANGA

O quarto está na penumbra. Muganga está deitada na sua cama. Respira com dificuldade.

José Augusto entra de rompante, passando logo para uma velocidade lenta de quem não quer incomodar. Senta-se na cama e segura-lhe na mão. Ela abre os olhos com dificuldade.

MUGANGA

Meu *minino*... meu *minino*...

As lágrimas aparecem nos olhos dos dois. Ela mexe-lhe na mão, mas quase sem energia.

JOSÉ AUGUSTO

Então que é isso, minha Muganga...  
Estavas doente e não me dizias nada...?

Os olhos dela observam-no como se quisessem guardar a memória de cada traço.

MUGANGA

...estou morrendo, *minino*. A tua preta  
velha está de partida...

Murmura várias palavras numa língua africana que ele não entende. Ele beija-lhe as mãos e deita a cabeça perto delas.

JOSÉ AUGUSTO

...Pretinha, minha pretinha... Minha  
mãezinha de longe... Vais-te pôr boa, vais  
ver...

Ele abana a cabeça.

MUGANGA

Tu és bom... Tens bondade... Kumura le...  
Continua bom... Kumura le...

Fecha os olhos, exausta. Ele aperta-lhe a mão e fica angustiado, sobre a cama de Muganga.

INT. DIA. QUARTO DE MUGANGA

O vento empurra as cortinas da janela. Sacha está deitado de lado no fundo da cama. Muganga está morta. Afastamo-nos e vemo-la através da janela do prédio até se perder sobre o nascer-do-dia no horizonte de Lisboa. Um palmeiras numa praça ao longe agitam-se, tocadas por um vento súbito.

## INT. NOITE. QUARTO DE GRAÇA E GUIMARÃES

Graça cai ao chão com um golpe desferido por Guimarães. A sua cabeça embate na quina de uma mesa de cabeceira com tampo de mármore. O rosto de Graça fica rígido e o olhar vazio. O sangue começa a brotar do crânio enquanto cai muito lentamente. Guimarães está ainda com a mão na posição em que terminou de desferir o golpe. Na porta do quarto, o rosto de Sacha em choque, como se o ar à sua volta se tivesse sumido. Guimarães volta para ele o rosto de espanto. Sacha arranca do início do quarto, voando na direção de Guimarães. O impacto do seu corpo ao chocar com o de Guimarães faz o homem cair no chão. Os dentes de Sacha caem sobre a sua garganta, rasgando-a com dentadas de um cão. Guimarães grita e esmurra-lhe a cabeça e o corpo, mas Sacha morde-o mais e mais sobre a jugular. A sua boca primeiro e o seu rosto depois, estão cobertos de sangue. Aos poucos, o grande corpo de Guimarães para de se mover, mas os dentes de Sacha continuam firmemente cravados no seu pescoço. Em primeiro plano, o braço de Graça que faz um ângulo na direção deles.

## INT. DIA. JUDICIÁRIA

José Augusto entra na Judiciária. Mostra a identificação e dirige-se para o corredor. De uma das portas, vem a sair o PITEIRA. Traz um jornal na mão.

PITEIRA

Oh, Augusto, hora de pegar no batente, hã...

JOSÉ AUGUSTO

Bom dia, Piteira. Tem que ser. Fazer o quê? Tenho aí um cliente novo. Um menor, parece-me. Mas nem sei o que...

O outro assobia, agitando o jornal.

PITEIRA

Ai, calhou-lhe a si a encomenda do puto... Oh, homem...

Ao fundo do corredor, dois polícias levam, segurando, um detido com claros indícios de espancamento. José Augusto desvia os olhos e fixa-se no Piteira.

JOSÉ AUGUSTO

... Nem sei de nada. Ontem, houve tiroteio num sítio onde eu às vezes passo a noite e não preguei olho... Estou a ver que sabe mais do que eu...

O Piteira exhibe o jornal com ar triunfal.

PITEIRA

Então, só pode ser o rapaz que matou o padraço. A dentada.

JOSÉ AUGUSTO

Livra! Mas que idade tem esse latagão?  
Para dar assim cabo de um homem  
adulto...

O outro parece espantado.

PITEIRA

Não. O mais espantoso é que não deve ter  
mais de uns 12 ou 13... Eu não o vi, mas  
estava o Bragança a dizer que aquilo é uma  
caganita. Ai uns 40 kgs... mas foi de ver a  
mãe naquele estado. Passou-se!

Nesse instante, chega o INSPECTOR. Vem a fumar e estende uma mão a José Augusto.

INSPECTOR

Olha... o Professor. Então as suas  
amiguinhas vão boas? Há uma ou outra  
que deve ir, calculo...

José Augusto nem tem tempo de responder.

INSPECTOR

Olhe, isto hoje está aqui um bocado  
confuso, porque apanhamos uma data de  
subversivos e os gajos da Pide, só agora é  
que tiraram o cu da cama para os vir  
buscar... Por isso, tenho de resolver essa  
merda e não lhe vou dar muita assistência.

Estende-lhe um documento.

INSPECTOR

Tem aqui o auto. Já sabe, diz tudo. Os  
jornais já andaram aí a querer meter o  
nariz, mas sabem pouco... O que saiu esta  
manhã é quase tudo inventado. Já deve ter  
lido...

José Augusto abana a cabeça. Estão parados diante de uma das salas de interrogatório. Pela janela de vidro martelado, uma pequena figura.

JOSÉ AUGUSTO

Não sei de nada. Chamaram-me há bocado  
e só sei o que o Piteira me disse.

O Inspector coloca a mão na maçaneta da porta.

INSPECTOR

Uma desgraça. O padraço matou-lhe a  
mãe. Acharmos que foi acidente. Ainda se  
está a ver... Havia sangue numa mesa de  
cabeceira e o miúdo perdeu a cabeça e fez  
outra desgraça.

José Augusto olha para o Auto.

JOSÉ AUGUSTO

O que faz confusão é como é que um miúdo desta idade teve forças para...

O Inspector olha-o. A mão sempre no puxador.

INSPECTOR

Dois homens. Foram precisos dois homens para o soltarem da vítima. Parecia um bicho... Isto livrá-lo do reformatório, não me parece que o livre, doutor.

Abre-lhe a porta.

INT. DIA. JUDICIÁRIA

O Professor entra cautelosamente. A sala está iluminada com crueza. A sombra do rapazinho, ainda coberto de sangue, faz um desenho fino sobre o tampo. Tem a cabeça baixa. O cabelo tapa-lhe a cara. Tem a cabeça entre as mãos. José Augusto senta-se na sua frente, tirando folhas e uma caneta da pasta. Ao lado, o auto de notícia.

JOSÉ AUGUSTO

Olá... O meu nome é José Augusto e estou aqui para te... para o ajudar.

Sacha continua com a cabeça entre as mãos.

JOSÉ AUGUSTO

Bom... Para isso, vai ter de me contar tudo, tintim por tintim...

Uma mão passa pelo nariz no rosto baixo, mas continua em silêncio.

JOSÉ AUGUSTO

Sabe que está metido num grande sarilho... Se não me ajudar a livrá-lo disto pode ir... vai, para um reformatório anos e anos...

Pega no auto e começa a ler.

JOSÉ AUGUSTO

..."à data de 15 de Janeiro, o menor... não consigo perceber o nome...isto o agente deve ter confundido o nome... É Santos? Santos é isso...

O rapaz não se move.

JOSÉ AUGUSTO

... não. Espere... Ele dactilografou as letras umas por cima das outras... Não... isto é, confirme-me... "Sancho"...? Não: "Sacha" . É curioso, há uns meses conheci um rapaz da sua idade que...

Pára e olha fixamente para ele. Depois estende a mão e vira o rosto destroçado pelo desgosto para si. Vê que é Sacha.

JOSÉ AUGUSTO

Oh, não... Filho... Sacha, o que é tu foste fazer...?

Sacha olha para ele, reconhecendo-o muito lentamente, através do choque.

JOSÉ AUGUSTO

Lembras-te de mim... da praia? Do Hotel... estavas com a tua... com a tua família.

Depois, numa voz totalmente quebrada, começa a falar...

SACHA

Não me deixam vê-la...

José Augusto toca-lhe no braço, mas Sacha retira-o para longe.

JOSÉ AUGUSTO

É melhor não...

O olhar de Sacha é o de um animal esgazeado sem saber para onde fugir.

SACHA

Prenderam-me as mãos atrás das costas...

Estende os pulsos a José Augusto, mostrando as marcas arroxeadas das algemas.

SACHA

Levaram-me para longe dela... Numa carrinha... Deixei-a lá, sozinha... no chão...

Os soluços começam a subir nele.

SACHA

Ele matou-a... Deu-lhe um murro assim!

Desfere um murro violento na mesa, com as mãos fracas. Depois, levanta-as a tremer.

SACHA

Ela foi para trás... caiu devagarinho... Culpa minha... Culpa minha...

O choro corre-lhe agora com força.

JOSÉ AUGUSTO

...Não tiveste culpa nenhuma... Foi ele quem a derrubou...

A cara de Sacha é uma máscara de dor.

SACHA

Mas eu não a agarrei! Estendi as mãos e não a consegui apanhar... Não fui a tempo... Foi culpa minha. Culpa minha...

Deita a cabeça na mesa, cobrindo-a com os braços.

SACHA

Mãaaaaeee... Mãaaaaeee... Quero ver a minha mãe....

INT. TRIBUNAL. SALA DE AUDIÊNCIAS

José Augusto terminou de falar. Sacha está sentado no lugar do réu. Está penteado e limpo, mas tudo nele parece ausente. O JUIZ 2 parece pensativo. Não diz nada durante um momento. Ao fim de algum tempo, faz sinal a José Augusto e à Acusação. Estes aproximam-se e o juiz fala baixo com eles.

JUIZ 2

Bom... Doutores, já viram o que é que temos aqui, não viram?... O rapaz não é um monstro, mas eu vou ter que lhe dar uma pena...

José Augusto olha para Sacha que tem de novo a cabeça entre as mãos, como quando o encontrou na sala de interrogatório.

JOSÉ AUGUSTO

Eu já disse tudo... O meritíssimo ouviu... Mas só queria acrescentar, se me permite, que eu conheci o rapaz no Verão... Um miúdo doce e inteligente...

A Acusação olha para o relógio impaciente.

ACUSAÇÃO

Doce, doce, mas foi capaz de matar um homem...

O juiz interrompe-o.

JUIZ 2

Oh, doutor... Não é preciso estar nos meus sapatos, para ver que o rapaz enlouqueceu quando viu a mãe naquele estado.

José Augusto apressa-se a pegar na ideia.

JOSÉ AUGUSTO

Isso é o que tenho estado a defender... Que filho não faria a mesma coisa se visse a mãe cair no meio de uma poça de sangue diante dos olhos?

O Procurador sorri, incrédulo.

PROCURADOR

Uma pessoa com princípios. Eu por exemplo, nunca teria coragem de fazer uma coisa como ele fez...

O juiz irrita-se.

JUIZ 2

Isso é porque você não passa de um cagarolas que, ainda hoje, se visse a sua mãe a gemer no chão desatava a correr com medo de lhe acontecer o mesmo... O rapaz deu em maluco, e percebe-se.

Na audiência, as poucas pessoas que assistem, começam a murmurar admiradas com o facto de o juiz estar a conferenciar com as partes tão longamente. O olhar dele detecta este movimento e endireita-se.

JUIZ 2

Olhe, doutor José Augusto. Eu até mandava o rapaz para casa com uma medida qualquer... Mas mando-o para onde? A mãe morreu, o pai ninguém sabe quem é. Os avós, você mesmo falou com eles, não o querem nem sequer o reconhecem...

José Augusto fica em silêncio, sem saber o que dizer.

O juiz bate com o martelo e começa a levantar-se.

JUIZ 2

Está encerrada a audiência. Serão ambos notificados, para a leitura da sentença.

Faz sinal a um dos guardas prisionais, que pega num braço de Sacha e o leva, sem que este ofereça resistência. Os seus olhos cruzam-se com os de José Augusto, antes de mergulharem numa expressão vazia.

#### INT. DIA. CORREDOR DO TRIBUNAL

José Augusto está sentado num banco do corredor quase vazio. Uma pessoa cruza o chão de pedra com uma carga de processos nas mãos. Um polícia guarda o espaço ao fundo, junto de uma janela que deixa passar uma luz recortada.

Imagens do Verão das filmagens com Sacha vêm-lhe à cabeça. O som do mar, do encontro entre eles, da máquina de filmar a rodar, sobre a imagem do rosto de Graça que ria e gesticulava para a câmara. Lembra também as imagens de Muganga a tomar conta dele, das crianças do bordel que corriam de um lado para o outro.

#### INT. DIA. GABINETE DO JUIZ 2

O Juiz 2 está sentado num pequeno canapé, com duas saquetas de chá sobre os olhos. Está em mangas de camisa, com os suspensórios à mostra. Batem à porta.

JUIZ 2

Entre... Quem é...?

José Augusto entra.

JOSÉ AUGUSTO

Dá licença?

O juiz levanta uma das saquetas para ver quem é e faz-lhe sinal com a mão, voltando a colocá-la.

JUIZ 2

Entre. Isto são umas dores nos olhos, que você nem imagina. O médico diz-me que é falta de óculos, e eu digo-lhe que é por ter de ver tanta desgraça, todos os dias. O que vale é que já só me faltam 5 anos para sair disto...

José Augusto está parado como se lhe custasse o que vai dizer.

JOSÉ AUGUSTO

Bem... Se bem compreendi, o senhor Juiz até mandava o rapaz para casa se ele tivesse para onde ir...

O juiz faz um gesto com a mão que significa "mais ou menos".

JOSÉ AUGUSTO

...ou com uma medida mais leve, para assegurar que ele não voltaria a fazer uma coisa parecida, o que não é provável...

JUIZ 2

...sim, mas isso já vimos que não vai ser possível, porque o rapaz não tem casa.

José Augusto move-se com algum embaraço.

JOSÉ AUGUSTO

...Na verdade, poderia ter. Eu agora estou a morar numa casa nova, na rua da Rosa, um sítio muito jeitoso. Não tenho luxos, mas também não se vive mal...

O juiz senta-se.

JUIZ 2

O pior são as dores de cabeça... Esta coisa das saquetas, já vem da minha avó, ainda é o melhor... Mas está-me a dizer o quê? Que quer perfilhar o rapaz?

José Augusto faz uma cara cómica de quem tomou uma decisão que não vai saber bem como gerir, mas irreversível.

JOSÉ AUGUSTO

...sim. Na verdade, era isso. Eu vivo sozinho, não tenho herdeiros, o rapaz é do melhor, mas arrisca-se a acabar sabe-se lá onde... Perdeu a mãe... Pergunto-lhe,

meritíssimo, se eu me dispusesse a tomar conta dele, deixava-o ir...?

Os olhos do juiz vão para a fotografia de um dos filhos sobre a secretária, antes de voltarem a José Augusto.

JUIZ2

Você sabe que se vai meter numa carga de trabalhos. Mesmo que você ande em cima dele, o rapaz vai ter problema atrás de problema... E você ainda é novo. Suponha que encontra uma mulher e se casa, ela pode não querer um filho nestas condições.

Mas José Augusto já está sorridente.

JOSÉ AUGUSTO

Acho que sou do tipo solteirão, mas se aparecer alguém que valha a pena, logo me arranjo... Acha então, que é possível?

O juiz volta a deitar-se no sofá e a colocar as duas saquetas nos olhos.

JUIZ 2

Vou pensar no seu caso. Se você é suficiente maluco para se meter numa coisa destas, veremos se eu sou completamente louco para deixar ir à solta um rapaz que matou um homem com o dobro do seu tamanho...

José Augusto sai, sorridente, deixando o juiz deitado no sofá.

EXT. DIA. RUA

José Augusto e Sacha viajam de carro em direção a casa. É Inverno. Sacha vai embrulhado num sobretudo, as abas levantadas.

INT. DIA. CASA DA RUA DA ROSA.

Sacha e José Augusto entram na casa da Rua da Rosa. José Augusto apressa-se a abrir as janelas. É minúscula, tem um sofá e uma mesa na sala de entrada. Ao fundo, uma cozinha e um quarto. Sacha fica parado na entrada, com a mala na mão. José Augusto vai buscá-lo um pouco mais para dentro e fecha a porta.

JOSÉ AUGUSTO

Entra, entra. Pousa aí a mala. Pronto, a casa é isto...

Força o sorriso, mostrando o espaço com a mão.

JOSÉ AUGUSTO

Temos esta sala, um sofá onde eu vou dormir por agora... Ali é o quarto. Traz a mala para se pôr lá. A cozinha... e aqui...

Abre a porta da casa de banho.

JOSÉ AUGUSTO

...aqui é a casa de banho. Muito cuidado quando puxares o autoclismo para não ficares com a corrente na mão... E pronto, é isto. Há ali também uma despensa e a marquise, mas não me parece que te interesse lá muito... O que achas?

Sacha olha em volta e acaba por aquiescer.

JOSÉ AUGUSTO

Não temos luxo... Mas cabemos os dois. Anda, dá cá a mala. Vamos guardar as coisas...

Entra no quarto, e Sacha vai devagar, atrás dele.

INT. DIA. RUA DA ROSA. COZINHA

Sacha está sentado numa pequena mesa da cozinha. Ainda tem vestido o sobretudo. Permanece em silêncio. No fogão, em mangas de camisa, José Augusto cozinha uma omeleta.

INT. DIA. RUA DA ROSA. SALA/QUARTO

José Augusto acaba de fazer a cama no sofá. Estende o último cobertor e ajeita a almofada. Depois avança até à porta semi-encostada do quarto. Na cama, Sacha chora baixinho, com a fotografia da mãe por perto.

EXT. DIA. RUA

De carro, José Augusto deixa Sacha diante da escola. Este despede-se em silêncio, com um breve aceno de cabeça. O carro arranca. Pelo retrovisor, José Augusto vê-o ficar no mesmo sítio diante da porta de entrada, enquanto à sua volta, outros rapazes vão entrando. Para, mas nesse momento, Sacha entra lentamente no edifício.

INT. DIA. RUA DA ROSA. SALA

José Augusto está sentado no sofá com um processo aberto. Sacha está noutra mesa, um pouco mais afastado, com os livros da escola aberta. A mesa está iluminada por um candeeiro. Sacha olha para fora perdido na noite.

EXT / INT. DIA. RUA / CARRO

José Augusto recolhe Sacha no regresso da escola.

JOSÉ AUGUSTO

Então, que tal hoje? Já te deste melhor com a matemática? Aquilo ao princípio é complicado mas depois vai, não te parece?

Sacha acena com a cabeça.

SACHA

Sim.

Fala, mas não olha para José Augusto. Este insiste, dando um tom alegre à voz.

JOSÉ AUGUSTO

E os teus colegas? Já fizeste amizade com algum? Vi uns no outro dia quando te vim trazer e pareceram-me simpáticos.

SACHA

Não, ainda não fiz...

José Augusto estende o braço para lhe dar uma palmada amigável no ombro, mas ele encolhe-se instintivamente e este retira a mão.

JOSÉ AUGUSTO

Mas vais fazer, vais. Em menos de nada, tens aí uma roda deles...

Sacha diz que sim com a cabeça, mas o seu olhar está perdido nas ruas.

INT. NOITE. QUARTO DE PROSTITUTA

Chica Cavalona lava-se por baixo numa bacia de esmalte, ao fundo do quarto. José Augusto acaba de se vestir de pé em frente a uma janela.

JOSÉ AUGUSTO

Não sei, Chica... Não sei como hei-de fazer.

Ela limpa-se com uma pequena toalha turca com motivos rosa.

CHICA CAVALONA

Não se preocupe, Professor... a Natureza  
arranja sempre uma maneira de encontrar  
um caminho.

Ele vira-se surpreso. Chica faz um gesto para o ar.

CHICA CAVALONA

Li isto numa agenda, o que é quer?! Mas  
fiz-me sentido...

INT. NOITE. RUA DA ROSA. QUARTO

Noite. Na sala, avistando-se por uma frincha da porta, José Augusto ouve rádio  
baixinho e fuma, enquanto no interior do quarto, Sacha está no escuro, os olhos  
abertos a contemplar o tecto.

INT. DIA. REFEITÓRIO DO TRIBUNAL

José Augusto está sentado numa mesa do refeitório do tribunal. O SILVEIRA  
vem ter com ele.

SILVEIRA

Ora viva, o meu amigo. Como é que vai  
essa vidinha? Não tenho visto o doutor,  
nos últimos tempos.

Aperta-lhe efusivamente a mão. José Augusto não larga o jornal na página em  
que o está a ler procurando não lhe dar muita confiança.

JOSÉ AUGUSTO

Sabe como é que é, Silveira, muito  
trabalho e pouco dinheiro. Há sempre  
algum processo para estudar, umas  
alegações a preparar.

O Silveira concorda, compreensivo.

SILVEIRA

Pois, e também tem o rapaz... Como é que  
isso vai? Arranjar um pai assim tão novo é  
uma sorte que nem todos têm.

José Augusto guarda o jornal na pasta.

JOSÉ AUGUSTO

Olhe que não sei. Quer dizer, em casa está  
tudo a andar. Ele está calmo, vai fazendo  
os trabalhos da escola...

O Silveira olha com pena para a comida que ele tem no prato.

SILVEIRA

Pois... coitado. Isto de perder a mãe já se  
sabe... Eu tenho lá um em casa, que deve

ser da mesma idade e que também me dá trabalho.

JOSÉ AUGUSTO

Ai sim, não sabia...

SILVEIRA

É verdade. Não gosta lá muito da escola, mas vai fazendo. Gosta mesmo é de ténis. Apanhou de mim o bichinho.

José Augusto anima-se.

JOSÉ AUGUSTO

Ai, o Silveira joga ténis. Veja lá que já o conheço há 5 anos e nunca me tinha falado nisso...

SILVEIRA

Jogo e muito. Estive quase a ser federado. Não fosse a tropa, e quem sabe se hoje não estaria num Wimbledon ou num Estoril... E o meu Carlos Manuel é o mesmo...

JOSÉ AUGUSTO

Pois, ainda bem. Eu tenho de pensar nalguma coisa que distraia o Sacha, um desporto qualquer...

O Silveira faz um gesto de generosidade eloquente.

SILVEIRA

Olhe, por que é que não o traz no sábado, até ao court? Fazíamos uma partida os quatro... Era uma distração.

JOSÉ AUGUSTO

Hmmm... não sei. Aos anos que não jogo...

O Silveira lança uma nova olhadela à comida.

SILVEIRA

Vai ver que não custa nada. É como andar de bicicleta. E de qualquer maneira, ganhar ao meu Carlos Manuel, nem falo de mim, também não é fácil.

JOSÉ AUGUSTO

Tenho a certeza que não... Com o treino em fintas que aqui se tem de fazer... Mas o que conta é a distração, não acha?

O Silveira ri-se.

SILVEIRA

Isso mesmo. Ligue-me lá mais para sexta-feira para combinarmos melhor a coisa. Vai ser uma partida e peras!

Afasta-se no seu passo orgulhoso em direção à fila da comida. O Professor regressa à refeição.

EXT. DIA.RUA

José Augusto e Sacha regressam a casa carregados com sacos da mercearia.

JOSÉ AUGUSTO

Amanhã vamos jogar ténis. O Silveira, lá do tribunal também tem um filho. Quer dizer, tem um filho da tua idade e convidou-nos.

Sacha concorda sem olhar para ele. Passam por uma janela que tem um pássaro numa gaiola e Sacha olha para ele, esboçando um leve sorriso.

JOSÉ AUGUSTO

Parece catita, o que é que achas?

SACHA

Sim...

De uma loja de electrodomésticos, sai o som de um disco.

JOSÉ AUGUSTO

Achei que nos fazia bem sair um bocado de casa. E eu estou a ficar mais pesado... Mas aviso-te já que o Silveira tem o rei na barriga.

SACHA

Na barriga, como?

José Augusto ri-se.

JOSÉ AUGUSTO

Pá, tem a mania que é o melhor. Se vamos para o ténis com ele é melhor estarmos preparados para lhe darmos luta. Tu já jogastes alguma vez?

Sacha nega.

JOSÉ AUGUSTO

Bom, tens essa desculpa. Vou eu ter de ganhar os pontos pelos dois...

Sacha pousa os sacos no chão, para deixar a circulação do sangue vir às mãos.

SACHA

E temos raquetes?

José Augusto pousa os sacos dele também, num gesto desamparado.

JOSÉ AUGUSTO  
Com mil diabos! Esquecia-me disso...

Pega nos sacos e começa a caminhar.

JOSÉ AUGUSTO  
Anda. Vamos pôr isto a casa e vamos à  
Baixa. Deve haver alguma coisa barata...

Caminham rapidamente em direção a casa.

INT. DIA. LOJA DE CAÇA E PESCA

O professor está com uma raqueta de ténis de madeira na mão. Sacha está um pouco atrás a observar iscas e outros artefactos. À sua volta, armas, canas de pesca e animais empalhados.

JOSÉ AUGUSTO  
Como? 200 mil réis as duas?! Uma coisa  
de madeira com uma rede de nylon?

O homem olha-o, impávido.

HOMEM DA LOJA  
200 escudos CADA UMA. Duas notas de  
100, portanto. E são as mais baratas que  
tenho.

José Augusto parece ir ter um ataque de coração.

JOSÉ AUGUSTO  
Cada uma?! Chiça!

Vira-se para Sacha.

JOSÉ AUGUSTO  
Estás a ver, estás a ver? É por isso que as  
pessoas não praticam desporto! Quem é  
que pode dar quase um quarto do ordenado  
por uns bocados de madeira?!

O homem começa a arrumar as raquetas.

HOMEM DA LOJA  
Bom, o senhor é que sabe. Se não vai levar  
nada, com licença.

José Augusto impede-o, pegando numa das raquetas.

JOSÉ AUGUSTO  
Espere. Deixe-me lá pensar um bocadinho.  
Ver se consigo bater o Silveira com uma  
destas.

Move a raqueta largamente como se jogasse, derrubando um pato de plástico que voa pelo ar até ao fundo da loja.

EXT. DIA. COURT DE TÊNIS.

O Silveira e o filho preparam-se para servir. Estão impecavelmente vestidos de branco, com *suéteres* de malha, sem mangas, a condizer. Do outro lado, José Augusto e Sacha com calções desajeitados e camisolas desajustadas. Nas mãos, as raquetas compradas.

O filho do Silveira faz o primeiro serviço. A bola voa poderosamente na direção de Sacha que se encolhe e a deixa passar.

SILVEIRA

15-0

Novo serviço, José Augusto vai à frente, mas falha desastradamente.

Silveira levanta a raquete, ufano.

SILVEIRA

30-0!

EXT. DIA. EXTERIOR DO CAMPO

Num caminho de terra batida ladeado por árvores, José Augusto e Sacha caminham para o carro arrastando penosamente os sacos.

JOSÉ AUGUSTO

Bom... Não correu assim tão mal...

Os dois continuam a caminhar. Subitamente, Sacha para e desata a rir. José Augusto olha-o, surpreendido. Mas Sacha está hilariante.

SACHA

6-0, duas vezes... Ah! Ah! Eles já nem...  
Ah! Ah!... ligavam... Não apanhávamos  
uma.

Riu tanto que teve de pousar o saco no chão. José Augusto, contagiado, desata também a rir de forma incontida. O carro do Silveira passa por eles, e este faz-lhe um aceno apressado antes de acelerar.

Sacha rebola pelo chão.

JOSÉ AUGUSTO

Uma desgraça! Oh, meus Deus: que abada  
levámos!

SACHA

PÉSSIMOS! Fomos terríveis... Ah! Ah!

Sacha tenta recuperar o controlo, mas em vão.

## INT. DIA. CARRO DE JOSÉ AUGUSTO

José Augusto conduz de regresso a casa. Sacha vai atento ao caminho, mas de vez em quando sorri. José Augusto olha para ele e volta a concentrar-se no caminho, com ar contente.

## INT. NOITE. COZINHA

Os dois comem numa pequena mesa. Sacha fala animadamente e José Augusto dá-lhe atenção.

## INT. NOITE. QUARTO E SALA

A casa está em silêncio. Apenas se ouvem vozes de pessoas a conversar mais abaixo na rua, a afastar-se. No sofá da sala, José Augusto dorme, a luz do candeeiro esquecida, no chão um livro. Ao deslocar pelo espaço, entramos no quarto onde Sacha dorme, aparentando tranquilidade.

## INT. NOITE. TÚLIPA NEGRA

"4 anos mais tarde"

Sacha (18) entra no Túlipa Negra e caminha até à sala onde José Augusto está sentado no sofá a acabar de resolver uns assuntos com Chica Cavalona. Sacha toca-lhe no ombro ao passar e o professor dá-lhe uma palmadinha na mão.

SACHA

Boas! Então já está despachado... Saí agora do liceu e vi logo que ainda o apanhava aqui.

Dá um beijo na face a Chica Cavalona antes de roubar rebuçados de uma jarra de vidro e de se sentar num cadeirão.

CHICA CAVALONA

Cada dia está mais bonito, Professor. Não sei o que é que lhe põe na sopa, mas está uma maravilha... Olha e tu, não te chegues muito às minhas meninas senão ficam todas caídas e depois já não querem trabalhar...

Sacha ri-se e tira mais um rebuçado.

SACHA

Não posso prometer nada. Sobretudo às mais novas...

CHICA CAVALONA

Olha: já a formiga tem catarro. Vê lá se  
queres que eu te dê um piparote, ó  
Sempintelho...

O Professor levanta a cabeça dos papéis.

JOSÉ AUGUSTO

Olha, isto ainda vai demorar um  
bocadinho. Entretém-te aí com alguma  
coisa que tenhas para fazer.

Chica levanta uma mão maliciosa.

CHICA CAVALONA

...e não se esqueça que hoje é dia 15...  
Ainda temos outros assuntos a resolver.

José Augusto tosse, embaraçado, para divertimento de Chica e Sacha.

CHICA CAVALONA

Olha, porque é que não vais ter com a  
Melita. Ao menos tens uma maluca da tua  
idade (para José Augusto) Isto de ter filhos  
só dá trabalhos. Este, com 16 e aquela  
cabeça... enfim.

Aponta para a porta.

CHICA CAVALONA

Vai ter com ela. Deve estar para ao pé do  
bar.

Voltam aos papéis. Sacha sai.

INT. FIM DE TARDE. TÚLIPA NEGRA. BAR

Melita está sentada num banco do bar a ler uma revista romântica.

MELITA

Ah, estás aí?

SACHA

Sim, estou à espera do Professor... Ainda  
têm que resolver umas "coisas".

Ela ri-se, dengosa.

MELITA

Ah, as "coisas". E tu, já resolveste as tuas  
"coisas"?

Ele cora, um bocado embaraçado.

SACHA

Vai-se resolvendo...

Ele tira um copo do bar e puxa de uma garrafa.

MELITA

Gostas de Rum? Eu, simples, não gosto,  
mas misturando este licor e este, sou capaz  
de beber uma garrafa.

Deita as bebidas no copo dele e noutro que puxa entretanto, e estende-lhe. Estão  
sozinhos, mas ouve-se ao longe música e vozes.

SACHA

À nossa!

Os olhos de Melita brilham.

MELITA

Às "coisas"!

Bebem rapidamente a bebida forte. Depois, ela desce do banco e pega-lhe na  
mão.

#### EXT. NOITE. PARQUE INFANTIL

Melita leva Sacha para um parque infantil nas traseiras onde há um pequeno  
carrossel com cavalos. Anoiteceu. Melita sobe para o carrossel. Estão ambos um  
pouco embriagados. Sacha faz rodar o engenho. Ela grita e começa a tirar a  
roupa aos poucos, acabando por ficar nua, enquanto o mundo gira. Finalmente,  
cai nos braços de Sacha. A sua mão dirige-se para o sexo dele. Depois beija-o e  
começa despi-lo também. Caem no chão sobre as roupas. Os dois fazem amor no  
meio de um parque que gira sobre eles.

#### INT. NOITE. QUARTO DE CHICA

O José Augusto está na cama com Chica. Os dois fumam.

JOSÉ AUGUSTO

... não vai ficar muito tempo comigo.

CHICA CAVALONA

Porque é que diz isso? No princípio sim,  
estava cheio de problemas, mas depois, as  
coisas ficaram boas. Ele não podia ser mais  
seu amigo...

JOSÉ AUGUSTO

Sim... é um pressentimento. O Sacha  
continua com uma falta que eu não sou  
capaz... não posso, preencher.

CHICA CAVALONA

Pode ser que lhe passe, que não precise de  
ir para longe de si...

O Professor apaga o cigarro.

JOSÉ AUGUSTO

Pode ser...

EXT. DIA. LICEU

Sacha está no liceu. Deixou crescer o cabelo. À sua volta, as miúdas conversam e riem. Parece integrado.

EXT. DIA. LICEU

Sacha sai do liceu e despede-se dos colegas que ficam a conversar e a fumar à porta.

INT. DIA. CASA RUA DA ROSA. SALA

Está calor. Sacha está em camisola e roupa interior, com os pés na janela. Um gira-discos toca uma música dos Doors em altos berros. O Professor vem de outra divisão e baixa um pouco o som.

JOSÉ AUGUSTO

Pá... Isto escusa de estar em altos berros.  
Não queres chegar aos 19...

Sacha faz um gesto adolescente de quem claramente não percebe.

SACHA

Zé... se isto é alto, não sei o que seja  
baixo... Não será da idade?

Ri-se, escarninho. José Augusto empurra-o com um pé.

JOSÉ AUGUSTO

Não, não é de ser velho... comparado  
contigo. Está mesmo a fazer chinfrineira...  
E não gosto que me chames Zé.

Sacha faz uma reverência trocista, mas carinhosa.

SACHA

Pronto, senhor Professor...

José Augusto parece querer dizer alguma coisa, mas retrai-se. Depois senta-se ao pé dele.

JOSÉ AUGUSTO

Olha, para a semana, já sabes que entro de férias. Duas semanas. Estava aqui a pensar que poderíamos fazer uma volta que eu não dou há muito tempo.

Sacha levanta-se e vai mudar o disco.

SACHA

Pff... Que não seja uma chatice, tenha lá piedade doutor José Augusto...

O olhar de José Augusto pousa numa fotografia dos pais que está sobre uma estante.

JOSÉ AUGUSTO

Tinha pensado que podíamos fazer uma coisa que fiz com o meu pai quando era pequeno. Íamos no carro e acampávamos em vários pontos.

Sacha endireita-se. Está interessado.

SACHA

Não sabia que o avô Augusto acampava. Pensei que só viajava com o sofá atrás.

José Augusto surpreende-se.

JOSÉ AUGUSTO

Chamas-lhe "avô Augusto"?

Sacha cora levemente irritado, levanta-se e vai buscar um copo de laranja. A sua voz vem da cozinha.

SACHA

Porquê, não posso? Pá, tenho de lhe chamar alguma coisa! Hoje estamos muito implicativos com os nomes...

José Augusto sorri.

JOSÉ AUGUSTO

Não, está certo. Só nunca tinha... Bom, quando eu era pequeno e tinha montes de doenças (imaginárias da cabeça da minha mãe, uma parte delas, suponho) levavam-me sempre duas semanas para umas termas no Norte. Um lugar horrível com banhos de água fria e tratamentos à respiração.

A música está de novo alta. Mas desta vez é Sacha, com ar de quem não se importa que a vai baixar. Escuta, fingindo-se pouco interessado.

JOSÉ AUGUSTO

Um ano, devia eu ter uns oito ou nove, já a Muganga estava connosco mas ainda tinham o hábito de me levar, a minha mãe

adoeceu. Uma gripe fortíssima. E já tinham reservado tudo. Então, foi o avô... o meu pai quem ficou de me levar.

Um sorriso de orelha a orelha ilumina Sacha.

SACHA

E então os meninos, em vez de irem para os duches frios, partiram à solta...

José Augusto ri abertamente.

JOSÉ AUGUSTO

Sim. Um desvario do meu pai. Nem tenda tínhamos. Um homem que não ousava fazer nada, de repente, andava a enfiar o carro em caminhos de areia, a arrastar-me através de penhascos que iam desembocar em praias recônditas... Nesse tempo, as pessoas iam todas para os mesmos sítios, não havia mais ninguém.

SACHA

Parece-me muito catita, isso. E comiam onde?

José Augusto ri-se outra vez.

JOSÉ AUGUSTO

Onde calhava. Geralmente achávamos um restaurantzinho ou uma casa de pasto por perto. Outras vezes, ele saía do carro e ia convencer alguma mulher a vender-nos o almoço que tinha feito para o marido... Nunca o tinha visto assim. Já não tinha muito cabelo, mas lembro-me do ar feliz e jovem dele a arranjar coisas para eu ficar bem...

O disco chegou ao fim e começa a arranhar.

JOSÉ AUGUSTO

Foi só uma vez, e quando voltámos para casa, nenhum dos dois contou nada do que se tinha passado. O senhor Augusto voltou a ser o funcionário e no ano seguinte, fomos de novo às termas.

Sacha esfregou as mãos, excitado.

SACHA

Vamos a isto. Eu não preciso de levar quase nada e se é para dormir no carro, nem mantas levamos.

José Augusto levanta-se também. A sua mão pousa ligeira no ombro do rapaz. Está feliz.

## JOSÉ AUGUSTO

Também não exageremos. Temos tempo de ir comprar uma barraquita, porque pode chover e à noite faz frio, à beira-mar...

Sacha move-se veloz, na direção do quarto.

## SACHA

Boa, boa! Vou já ver se acho os calções e as sandálias... Não sei se este ano ainda me servem...

O som da sua voz chega agora abafado do quarto. José Augusto muda o disco, colocando no seu lugar um compositor clássico calmo.

## EXT. DIA. VÁRIOS LUGARES

Os dois partem de férias pela costa. Acampam sobre penhascos.

## EXT. DIA. VÁRIOS LUGARES

Tentam pescar em vão.

Tomam banho em baías escondidas onde as águas são frias para arrepio de ambos.

## EXT. DIA. VÁRIOS LUGARES

Aquecem comida em fogueiras no chão ou comem diretamente de latas. Ouvem rádio num aparelho a pilhas, ao entardecer.

## EXT. DIA. VÁRIOS LUGARES

Voltam para a cidade, queimados e contentes, lado a lado no carro.

## INT. NOITE. CASA DA RUA DA ROSA. SALA

José Augusto está a ver em casa, as fotos a preto-e-branco que tiraram e ri-se com as figuras retratadas de ambos. Depois apaga a luz e vai-se deitar.

## INT. MADRUGADA. CASA DA RUA DA ROSA. SALA

Sacha também vê as fotos e pega numa delas em que estão os dois, junto a um muro marginal a uma praia, e leva-a consigo. Em troca, deixa um bilhete. Sai cautelosamente de casa.

## EXT. MADRUGADA. PARAGEM DE CAMIÕES

Numa paragem de camiões, Sacha fala com alguns e acaba por entrar num deles que parte.

## INT. DIA. CASA DA RUA DA ROSA. SALA

José Augusto, na manhã seguinte, vê o bilhete e lê. Depois senta-se e uma expressão de tristeza toma conta de si.

## EXT. DIA. ESTRADAS PORTUGUESAS

Sacha atravessa as estradas portuguesas de camião. As paisagens desfilam ao longo das estradas que se prolongam em curvas estreitas.

## EXT. NOITE. FRONTEIRA ESPANHA-FRANÇA

Dois guardas aproximam-se do camião. O guarda fronteiriço levanta uma lanterna para a cara de Sacha, enquanto verifica os passaportes.

## GENDARME

Pour vous c'est bon. Mais lui, le garçon,  
qu'est-ce qu'il viens faire ici, en France.

Sacha parece assustado, mas o MOTORISTA toma conta do assunto.

## MOTORISTA

Vou voiez messieur, le garçon ici vien  
etudier. Il est très... esperto... très bien de  
la tête. Era dommage qu'il allez dans la  
guerre, prendre un coup nos cornos, assim  
tão jeune... n'est-ce pas? Vous avez des  
enfants, certainement, donc vous saviez  
qu'est-ce qu'on sent quand un fils comme  
ça peut perdre ça vie... Alors, tiozinho,  
laissez-nous passer, que le garçon est très  
bien...

O camião arranca e eles entram em França.

## INT. DIA. BAR-RESTAURANTE

Sacha, uns meses depois, está a trabalhar num bar. Limpa o balcão e carrega caixas de bebidas de um lado para o outro.

## INT. NOITE. QUARTO DE ARRUMOS DO RESTAURANTE

Numa cama improvisada, Sacha está tapado com uma pequena manta e com frio protege-se o melhor que pode, enquanto tenta dormir.

## INT. DIA. COZINHA DE RESTAURANTE.

Sacha lava pilhas de louça, enquanto à sua volta algumas pessoas cozinham com rapidez.

## EXT. DIA. RUA DE CIDADE PEQUENA.

Sacha passeia pela rua abrigando-se do frio do inverno.

## INT. NOITE. SALA DE ESCOLA

Sacha, cheio de sono, toma apontamentos num caderno, enquanto ao fundo, uma professora ensina línguas.

## INT. DIA. RESTAURANTE

Sacha leva comida à mesa. Uma rapariga observa-o antes de lhe fazer um sinal. Ele dirige-se até lá.

## INT. NOITE. QUARTO DA RAPARIGA

Sacha tem sexo com ela.

## INT. NOITE. QUARTO DA RAPARIGA

Os dois fumam no final do sexo e ela aponta para posters na parede com ídolos franceses do final dos anos 60.

JEUNE FILLE

Là, c'est la belle vie.

Sacha beija-lhe o ombro.

SACHA

Moi, je te trouve assez sexy...

Ela prende o cigarro no canto da boca, põe-se de joelhos na cama e ajeita com um olhar minucioso uma ruga no papel da imagem.

JEUNE FILLE

Là. Moi, je ne suis qu'heureuse...

INT. DIA. AUTOCARRO

Sacha avança de autocarro em direção a Paris.

Entra na cidade cruzando lateralmente o Sena.

EXT. DIA. PERTO DA TOUR EIFFEL

Sacha sai do Metro procurando a torre com os olhos. Não a avista logo. Subitamente, repara que ela está por cima de si, imponente e bela. Sacha observa-a como se subisse por ela acima.

INT. DIA. ESCRITÓRIO DE ADVOGADO

Sacha entra no escritório do advogado com os papéis de candidatura ao emprego. MADELEINE recebe-o, sorridente. Os seus dedos tocam-se. Os dois reagem contentes.

INT. DIA. ESCRITÓRIO DE ADVOGADO

Sacha está a trabalhar numa mesa um pouco afastado de Madeleine.

O telefone toca na mesa de Madeleine. Ela atende.

MADELEINE

Oui, bonjour... pour qui... Comment ça "moi"?

Vira-se para trás e vê Sacha que se ri perdidamente.

Atira-lhe com uma folha de papel amarrotada.

MADELEINE

Oh... Toi!

## INT. NOITE. QUARTO DE MADELEINE

Sacha e Madeleine fazem amor. Ela tenta tirar a combinação de seda, mas ele segura-a para que a mantenha enquanto a acarícia. A sua boca percorre a seda como se murmurasse alguma coisa.

## INT. DIA. RUA DE PARIS

Sacha deita uma carta numa caixa de correio, antes de se afastar.

## EXT. DIA. JARDIN DES PLANTES

Sacha e Madeleine passeiam pelas veredas do Jardim. O tempo aqueceu e eles também. Param a cada dois passos para se beijarem e dizerem coisas que só eles entendem.

## EXT. DIA. JARDIN DES PLANTES

Um grupo de convidados bem vestidos avança para um canteiro embelezado para tirar uma foto de grupo. No meio destes, estão Sacha e Madeleine vestidos de noivos.

## INT. DIA. RUA DA ROSA, PATAMAR DA ESCADA

José Augusto, um pouco mais velho, toca a uma das portas.

Um olho espreita pelo visor. Ouve-se um revolver de chaves e o VIZINHO aparece.

VIZINHO

Ah, é você...

José Augusto estende-lhe a mão.

JOSÉ AUGUSTO

Sim, sou eu, senhor António. Vinha de novo ver se chegou alguma carta para mim.

Os olhos do velho apertam-se, na expressão impassível.

VIZINHO

Dantes, ninguém o via. Bom dia, boa tarde, mas, "vizinho precisa de alguma coisa", não me lembro...

José Augusto recua um pouco embaraçado, mas tentando mostrar-se cordial.

JOSÉ AUGUSTO

Sabe como é... Isto, vida de advogado...  
Sempre a correr.

O outro acena que sim, mas a sua expressão não se altera.

VIZINHO

Sei... E trabalhar num tribunal também dá  
alguma soberba...

Recua um pouco para o interior.

VIZINHO

E está-se a dar bem, lá nos prédios ricos  
das avenidas novas?

José Augusto tenta rir, mas só lhe sai um som triste.

JOSÉ AUGUSTO

Oh, ricos. Aquilo é tudo gente que  
trabalha... Mas olhe, senhor António, estou  
com um bocadinho de pressa. Vinha ver se  
chegou alguma carta para mim...

O outro faz um sorriso cínico.

VIZINHO

Nada. Como das outras vezes. Parece que  
está tudo esquecido de si. Ou então, vai já  
tudo para a casinha de luxo.

JOSÉ AUGUSTO

Já lhe disse que ali...

O velho recua ainda mais e começa a fechar a porta.

VIZINHO

Não tenho nada para lhe entregar. E se vier  
alguma coisa, deixe que eu logo lhe dou  
destino. E passe bem...

Fecha a porta. Ouve-se o ferrolho da fechadura a rodar várias vezes. José Augusto recua até às escadas e começa a descer.

INT. DIA. CASA DO VIZINHO

O vizinho fica um bocado a escutar os passos de José Augusto que se afastam na escada.

VIZINHO

Julga que te mandavas daqui e que vinhas  
para aqui mandar? Vais mas é bem fodido  
daqui...

Volta para o sofá que está ao pé da rádio que transmite alguma coisa ininteligível. Um canário remexe-se inquieto na gaiola junto à janela.

INT. DIA. CASA DE MADELEINE E SACHA

Sacha entra em casa, e no meio das cartas, tem uma sua com o carimbo "Devolvida ao remetente". Por cima, escrita numa letra de homem. "Esta pessoa já não mora aqui". Guarda-a no bolso.

INT. DIA. CADA DAS AVENIDAS NOVAS

José Augusto escreve uma carta.

JOSÉ AUGUSTO (OFF)

Morreu hoje a tua amiga do Túlipa Negra. A Melinha foi hoje encontrada morta. O namorado/chulo abriu-lhe a cabeça com uma garrafa. O funeral é amanhã. Pena que não possas estar. Pena que não tenhas conseguido escrever a dar notícias. Fico triste com isso, mas não vale a pena perder tempo. As coisas são como são e tenho esperanças que estejas bem. Mesmo bem, meu Sacha. Agora deixa-me contar-te o que o Silveira fez para ser despedido...."

Mais tarde, José Augusto levanta-se, fecha a carta num envelope e guarda-a numa caixa que contém muitas outras. Todas novas em envelopes selados, onde está apenas escrito "Sacha".

EXT. DIA. JARDIM PARIS.

Sacha anda no interior de um jardim com árvores e um lago ao fundo. O seu olhar prende-se em mulheres de aspecto mais redondo, ou mães que passeiam com os seus filhos. Fixa-lhe demoradamente o ventre e a zona em que o cabelo descobre o pescoço.

INSERT

A mãe de Sacha na praia, o vento a desviar-lhe os cabelos longos do pescoço. A areia a levantar-se. O som das ondas e a voz dela murmurada a rir com ele.

Uma das mulheres está a olhar para ele fixamente, antes de apertar mais o casaco e se desviar puxando a criança a si.

## INT. NOITE. QUARTO DE MADELEINE

Madeleine está sobre ele. Terminam de fazer amor. Ela debruça-se para o beijar, mas os olhos dele estão virados algures para outro lado. Ela deita-se ao seu lado na cama, tapando-se.

## INT. DIA. ESCRITÓRIO DE ADVOGADOS

Sacha trabalha num documento. De vez em quando olha para Madeleine à distância, mas esta parece alheada.

## INT. DIA. CASA DE MADELEINE

Sacha entra em casa, pousa as chaves. Traz na mão um ramo de ranúnculos. Escuta som de risos que vem do quarto. Dirige-se para lá. Um casaco de homem está no chão. Ele pega-lhe. Ao abrir a porta do quarto, vê deitado na sua cama um homem levemente obeso de boxer riscado e camisola interior que beija Madeleine. Ela ri, visivelmente embriagada. No chão, uma garrafa de champanhe está caída sobre o tapete ao lado de um copo.

O homem ao avistá-lo dá um salto na cama e cai do outro lado. Madeleine soergue-se, avista Sacha e ri-se, inebriada pelo álcool.

MADELEINE

Ah, t'se déjà là...

E volta a rir-se, enquanto o homem contorna a cama em busca da roupa.

HOMEM

Monsieur, je vous assure que c'est pas du tout ma faute...

Sacha estende-lhe o casaco. O homem pega nas coisas e sai a correr.

MADELEINE

Ah...tu a acheté des Boutons d'Or... même mes fleurs préférés tu connais pas... Les tulipes, mon cher... Ce sont les tulipes que j'aime...

Fica subitamente sóbria. Aperta a camisa que ainda tinha vestida.

MADELEINE

Va t'en. Je reste invisible a tes yeux. Et l'invisibilité c'est pas mon truque non plus. Ne reviens, je t'en prie

Sacha sai, pousa as flores junto das chaves e fecha a porta. No quarto, Madeleine chora.

MADELEINE

Ce que toi, tu cherches, n'est pas ici...

Leva a mão ao ventre. Pela janela, vemos Sacha que atravessa a rua com ar atarantado. Pára sem olhar para cima. Dá dois passos numa direcção. Depois volta para trás e caminha no sentido oposto arrastando os pés.

#### EXT. NOITE. RUA DE PARIS

Sacha caminha na noite gelada. Traz uma garrafa na mão de onde bebe sofregamente. Quando o líquido se acaba, ele deita-a fora e continua a andar aos tropeções. Desce as escadas do Metro e cai perto da entrada.

Uma mãos percorrem-lhe o corpo. Sacha murmura "Mãe", mas as mãos retiram-lhe o relógio, e depois a carteira. Afastam-se e voltam atrás para lhe tirarem o casaco e finalmente desatam-lhe os atacadores e levam-lhe os sapatos novos, deixando a tremer na sua inconsciência.

#### INT. NOITE. METRO

Estação de Metro. Os passageiros caminham transportando sacos, malas e outros objetos. Passam junto a uma figura de "clochard" (mendigo) que está sentado no chão ao lado de um saco velho e uma garrafa de vinho.

#### SACHA (V. O.)

"Fade in. Estava particularmente bêbado, nesse dia. Uma mulher elegante tinha parado ao lado do meu saco-cama e perguntado, "Como se chama, meu bom amigo?". Eu menti como sempre, "Alex". Ela apertou-me a mão, comovida e este contacto perturbou-me. Retirei a mão. Depois estendeu-me uma nota de 100 francos, mas antes que eu a pudesse agarrar disse, "E por que é que não se emenda? Você é novo, podia trabalhar..." Eu não respondi. Só estava a pensar que com aqueles 100 francos poderia comprar uma série de garrafas de vinho barato. "Gosta de andar aqui a pedir não é?" A voz dela tinha mudado, "A receber o que lhe dão, para voltar a pedir mais..." Estendi mais a mão, ela deixou que eu roçasse a nota, mas depois desviou-a..."Dá-lhe prazer estar aí a fazer-nos sentir culpados, não dá? Por termos merecido uma vida tranquila". Depois, guardou a nota na mala muito depressa e gritou, "Exterminados um a um. Com gás, em morte lenta... Até a terra ficar limpa". Finalmente afastou-se. Tive pena de ter perdido os 100 francos. Fade out"

## INT. DIA. SALA DE INTERROGATÓRIO

José Augusto está diante de MICHEL DA SILVA, um drogado, apanhado com droga.

JOSÉ AUGUSTO

Bom, senhor Silva...

MICHEL DA SILVA

Da Silva. Em *France* todo o mundo diz o 'Da'. Aqui neste país de merda é que nem o nome todo das pessoas sabem dizer.

José Augusto suspira.

JOSÉ AUGUSTO

Estou aqui para o ajudar. O senhor foi apanhado com uma grande quantidade de drogas...

MICHEL DA SILVA

Mas eu estou inocente... Aqueles 200 gramas que estavam na minha mala, alguém lá os pôs.

José Augusto consulta pacientemente o auto.

JOSÉ AUGUSTO

Um quilo, senhor "DA" Silva. Uma dose capaz de atordoar um elefante. E se alguém lá o colocou, desapareceu. Por isso, só resta o senhor.

Michel olha para ele, esgazeado.

MICHEL DA SILVA

Eu não fazia ideia... Só quando os cães começaram todos a ladrar à minha volta no aeroporto é que eu pensei, "Putain... alguma coisa deve de estar errada com a minha valise..."

José Augusto tira os óculos de leitura e olha-o diretamente nos olhos.

JOSÉ AUGUSTO

Senhor Silva, se não me disser a verdade, os inspetores vão tirar-lha, juntamente com alguns dentes. Depois vai a tribunal e como isto está, o juiz enfia-o na pildra, até ser velho... Está a perceber ou quer que repita em francês?

Michel leva as mãos à cabeça em desespero.

MICHEL DA SILVA

Mon dieu, mon dieu... O que foi fazer...? Deveria ter escutado o Sacha quando me disse que me ia lixar...

O Professor pousa a caneta.

JOSÉ AUGUSTO  
Como disse? Sacha...? Sacha quê?

Michel segura-o pelo braço.

MICHEL DA SILVA  
Sacha no metro... Sacha, aux-yeux-blues.

#### INT. NOITE. ESTAÇÃO DE METRO

Uma rapariguinha de onze anos, JANINE percorre a plataforma procurando algo em cada canto. Veste uma estranha mistura de farrapos com camisolas sobreposta e um barrete de lã na cabeça. Coloca-se de joelhos perto dos bancos. Vê atrás de colunas, pergunta aos mendigos que dormem nos cantos.

SACHA (V. O.)  
"Fade in. Não há apenas clochards no metro. Tem também os drogados. Normalmente, andam à superfície, a não ser à noite, quando descem em busca de alguma coisa que lhes renda o dinheiro para se picarem. Roubam o que podem, e todos somos um alvo. Depois, consomem e estendem-se no chão com as seringas ainda espetadas no braço, enquanto um alívio mais violento do que o do vinho toma conta deles.  
Um dia, roubaram o irmão de Janine, de onze anos. Ela tinha sempre muito cuidado em deixar o irmão num sítio seguro, enquanto se prostituía na gare Saint-Lazaire. Um dia, os drogados apanharam-na e roubaram-lhe tudo o que ela tinha. Mas um deles, particularmente ansioso, bateu-lhe várias vezes com força até ela desmaiar. Quando acordou, o pequeno Pitosh tinha desaparecido. Ela procurou-o durante dias e dias, mas em vão. Chegou mesmo a procurar a polícia e a comunicar o seu rapto. Mas teve de fugir antes de eles a prenderem a ela. O irmão era tudo o que ela tinha, por isso um dia deixou-se escorregar para a frente do comboio que a levou apenas com um gesto. E o pequeno Pitosh foi encontrado seis meses mais tarde. Estava dentro de uma forma de resina, assassinado por um casal perverso que gostava de ver meninos como ele a agitarem-se dentro da transparência da resina líquida, sem que se conseguisse ouvir a sua voz. Reconheceram-no pela pulseirinha em forma de corações que Janine tinha descrito aos *gendarmes*. Não há nada para viver debaixo da terra. Todos

aqui estamos mortos apesar do movimento constante. Fade out"

EXT. DIA. ESTRADAS PORTUGUESAS/ESPAÑHOLAS

José Augusto conduz o mais depressa que consegue no seu carro antigo.

Atravessa diferentes paisagens dos dois países.

JOSÉ AUGUSTO (V. O.)

"Meu querido Sacha, quando o rapaz drogado me disse que te tinha visto no metro de Paris, pelos sinais, soube logo que eras tu. Mesmo quando ele me falou de que caías de fome e estavas sempre bêbado. Não sei o que se passou contigo, filho. Mas seja o que for, vou tirar-te de lá, agora que sei onde te posso encontrar. Veremos se o carro velho e esta carcaça aguentam a viagem. Mas, se alguma coisa me acontecer, vão ter de me arrancar ao volante, pois vou estar virado na direção de França. Na tua direção. Como sempre. Como desde o primeiro dia. Esta carta vai ser guardada junto com as outras. Um dia vais poder lê-las todas e saber que houve alguém que pensou em ti e como estarias em cada dia que não te viu."

EXT. NOITE. RUA DE PARIS

Sacha está caído na neve. O Homem 1 pega-lhe no corpo, erguendo-o um pouco da neve, formando uma *pietà* de dois homens. O segundo homem, Jérôme caminha na direção deles, enquadrado com a luz da cidade ao longe.

Sacha abre os olhos claros e olhando o Homem que o ampara, recita Guerra Junqueiro:

SACHA

"Por debaixo do azul sereno, entre a  
fragrância/dos mirtos e rosais,/Viviam  
numa doce e eterna infância/Nossos  
primeiros pais.  
Seus corpos juvenis, mais alvos do que a  
lua,/Mais puros que os  
diamantes/Conservavam ainda a  
virgindade nua/Das coisas ignorantes."

O homem deita fora o cigarro.

HOMEM 1

...Filho-da-puta... que és português!

Estão iluminados pela luz de um candeeiro próximo e pelos faróis do carro. A neve começa a cair com menos intensidade.

EXT. DIA. CHAMPS ELISÉES

O carro de José Augusto entra na gigantesca girândola da rotunda dos Champs Elisées. Roda longamente, antes de finalmente conseguir sair.

EXT. DIA. RUA DE PARIS

José Augusto pára o carro, exausto, numa rua lateral. Encosta a cabeça ao volante.

JOSÉ AUGUSTO  
Já cá estou... Sacha... Já cá estou.

INT. DIA. HOSPITAL

Numa cama pobre de hospital, Sacha jaz, amarelo e febril. Subitamente, vira-se para o lado e vomita. Uma enfermeira corre na sua direcção parecendo agastada.

ENFERMEIRA  
Oh la la... C'est la pagaille ici... On dirai  
une maré, monsieur le jeune homme.

Endireita-o, remetendo-o à almofada.

EXT. DIA. ENTRADA DO METRO

O professor, aperta melhor a roupa desadequada ao clima em volta do pescoço e, olhando um pequeno mapa do Metro, desce.

INT. DIA/NOITE. DIVERSAS ESTAÇÕES

O Professor percorre as estações, falando com várias pessoas. Todos abanam a cabeça, o ignoram ou lhe estendem a mão pedindo-lhe dinheiro. Ele continua. Viaja nas carruagens, de um lado para o outro, sem o conseguir achar.

INT. DIA. ESTAÇÃO DE METRO

José Augusto está sentado num dos bancos da estação. Um drogado senta-se ao seu lado.

DROGADO

T'a unes clope?

José Augusto olha para ele através de um véu de cansaço. Não o compreendeu. O outro treme, enervado.

DROGADO

Une cigarette, putain!

José Augusto estende-lhe um maço de tabaco para que tire um. Mas o drogado pega no maço, tira-lho da mão e levantando-se, puxa de uma faca que lhe aponta.

DROGADO

Ton fric. Passe-moi ton argent, connard de merde... Ton argent!

José Augusto levanta-se também. É maior do que ele, mas a arma está apontada ao seu peito.

JOSÉ AUGUSTO

Ecoute: je te donne de l'argent. Mais je ne peux pas te donner tout. Che cherche mon fils. Il me faut tout ce que j'ai pour le trouver...

O drogado empurra-lhe a arma contra a cara provocando-lhe uma pequena ferida.

DROGADO

Ton argent, je te dis! Et ta montre et toute chose de valeur. Si non je te tue ici. Maintenant.

Desesperado, José Augusto só consegue articular.

JOSÉ AUGUSTO

Je ne peux pas. Je cherche mon fils...

Subitamente, um bordão de madeira desceu com toda a força sobre a cabeça do drogado. Este foi atirado contra um dos bancos de pedra, onde ficou inconsciente. Atrás dele, está JEAN-BAPTISTE, um cego enorme que brande um bastão de madeira.

JEAN-BAPTISTE

T'inquiète pas. Je suis Jean-Baptiste et je vais t'aider à trouver ton fils.

INT. DIA. METRO DE PARIS

José Augusto e Jean-Baptiste percorrem novas estações de Metro. Toda a gente fala com ele, mas são forçados a prosseguir.

Numa estação, os dois estão sozinhos depois do comboio partir. Jean-Baptiste olha fixamente José Augusto com as suas órbitas vazias.

JEAN-BAPTISTE  
Il n'se plus au sous la terre.

José Augusto olha para ele, em desalento.

JOSÉ AUGUSTO  
Tu le crois mort?

O cego aponta para a superfície.

JEAN-BAPTISTE

Non. Nous chercherons près des églises et si l'on trouve pas. Il n'y aura qu'un seul endroit. Mais et à ce lieu, il peut très bien être déjà mort.

Os dois começam a subir as escadas até à superfície.

EXT. DIA. RUA DE PARIS

Quando os dois assomam à boca do Metro, a neve derreteu e a Primavera começa a instalar-se.

INT. DIA. HOSPITAL

O Professor e Jean-Baptiste estão na recepção do hospital. Dois homens estão diante deles, impedindo-lhes a passagem.

JEAN-BAPTISTE  
Je vous ai déjà dit: mon ami cherche son fils. Il faudra un père ou bien une mère pour retrouver un garçon sans nom et sans visage...

Um dos homens tem uma mão estendida na direção de Jean-Baptiste.

HOMEM DO HOSPITAL  
Je répète: vous passerez pas. Ici les clochards ne rentre pas sans être allongés.

Agarram-no cada um por um dos braços para o levarem. Mas nesse instante, Jean-Baptiste solta um rugido e começa a rodar sobre si mesmo. Primeiro lentamente, mas de forma imparável, depois mais depressa. Os dois homens rodam em volta dele sem o conseguirem deter, como se estivessem num carrossel. Um outro homem agarra-se para o tentar parar, mas também ele é arrastado. Depois vem outro e mais outro. E o gigante cego, como se fosse um moinho, roda em círculos cada vez maiores de pessoas derrubando tudo o que está à volta. O Professor afasta-se no meio da confusão e começa a percorrer os corredores.

O Professor percorre ansiosamente, corredor a corredor, quarto a quarto. De vez em quando, solta "Sacha!", mas ninguém responde. Enfermeiras tentam fazer-lhe perguntas, mas ele ignora-as e muda de enfermaria em enfermaria.

INT. DIA. HOSPITAL. CORREDOR DE ENFERMARIA

O Professor está exausto. Encosta-se a uma das paredes sem saber o que fazer. Um som de vômito vem do quarto ao lado.

JOSÉ AUGUSTO

Sacha... Onde é que te meteste... Vou ter de desistir, filho... Sai do teu esconderijo, Sacha.

O som dos vômitos aumenta. José Augusto mete a cabeça no quarto e vê um homem de barbas muito magro, de rosto virado para baixo que tenta alcançar o balde para vomitar. Ninguém o ajuda. Está sozinho a cobrir toda a cama com os seus vômitos.

INT. DIA. HOSPITAL. QUARTO DE SACHA

O professor dirige-se ao doente e segura-lhe a cabeça, enquanto com a outra mão tenta apanhar o balde. O doente esbraceja um pouco, mas de forma débil.

JOSÉ AUGUSTO

Attendez, attendez, je vais vous aider...

O homem sossega a voz e José Augusto consegue apanhar o balde. Depois segura-lhe a cabeça enquanto o outro se esvazia em vômitos fracos. Finalmente pára. José Augusto apanha um pano para lhe limpar a cara coberta pela barba. O homem tem os olhos fechados. Finalmente abre-os e José Augusto reconhece os olhos azuis que olham, implorantes, para ele.

INT. DIA. CARRO DE JOSÉ AUGUSTO.

José Augusto conduz pelas estradas espanholas em direção a casa. No banco traseiro, um Sacha limpo e barbeado, mas enfraquecido dorme.

SACHA (OFF)

"Fade in. Esperei dias e dias que me viesse socorrer. Olhava para todas as caras que desciam ao Metro, sempre na esperança de ver a sua. <<Um dia, o Zé aparece aqui>>, pensava. E depois ria-me, porque me lembrava que não queria que eu lhe chamasse Zé. Mas à medida que o tempo passou, fui deixando também essa esperança de parte. Juntei-a à da minha mãe que me tinha sido tirada, à de

Madeleine que não soube guardar. E esta, que fui eu que me afastei porque precisava de achar uma coisa que não tinha nome. Quando ouvi a voz de José Augusto no hospital, pensei que estava a sonhar. Ou que tinha morrido e que agora tudo iria ficar em paz. Aquela mão na minha testa fez-me sentir que podia descansar. Mesmo que fosse o fim."

INT. DIA. CASA DE JOSÉ AUGUSTO. ESCADAS

Sacha sobe as escadas penosamente, amparado por José Augusto.

INT. DIA. CASA DE JOSÉ AUGUSTO. CASA DE BANHO

Sacha toma banho de chuveiro, lavando-se com dificuldade. José Augusto segura o chuveiro de mão e passa-lhe o champô, como se ele fosse uma criança enferma.

INT. DIA. CASA DE JOSÉ AUGUSTO. QUARTO

Sacha deita-se na cama. José Augusto ajuda-o a tapar-se e depois fecha um pouco mais a persiana para não entrar demasiada luz. Finalmente retira-se do quarto, deixando a porta entreaberta.

INT. DIA. CASA DE JOSÉ AUGUSTO. SALA

José Augusto dorme no sofá da sala. Sacha, em silêncio, está no mesmo compartimento a ler as cartas que José Augusto lhe escreveu.

INT. DIA. CASA DE JOSÉ AUGUSTO. SALA

Os dois almoçam em silêncio. Os movimentos de Sacha são lentos, mas vê-se que está melhor.

EXT. DIA. RUA DE LISBOA

José Augusto e Sacha caminham pela rua. Sacha anda agora normalmente. Repara, por seu turno nos cabelos brancos de José Augusto e na forma como o

seu andar se tornou mais lento. Aproxima-se dele e coloca-lhe a mão no ombro. José Augusto sorri e assim caminham.

EXT. DIA. JUNTO A UM FAROL

Sacha tem na mão uma câmara de filmar. Apanha José Augusto a andar, depois passa-lhe e este filma-o a ele, novamente jovem e rejuvenescido.

Subitamente, quando a imagem de Sacha feliz enche o visor, José Augusto cai e o céu e o chão confundem-se.

Sacha ajoelha-se a seu lado, segurando-lhe a cabeça no colo, tentando que lhe responda.

EXT. DIA. QUARTO DE CRIANÇA DE JOSÉ AUGUSTO

José Augusto (criança) está deitado no colo de Muganga. Esta acaricia-lhe os cabelos e trauteia, murmurando, uma canção de embalar. O rapaz fecha os olhos. Tudo vai a branco.

EXT. DIA. CEMITÉRIO

À volta do caixão que se prepara para descer, está um grande grupo de pessoas vestidas de preto. Sacha, Chica, as meninas da Túlipa Negra, agora mais velhas. Homens vestidos com roupas caras e óculos escuros. Uma segunda fila de gente pobre que observa em silêncio o caixão escuro que desce à terra levando em cima uma coroa de flores brancas.

INT. DIA. RUA DA ROSA

Sacha está sozinho na Rua da Rosa a arrumar as coisas que eram de José Augusto. Guarda livros escolares antigos, fotos suas e dele. Uma foto, em criança, com o pai, durante a viagem que fizeram os dois. Por fim, um retrato de Muganga. Observa de perto e tem uma inscrição à mão, feita por ela. "Deita esta fora que estou muito *fea*". Sacha ri, emocionado. Depois retira da parede as duas raquetas de ténis e chora em silêncio, enquanto as mete carinhosamente dentro de uma das caixas.

INT. DIA. SALA DE SÉRGIO

Estão cinco pessoas entre o sofá e o chão. Duas mulheres, SÉRGIO, Sacha e ALEX. Parecem todos semi embriagados. Alguns fumam, e 4 têm copos nas mãos, menos Sacha que segura uma garrafa de água das pedras. Claramente tiveram sexo, mas como é um dia de Inverno, alguns deles estão meio embrulhados em cobertores, colchas. Um candeeiro de pé alto está coberto com uma camisola vermelha dando uma luz estranha e filtrada a tudo.

Observam um filme porno que pelo sons que saem do ecrã se julga ser de zoofilia.

RAPARIGA 1

Ai credo, coitadinha da rapariga...

Sérgio dá mais um golo no copo de uísque e tenta fumar, tudo ao mesmo tempo.

SÉRGIO

Oh pá, não te preocupes que elas aguentam. Se soubessem as coisas que já vi...

Sacha ri de uma forma um pouco tonta. Ainda tem um ar exausto.

SACHA

Mas onde é que tu arranjas estas merdas, Sérgio?

O outro pega na garrafa de uísque, enche o copo e estende a garrafa na direcção de Sacha.

SÉRGIO

Apanho-as na Alfândega, haveria de ser onde? E a máquina de vídeo também. De um tipo que queria entrar sem pagar imposto. Era preciso que fosse parvo destes dois (faz sinal para os olhos). As pessoas sabem que não podem entrar com pouca vergonha. Que por enquanto ainda há algum respeito. Agora, vou pôr uma coisa mais à homem...

Alex levanta a cabeça do sofá onde estava com os olhos fechados.

ALEX

Acho bem.

SERGIO

Tu já se sabe que sim. Coisas de homem queres sempre.

ALEX

Ora e tu parece que volta e meia, não.

A RAPARIGA 2 aponta para um monte de cassetes.

RAPARIGA 2

Põe uma de grávidas, ó Sérgio.

Ele olha-a surpreendido.

SÉRGIO

Para que queres tu ver isso?

Ela suspira.

## RAPARIGA 2

Ando outra vez com a mania de ser mãe.  
Era a ver se me passava...

Riem-se todos perdidamente. Mas Sérgio levanta-se, mostrando o rabo esquálido e puxa uma cassete Beta que coloca no gravador, depois de retirar a outra.

No ecrã aparece o título "I Love You Mummy!" e há um fartote de riso geral. À medida que o filme avança, o som vai desaparecendo. Sacha fica primeiro mais nostálgico, depois perplexo e finalmente, desvia-o como se alguma ideia lhe tivesse ocorrido ao espírito.

## RAPARIGA 1

Ai, tira-me isso também. Coitadinha da criança. Ainda cai pela gorda adentro...

Alex está nesse momento a passar uma mão gulosa na perna de Sacha, depois encosta a cabeça romanticamente. Mas este levanta-se subitamente, derrubando-o e à Rapariga 1 que tinha adormecido também por cima dele. Eles protestam. Mas Sacha não ouve. Está parado, de costas, nu, diante de uma janela, olhando a noite e a lua parcialmente encoberta que se avista sobre os telhados.

## INT. DIA. JARDIM DO PRÍNCIPE REAL

Sacha passeia-se com um produtor-cineasta em volta do Cedro-do-Buçaco. O homem leva uma bicicleta pela mão.

## PRODUTOR-CINEASTA

Então o filme que queria fazer era uma coisa assim à Godard...

## SACHA

Não era bem. Quer dizer, até pode ser que se pareça mas...

O produtor-cineasta abana a cabeça, como quem concorda e discorda.

## PRODUTOR-CINEASTA

Se calhar é mais uma coisa à la Clouzot...  
A parte dos filhos... E quem diz "filhos",  
diz "filhas"... até que gosto, mas...

Sobe para cima da bicicleta e começa a pedalar. Sacha apressa-se ao lado dele.

## PRODUTOR-CINEASTA

Mas falta-lhe aí qualquer coisa mais intelectual. Sabe que o que interessa é o que vai na cabeça... Cinema é só mente.

Passa uma *lolita* e ele desata a pedalar na sua direcção. A miúda foge e ele persegue-a pedalando com esmero, em volta da árvore.

## INT. DIA. ESCRITÓRIO REVOLUCIONÁRIO

Sacha está sentado diante de uma secretária de metal coberta de papéis onde a cor vermelha predomina. Por detrás, uma fotografia do Couraçado Potemkin. Um candeeiro aberto sobre a mesa e uma lâmpada sem candeeiro no tecto iluminam a atmosfera. Uma janela, tapada com um cortinado escuro, deixa passar uma finíssima entrada de luz.

Do outro lado, o produtor-revolucionário escuta-o, acenando que sim com a cabeça. Ouve-se uma música russa pós-Lenine. O homem fuma de um cachimbo e há uma atmosfera enevoada por todo o lado. A certa altura, ele repara num livro que tem sobre a mesa e guarda-o numa gaveta. Sacha continua a falar, mas o homem já não o está a ouvir. Por fim, levanta-se e vai fechar um pouco melhor o pesado cortinado que impede a luz da rua de entrar. O produtor responde com um gesto que quer dizer, "aqui não se faz disto".

## INT. DIA. SALA DE CASA DE PRODUÇÃO SUCESSO.

Sacha está sentado numa sala acolhedora, com sofás dos anos 60 e fotografias de artistas de cinema português de sucesso e de público nos anos 50 e 60.

Um produtor com um fato impecavelmente arranjado e uma gravata de seda está sentado na cadeira, numa posição algo incómoda, mas claramente moderna como num filme de Tati. Numa cadeira que não combina com os sofás, uma secretária toma notas estenográficas. Há uma janela sobre Lisboa das avenidas novas. Sacha está a acabar de falar.

## PRODUTOR-DE-SUCESSO

Não percebi completamente, tudo o que o senhor enunciou... Mas, se bem entendi, quer fazer um filme para meninos e para meninas... Um infanto-juvenil, vá...

Sacha observa-o espantado.

## SACHA

Não era bem... Pode até dar-se o caso de nem conseguirem entrar no cinema...

O produtor dá uma gargalhada gostosa.

## PRODUTOR-DE-SUCESSO

Ah, também não seja tão optimista. Um "Tarzan do Quinto Esquerdo" ou um "Sarilho de Fraldas" são sucessos que nem todos atingem. Daí a já contar com uma enchente...

## SACHA

Estava mais a pensar que como vai ter muito sexo e rapazes e mães na cama... Talvez, não sei... Em França punham limite de idade... Aqui...

Ouve-se um suspiro e a estenógrafa desliza suavemente para o chão brilhante da sala.

INT. DIA. COZINHA DE SÉRGIO

Sérgio está a alimentar um canário. Sacha está com ar desanimado na sua frente.

SACHA

Ainda me consegui pôr de lá a mexer antes de chamarem a Guarda. Ia cá em baixo na escada e ainda se ouviam os gritos do produtor. Digo-te, que a irritar-se assim, não dura muito.

Sérgio vai buscar duas cervejas Sagres que abre, estendendo uma para Sacha.

SÉRGIO

Mas para que é que tu queres meter-te numa alhada dessas? Não te estás a safar com as aulas de Francês lá no liceu?

SACHA

Estou. Mas isto é uma coisa que tenho de fazer. Tenho de perceber. E acho que é por aqui.

Sérgio está já a abrir um pacote de papel de embrulho castanho, com umas cassetes lá dentro.

SÉRGIO

Olha, hoje saquei estas. Tudo holandês. Segunda temos aqui outra festinha.

Sacha senta-se. Está visivelmente desanimado.

SACHA

Não estou com disposição para enrolanços, para falar verdade.

Sérgio observa-o.

SÉRGIO

Estava a ver se não me metia nisto, porque tenho a certeza que te vais dar mal... Mas...

SACHA

Mas...

Sérgio puxa de uma agenda de telefones.

SÉRGIO

Acho que sei quem é a única pessoa que pode alinhar numa coisa destas...

Pega no telefone.

## INT. DIA. ESTÚDIOS. SALA DE PRODUÇÃO

Sacha espreita para dentro da sala do produtor, Marco Paulo, decorada com alguns *posters* de revistas porno estrangeiras, uma mesa, um telefone, uma máquina calculadora e um armário onde se empilham latas de filme. Marco Paulo vem a subir da cave, acompanhado de Amália, que abotoa ao mesmo tempo um soutien preto e blusa de terylene às flores.

AMÁLIA

Nunca mais me apanha noutra, Sr. Marcos.  
Sabe que sou muito sua amiga... Mas  
contas são contas!

Marco Paulo passa por Sacha ignorando-o e dirige-se para uns papéis que tem na secretária. A mulher entra também, olhando de relance para Sacha, e senta-se na cadeira em frente da secretária.

MARCO PAULO

Está aqui, Dona Amália, para que não me  
chame mentiroso: 3 contos e quinhentos  
que era o que tínhamos acertado.

A mulher puxa um lenço da mala e limpa a cara.

AMÁLIA

Tínhamos, mas não era estas horas todas,  
senhor Marco... E este homem que você  
me arranjou... Tenha lá paciência, mas isto  
era uma besta.

MARCO PAULO

Então ainda não está habituada, Dona  
Amália?

AMÁLIA

Não é que não me tenha já calhado pior,  
mas...

MARCO PAULO

Ora, ora, D. Amália, se eu me pusesse a  
armar em esquisito com as coisas que  
tenho de fazer...

Marco Paulo olha para Sacha que tinha ficado parado à porta.

MARCO PAULO

Faz favor de dizer. Se é para o filme já  
acabámos.

Sacha dá um passo para o interior do gabinete.

SACHA

Não. É para um filme, mas não é para esse.  
Venho da parte do Sérgio da Alfândega...

Marco Paulo faz-lhe um sinal de que espere. Leva a mão ao bolso e tira de lá um molho de notas. Escolhe 3 que estende à mulher.

MARCO PAULO

Olhe... Eu não quero que saia daqui zangada. Tome lá...

Procura, com pena, uma nova nota que também lhe estende.

MARCO PAULO

E estes cem são para os miúdos... Dois rapazes, não é?

A mulher, satisfeita, mete o dinheiro dentro da mala.

AMÁLIA

Não, um casalinho. Um menino e uma menina. Ai, Sr. Marco, Sr. Marco... O que vale é que a gente acaba sempre por se entender.

Levanta-se, gingando na direcção de Sacha.

AMÁLIA

Vou andando que já são quase seis horas e ainda nem pensei o que vai ser o jantar... Se precisar de mim, já sabe...

Marco Paulo acena-lhe vagamente, remexendo de novo em papéis. Sai, dengosa. Marco Paulo faz sinal a Sacha para que se sente.

MARCO PAULO

Então diga lá, amigo...

SACHA

Sacha. O Sérgio falou-me em si...

Marco Paulo tenta acender um charuto, enquanto coça o peito.

MARCO PAULO

Grande amigo, o Sérgio. Se não fosse ele, metade dos filmes não me passava na alfândega...

Nesse momento, uma loura oxigenada (Gigi) entra pelo gabinete dentro.

GIGI

Desculpa interromper amor. Mas és capaz de teres de ir lá abaixo. Aquele grandalhão, o das botas à *cóboi*, teve uma quebra de tensão e ninguém o consegue acordar... Talvez seja melhor chamar uma ambulância.

Marco Paulo faz um gesto para a escorraçar.

MARCO PAULO

Isso a mim não me interessa nada. Se quer receber, tem que dar à coxa. Atirem-lhe água para cima. Se não acordar... Já lá vou, eu já lá vou.

Gigi desaparece.

MARCO PAULO

Estava a dizer, amigo Sancho...

SACHA

Sacha! Eu vim ter consigo porque parece que os filmes que eu quero fazer só você é que os pode produzir.

Marco Paulo encosta-se mais para trás, levantando os pés dianteiros da cadeira.

MARCO PAULO

Mau... Há-de ser lindo, há-de. Vá, diga lá. Calham-me os malucos todos.

Sacha puxa de um dossier impecável.

SACHA

Tenho tudo aqui escrito. O senhor lê francês?

MARCO PAULO

Eu? Deus me livre! Bem me basta a minha vida.

Sacha retira um outro dossier de dentro da mesma pasta.

SACHA

Fiz assim, porque me dava mais jeito. Mas também tenho aqui em português.

Faz uma pausa como se procurasse as palavras certas.

SACHA

Em criança nunca teve uma daquelas tardes em que daria tudo para que a sua mãe não quisesse estar com mais ninguém...?

Um som de gaivotas enche subitamente o local em que se encontram.

INT. DIA. QUARTO DE HOTEL

Sacha (criança) está deitado, Graça está ao lado dele. Aberto na cama, um livro, "David Copperfield". Graça tem vestido um negligé e segura-lhe na mão.

GRAÇA

E divertiste-te hoje, naquele bocadinho na praia...?

Ele encolhe os ombros, vagamente amuado. Ela desvia-lhe o cabelo da cara.

GRAÇA

Eu queria ter ido ter contigo, mas depois... O Waldemar queria companhia... E aquela coisa sempre dos ciúmes.

Sacha olha-a, desafiante.

SACHA

Hoje na praia fiz um amigo...

GRAÇA

Está de férias?

Ele sorriu e endireitou-se um pouco mais na cama.

SACHA

Sim. É mais velho...

Ela enrugou um pouco a testa.

GRAÇA

Olha, lá... Sabes o que eu já disse sobre pessoas que não conheces....

Ele abanou a cabeça de forma tranquilizadora.

SACHA

Com ele não há problema. Esteve a contar que teve uma... Como é que se diz quando uma senhora toma conta das crianças como se fosse mãe?

GRAÇA

Ama. Uma pessoa que trata quando os pais não podem.

SACHA

Não sei se era isso. Porque esta era mesmo como se fosse mãe dele...

Graça estende-se sobre ele e abraça-o.

GRAÇA

Eu nunca quis nada disso. Meu. Este filho é só meu.

Ele fecha os olhos.

GRAÇA

Para sempre...

SACHA

Para sempre...

INT. DIA. ESTÚDIO DE MARCO PAULO

Num espaço apertado está uma cama e outra está um pouco mais afastada, empinada a uma das paredes à espera de ser usada.

Sacha e Marco Paulo estão diante de dois projectores de teatro presos em tripés.

MARCO PAULO

Pronto, isto é o que a gente usa sempre.  
Um para se ver o corpo e o outro ao  
contrário, assim já mais próximo que é  
para se ver o material a entrar e a sair.

Sacha está com ar desconsolado.

SACHA

Mas eu preciso de mais luz... De uns  
reflectores, se calhar, para isto não ser de  
chapa.

Marco Paulo impacienta-se um pouco.

MARCO PAULO

Mas ó amigo Sancho...

SACHA

Sacha.

MARCO PAULO

Ou isso, também que raio de nome que os  
seus padrinhos... Eu disse-lhe logo que isto  
não ia ser para luxeyras. Uma coisa com  
mulheres prenhas e rapazes... Só vai dar  
para perder dinheiro. Percebe que não  
posso estar aqui a empatar muito.

SACHA

Percebo. Mas para passar a mensagem...

MARCO PAULO

Já cá faltava a mensagem. Oh, homem  
quem quer mensagens vai aos correios.  
Você faça lá como quiser, desde que não  
falem muito que os belgas...

SACHA

Os belgas?

Marco Paulo está a rebuscar atrás de um monte de tralha. Volta com umas chapas de esferovite com um lado pintado de preto.

MARCO PAULO

Bem me parecia que tinha aqui uns reflectores. Um vinha com a caixa de um frigorífico que nem uma semana durou... O outro, já não sei de onde é que veio.

Sacha recebe as placas.

SACHA

Mas e os belgas...?

Marco Paulo tira um charuto meio gasto do bolso que tenta acender.

SACHA

Os belgas e os alemães? Ou a quem é que você acha que eu vou vender isto? Cá, não? Posso passar numa sala ou duas, vender meia dúzia de cópias, mas o resto é para exportação.

Põe-lhe uma mão no ombro.

MARCO PAULO

A gente devia era arranjar-lhe outro nome, que isto do Sancho...

Sacha pensa durante um momento. Ouve-se o ruído do mar e da máquina de filmar super8.

SACHA

Fica Sacha, mas juntamos-lhe uma inicial: um G. De Guimarães. Um filho da puta com quem tenho coisas para resolver...

INT. CAFÉ. BRASILEIRA.

Um rapaz de 20 anos está sentado defronte a uma mulher de 45. Conversam, fumam, tomam chá. Ele come uma duchesse e ela corrige-lhe a mão no garfo, de vez em quando, ou limpa-lhe o chantilly da boca com o canto do guardanapo. Um homem está na outra mesa, de costas para eles.

Em off, a voz de Sacha acompanha toda a cena íntima do casal.

SACHA (V.O.)

Havia tantas maneiras de contar aquela história que não sabia que personagens deveriam encarnar este primeiro filme. Não tinham de ser todos rapazes, alguns poderiam andar pela idade adulta. Tinham era todos de ser filhos à procura de uma mãe. Encontrei Natasha num café pobre onde me tinha encontrado com Marco Paulo para lhe dizer que não sabia que tipo de mulher deveria escolher para o papel. De caminho, fui referindo sem querer, em que consistiriam essas cenas. Então, Natasha levantou-se, veio ter comigo e

disse-me: "Tenho 45 anos. Perdi um filho há 20. Nasceu morto, nem o cheguei a ver. Não tenho nada de importante para fazer na vida. Eu posso ser a mãe do seu filme".

INT. CAMARIM-ESCRITÓRIO DO ESTÚDIO.

Martinho está impecavelmente vestido e a desabotoar os punhos da camisa. Natasha está com ele.

SACHA (V. O.)

Martinho gostava que lhe chamassem "Dom", antes do nome. Começara a pedir à família que o tratasse assim. Mas eles riram-se e os dois irmãos mais velhos encheram-no de porrada para o calar. Mas ninguém calava definitivamente Dom Martinho. Apenas o tornaram mais focado e observador.

Natasha desaperta agora a gravata de Martinho. E ajuda-o a despir a camisa. Ele agradece e deixa-se ir despindo.

SACHA (V. O.)

Quando descobriu a relação entre o tempo que os irmãos adolescentes passavam com o vizinho do andar de cima e os bolsos subitamente cheios de notas que eles transportavam temerariamente, começou a chantageá-los. A troco desse segredo, não só garantiu que nunca mais lhe bateriam como pôde comprar as suas primeiras roupas e sapatos. Quando quis uma bengala com um castão de prata que já ninguém usava, muito menos um rapaz da idade dele, subiu ao andar de cima e pediu dinheiro. Mas ao contrário dos irmãos, não precisou de se despir. Bastou repetir a mesma ameaça de denúncia que tinha feito aos irmãos. O homem pagou durante anos o seu silêncio.

Martinho está agora completamente nu sentado, aguardando que Natasha acabe de se despir. Esta fá-lo lentamente.

SACHA (V. O.)

Martinho tinha um problema que cobria com roupas caras: não tinha mãe nem pai. Só o progenitor tinha realmente morrido, mas Martinho recusava-se a aceitar que

aquela mulher magra, praticamente analfabeta e que se esforçava a lavar casas, dez horas por dia era a sua verdadeira mãe. Sentia-se órfão. Disse-lhe isso mesmo um dia e quando ela se quebrou em lágrimas e cansaço diante dos dois outros filhos que não tinham ordem de lhe tocar, ele fez a mala e saiu de casa. Viveu de expedientes certo que era uma questão de tempo até que a verdadeira mãe lhe aparecesse.

INT. DIA. ESTUDIO DE MARCO PAULO

Natasha e Martinho fazem amor. Suave a princípio, ardorosa a meio, exaltante no final.

SACHA (V. O.)  
 "Esta é a minha verdadeira mãe",  
 confidenciou-me mais tarde. Consegui  
 logo reconhecê-la pelas feições delicadas,  
 pelo perfume que usava. Mas foi quando  
 ela me segurou a mão que tive a certeza.  
 Mãos suaves, doces, que nunca  
 conheceram um trabalho rude. Sim,  
 reconheci-a logo como a verdadeira mãe".

INT. CAFÉ. BRASILEIRA.

Na mesa, Natasha e Martinho continuam a conversar, sem tirar os olhos um do outro. Natasha estende-lhe as mãos e ele beija-as com reverência.

O homem da outra mesa levanta-se e passa por eles sem que se apercebam da sua presença. É Sacha.

SACHA (V. O.)  
 "Sim, reconhecia-a logo, era a minha mãe."  
 "Perdi um filho, há 20 anos. Eu posso fazer  
 a mãe do seu filme."

INT. DIA. ESTÚDIO DE MARCO PAULO

Sequência em que rapazes e homens jovens de várias idades vão estando sentados sobre uma cama ou aguardando em cadeiras. Perto deles, mulheres mais velhas também aguardam a sua vez de entrarem em acção, no meio de uma equipa reduzida e improvisada de filmagem.

Imagens de braços, pernas, pedaços de corpos que se roçam por peles, num movimento continuado e envolvente.

SACHA (V. O.)  
 Depois desse filme, fizemos vários outros.  
 Mas nenhum teve para mim a  
 autenticidade do primeiro. Cada um deles  
 ensinava-me qualquer coisa sobre mim  
 mesmo, mas continuava a sentir o mesmo

buraco no peito. Por isso filmei mais e mais...

INT. SALA DE CINEMA

Espectadores estão diante de um ecrã de cinema. Os seus rostos estão pálidos e alguns têm os olhos brilhantes de choro.

INT. CASA DE ESPECTADOR 1

Diante de um videogravador gigante (beta 2000), um homem vê o filme.

INT. CASA DE ESPECTADOR 2

Também defronte de outro videogravador gigante (beta 2000), um novo homem vê o filme. Por fim, desvia o olhar e enrola-se em posição fetal sobre o sofá.

SACHA (V. O.)

Fiz demasiados filmes, experimentei demasiadas coisas. Mas de pouco me serviu. Apenas Marco Paulo se deu bem com o negócio e "Materna Doçura" não só vendeu para muitos países como esteve quase a ganhar o festival de Veneza, nas curtas. Mas essa seria uma longa história...

INT. DIA. ESCRITÓRIO DE MARCO PAULO

Sacha bate ligeiramente à porta. Sentado na sua secretária, Marco Paulo tem uma série de envelopes e uma pequena pilha de notas que vai colocando.

MARCO PAULO

Entra, entra, pá. É só acabar aqui uma coisa, já falo contigo...

Sacha senta-se enquanto o outro vai separando notas e colocando no interior dos envelopes, enquanto escreve os nomes dos destinatários.

MARCO PAULO

Estas alturas são as mais difíceis... Quando ele entra, parece muito, mas depois vai dinheiro para um, vai dinheiro para outro...

Olha para uma lista de nomes que tem ao lado, e fecha mais um envelope.

SACHA

Pois, eu também vinha saber se...

MARCO PAULO

(interrompendo-o)

Olha, nem de propósito, este é para o teu amigo Sérgio... Parecendo que não, ainda me leva um bocado. Mas coitado, se não fosse ele a passar-me coisas de cá para lá e

de lá para cá na Alfândega... E calculo que também tenha de untar mais umas mãos lá dentro.

Olha a lista.

MARCO PAULO

Este é para o Jimmy Dotade... O Roberto de Niro também leva o mesmo... Ah pois, esta não devia apanhar nada que só me deu chatices, mas fazer o quê num país do tamanho de um lenço ranhoso onde é que eu vou buscar gajas que não tenham cara de putas para isto? Esta, mesmo assim, vai enganando.

Chega-se para trás e olha, sorridente para Sacha.

MARCO PAULO

Então diz lá, pá? Queres fazer mais um?

SACHA

Não sei se estou aí na tua lista, mas também vinha receber dos 3 últimos.

Marco Paulo endireita-se, guarda as notas que estavam à solta para dentro de um saco plástico que mete na gaveta, enquanto move a cabeça com ar preocupado.

MARCO PAULO

Claro, claro... Até já era para te ter resolvido isso. Mas isto tem estado tão mau...

Sacha sorri.

SACHA

Ouvi dizer que tinhas comprado um Porsche novo. Amarelo.

Marco Paulo disca um número no telefone.

MARCO PAULO

Novo...? (Para o telefone) Ó Lolofrígida, vê-me lá aí as contas do Sacha. Não... Começa pelas mais antigas. (de novo para Sacha) Ela já está a tratar disso...O carro foi uma pechincha. Era do filho de um gajo qualquer. Espatifou-lhe a frente na primeira noite, foi parar ao hospital (para o telefone) Isso tudo? Não, vê lá isso melhor... (Para Sacha) Estava bêbado, claro e deixou lá os dentes da frente. Ainda lá tem a marca. Queriam muito dinheiro, mas eu... O pior foi o arranjo que me ia custando o dobro.

Desliga o telefone.

MARCO PAULO

Ela já liga com as contas...

Sacha torce-se, inquieto.

SACHA

Pelo menos que dê para pagar a renda e as coisas que já devo.

MARCO PAULO

Pois, tens esse problema de queres pagar tudo a horas.

Toca o telefone e ele atende.

MARCO PAULO

Sim. Pronto... Pá, paga-se aí metade disso e o resto quando se puder... Ainda temos os gajos das cassetes e o Dany Brown que não viu um chavo... Vá, adeus.

Desliga. Vai ao saco, tira umas notas que conta e reconta e que enfia num envelope que estende a Sacha.

MARCO PAULO

O resto é já tipo para a semana, fica descansado.

Sacha guarda o envelope no bolso, com pouco entusiasmo e começa a levantar-se.

MARCO PAULO

Olha, outra coisa... Abre os olhos, não dês muito nas vistas que agora há um novo secretário na Inspeção Geral...

SACHA

O que é que isso quer dizer?

Marco Paulo faz uma careta.

MARCO PAULO

Pode querer mostrar trabalho e já ouvi uns zonzuns... Eu tenho o Porshe e chego à fronteira num instante... Agora tu...

INT. DIA. CASA DE SACHA.

Do lado de fora da porta, uns homens de gabardina acompanhados por um polícia fardado batem à porta de Sacha. Ele não responde logo.

SACHA (V. O.)

Dava jeito nesse tempo ter um porshe rápido.

Sacha abre, em pijama e meio a dormir. O polícia estende um papel que não larga e fala com ele. Sacha responde alguma coisa e um dos homens dá-lhe uma ordem seca e mete o corpo de forma intimidatória a bloquear da porta. Sacha vai para dentro e eles aguardam.

SACHA (V. O.)

Tive sorte. Alguns tinham visto um filme ou outro e por isso não me partiram os dentes como se estivesse bêbado no carro do filho de um empresário. Mas fui dentro na mesma. Dois anos de condenação, um se tudo me corresse bem lá dentro. O resto do pagamento dos filmes... deve ter ficado nos pneus que giraram e giraram quando Marco Paulo se despistou no ano seguinte, em Espanha.

INT. DIA. PRISÃO

Sacha está deitado na sua cela. Sobre a mesa, vários livros e cadernos de apontamentos.

SACHA (V. O.)

O que sente um homem preso? Ao princípio, que as grades lhe crescem por dentro. Como se os ossos do peito lhe prendessem o resto dos órgãos. Dói-lhe o corpo todo por não poder ir a lado nenhum. Depois habitua-se como um cão que só pode ir da casota ao fim da corrente. O que sente um homem que ainda há pouco era livre até ao último instante em que a porta se abre? Que só o Homem se lembraria, que ao impedir outro de ser livre, lhe mata qualquer coisa por dentro.

EXT. DIA. PRAIA

Sacha sonha-se criança. Passeia com a mãe pela praia de mão dada. Ela tem um lenço transparente, claro sobre os cabelos e óculos de sol. Ri-se por nada. Sacha solta-se da mão e corre pela água, para depois voltar a correr e rodar em volta dela, salpicando-a por brincadeira.

INT/EXT. CARRO DE MADELEINE

Madeleine e uma criança de 5 anos, (Sacha filho) PETIT LAPIN, avançam de carro por uma estrada. Na rádio, uma artista francesa canta "Au Sud". O banco traseiro está apinhado de malas, como se fossem para uma longa viagem.

SACHA (V.O.)

Todas as jornadas chegam ao fim. A uma espécie de fim que não é mais do que um

começo. Nascemos e morremos. Viajamos sempre. Às vezes em círculo. Quase sempre. Mas, de vez em quando, apenas de vez em quando os nossos passos encaminham-se para o sul. Para a terra onde o sol se esconde...

INT. DIA. PROMONTÓRIO

Madeleine e o Petit Lapin estão na ponta de um promontório. Ela observa o mar, enquanto o filho faz xixi contra uns arbustos, marcando o território. O carro com as bagagens está estacionado atrás. Petit Lapin vem ter com Madeleine. Ela coloca-lhe o braço por cima.

INT. DIA. CASA DE VERANEIO MADELEINE, PORTUGAL

Uma mulher entrega as chaves da casa, preparando-se para sair. Ouve-se o barulho do mar. O Petit Lapin está à varanda, a observar a praia deserta naquela época do ano.

MULHER DAS CHAVES

Então ficam entregues... Qualquer coisinha que precise... Já sabe...

Madeleine sorri, deitando um olhar para a varanda. Fala com sotaque francês

MADELEINE

Obrigada. Não precisamos de... mais nada.  
*Em este momento.*

A mulher junta as mãos.

MULHER DAS CHAVES

Ai que maravilha, a falar a nossa língua... Olha que há muito pouca gente. E o menino também fala?

MADELEINE

Um pouquinho sim. É a língua do pai dele.  
*Aprendi-lhe um pouco e agora vai aprender o resto. Até breve...*

Estende-lhe uma nota e a mulher sai contente. Madeleine vai ter com o filho e abraça-o. Ele está contente.

PETIT LAPIN

Regarde, maman! C'est formidable on peut se promener avec un petit chien. Tu crois qu'on pourra acheter un? Si on vas rester la, il nous faudra un. Tu penses pas?

Na praia, um boné vermelho é levado pelo vento.

## EXT. DIA. FRENTE À PRISÃO

Sacha está diante da prisão, com uma mala na mão.

SACHA (V.O.)

... Nada fica para sempre. Pássaros e passos sempre se viram para o sul.

## EXT. DIA. ESTRADA

Sacha em criança viaja com a mãe e Guimarães no carro descapotável do realizador, em direcção ao mar por várias estradas. Graça ri, Guimarães ri. Um homem está na beira da estrada quando o carro passa. É José Augusto, de novo jovem, que olha para ele. Sacha vira-se para trás e acena-lhe. José Augusto responde, ficando na distância.

## EXT. DIA. FALÉSIAS DO MAR. PRAIA

Sacha (adulto) está vestido, as calças arregaçadas e os pés dentro da água da maré baixa.

SACHA

"Todos os ciclos se repetem. Onde tu estiveste ontem, eu estarei amanhã. E quando eu já não estiver, será um outro eu a ocupar o mesmo lugar..."

## EXT. DIA. FRENTE DA CASA DE MADELEINE. PORTUGAL

Petit Lapin está de calções e uma máscara de mergulho com um respirador acoplado à porta de casa.

PETIT LAPIN

Maman, maman... eu vou andando para a praia.

SACHA (V.O.)

Todos os círculos se completam. As linhas rasgam-nos por dentro enquanto se dirigem para a outra ponta que não é mais do que uma parte de si mesma...

De dentro, a voz de Madeleine responde ao Petit Lapin.

MADELEINE (OFF)

Attends un petit peu, Sacha. N'ose pas faire comme la dernière fois d'aller un avance. Je te préviens, déjà.

Ele bate o pé, impaciente.

PETIT LAPIN

Mais c'est juste au bout de la rue, maman...

MADELEINE (OFF)

Tu m'obéies, Sacha! Ne sois pas un méchant Petit Lapin.

Petit Lapin bufa, aborrecido. Aguarda alguns segundos. Depois volta-se para a rua, começa a andar, primeiro muito devagar, depois corre com força.

SACHA (V.O.)

Todas as linhas se tocam. O sul, na ponta do círculo.

Numa janela, uma vizinha acena ao Petit Lapin e o miúdo corresponde, encantado.

EXT. DIA. PRAIA

Sacha percorre o paredão da praia. É final de Verão e há pouca gente. Está vestido com roupa de cidade. Deixou crescer o cabelo e alguns fios brancos começam a surgir. Aproxima-se da areia e descalça as meias e os sapatos. Sente os grãos debaixo dos pés e isso parece ter nele um efeito tranquilizador. Senta-se um pouco a olhar o mar.

Ao fim de algum tempo, levanta-se, arregaça as pernas das calças e avança para a água. As ondas são baixas, mas apesar dos recuos rápidos, acaba por se molhar. Em cima de um barco, um rapazinho (Petit Lapin) com um boné vermelho, segurando uma bola observa-o e ri-se da sua figura de calças molhadas. Ele faz uma parvoíce como quando José Augusto o conheceu e o miúdo ri mais.

Atrás de si, passa uma menina de fato de banho vermelho que, subitamente, faz uma roda vertiginosa, antes de correr atrás da mãe que vai um pouco afastada. O vento sopra forte e o boné do menino do barco voa na sua direção. O miúdo salta do barco e corre na sua direção. Sacha estende-lhe o boné.

PETIT LAPIN

Merci... Quer dizer: Obrigado.

Sacha repara nos olhos azuis do rapazinho como se lhe fossem familiares.

SACHA

T'es français?

Petit Lapin sorri-lhe abertamente.

PETIT LAPIN

Oui... Tu parles français? Eu agora prefiro falar português...

Sacha senta-se na areia e tira um pacote de bolachas baunilha do bolso.

SACHA  
Porquê? Queres uma...?

Estende-lhe o pacote. O menino hesita. Sacha ri-se.

SACHA  
Fazes bem em não aceitar coisas de estranhos. Mas olha, fazemos assim: eu como metade e tu outra metade. Se estiver envenenado... empoisonné... eu morro primeiro. D'accord?

Petit Lapin diz que sim, aceita a bolacha e os dois comem.

PETIT LAPIN  
Tenho de falar bem português, porque quando *retrovarmos* o meu papá, ele só fala português. Nem uma palavra de francês... e eu tenho muitas coisas para lhe dizer...

SACHA  
Ah, bon...

Petit Lapin acena com convicção.

PETIT LAPIN  
Sim.

Levanta-se, subitamente, tira a camisola e corre para perto da água.

PETIT LAPIN  
E agora vou tomar banho que já estou cheio de calor!

Começa a entrar na água.

Uma voz chama ao longe.

MADELEINE  
Petit Lapin... Sacha! Attends...

Os dois, o rapaz e o homem, viram-se ao mesmo tempo. A mulher avança na direção deles.

O menino entra mais um pouco na água, faz um aceno que vai em linha recta para Sacha e Madeleine e depois mergulha lentamente na água, até se ver apenas a mancha clara dos seus cabelos.

Fade Out:

FIM