



A LITERATURA PORTUGUESA OITOCENTISTA NO CINEMA DE MANOEL DE OLIVEIRA: CAMILO CASTELO BRANCO E ÁLVARO DO CARVALHAL

Da folha à tela: especificidades e equivalências no foco narrativo

Edimara Lisboa AGUIAR¹

Aparecida de Fátima BUENO²

Resumo: Há no cinema de Manoel de Oliveira um retorno constante aos espaços e personagens do século XIX, no qual são focadas tanto a obra como na figura de Camilo Castelo Branco. Nosso objetivo é entender melhor como se dá o diálogo entre esses dois autores e averiguar se a importância cultural que Camilo tem, indiscutivelmente, dentro do âmbito da literatura portuguesa influenciou as opções estéticas do cineasta. Para isso, propomo-nos a confrontar o *Amor de perdição* com uma outra adaptação de texto oitocentista, *Os canibais*, ambas transposições cinematográficas das obras homônimas, respectivamente, de Camilo Castelo Branco e de Álvaro do Carvalho. Neste trabalho fazemos uma análise comparativa do foco narrativo, procurando depreender as vozes condutoras da narrativa, de forma a determinar as possíveis marcas autorais de Oliveira.

Palavras-chave: Cinema português. Literatura de língua portuguesa. Adaptação. Narrador.

Toda tradução, tanto interlinguística como intersemiótica, narcotiza, elide, transforma, potencia e recria formas e significados do texto-fonte; toda tradução, como qualquer ato hermenêutico, é parcelar e parcial, inscrevendo-se numa cadeia de semiose em princípio intérmina. A tradução total e definitiva, como a hermenêutica total e definitiva, é uma utopia e um pesadelo.
Vítor Aguiar e Silva³

Em Portugal, o ramo de Estudos de Literatura e Cinema vem trazendo trabalhos muito interessantes acerca da adaptação fílmica de obras literárias, assinados por pesquisadores como Maria do Rosário Lupi Bello, Sérgio Paulo Guimarães de Sousa, Maria Adelaide Antunes Coelho, Ana Rita Navarro e José Manuel da Costa Esteves. Em

¹ Graduanda em Letras, Português e Linguística, pela Universidade de São Paulo. Atualmente desenvolvendo iniciação científica no ramo de Estudos de Literatura e Cinema (Literatura, História e Memória). Email: edmara.aguiar@usp.br

² Professora junto à FFLCH/USP, orientadora da pesquisa CNPq/IC que deu origem a este artigo.

³ Em prefácio para Bello (2005), p. 12.



contato com esses textos e diante de dois filmes do Manoel de Oliveira fomos motivados a averiguar como esse cineasta, enquanto tradutor, lida com a questão do cânone literário. Será que o peso da sanção do cânone sobre a obra escolhida interferiu no processo de sua adaptação para o cinema?

A primeira relação que um tradutor tem com seu objeto é a de leitor interpretante e, por isso, o texto que produzirá não deixará de trazer as marcas dessa leitura, bem como será reflexo dos repertórios culturais em diálogo afirmativo ou contrastivo, muitas vezes determinados pela formação escolar do indivíduo. Esse movimento de re-significação é inevitável, até mesmo na trajetória de um autor tão singular como Manoel de Oliveira, que antes de procurar a aprovação do público está interessado em pôr na tela as suas ideias sobre cinema, teatro e literatura.

Percebendo que não seria possível responder a esta questão sem depreender os movimentos formais do processo adaptativo, decidimos verificar como os elementos narrativos do texto-fonte – narrador, tempo, espaço, personagens – foram transpostos ao filme, procurando localizar as marcas da leitura de Oliveira. Entretanto, como este trabalho está ainda em desenvolvimento, o presente artigo trará apenas os primeiros resultados da pesquisa, expondo algumas considerações a respeito de um desses elementos: o foco narrativo.

Antes de perscrutarmos os filmes, alguns esclarecimentos se fazem necessários. O diálogo que o cinema de Oliveira traça com a obra e a figura de Camilo Castelo Branco é evidente, não apenas pelo bom número de filmes em que o escritor é diretamente mencionado, *Famalicão* (1940), *Amor de perdição* (1979), *Francisca* (1981) e *O dia do desespero* (1992), mas também porque o autor-personagem dos oitocentos personaliza as muito particulares obsessões do cineasta em torno da morte e da loucura. Entre os filmes em que este tema permeia, *Os canibais* (1988) retoma outro escritor do dezenove, figura que de tão insólita, “tem sito posta à margem do cânone da prosa oitocentista” (MIRAGLIA, 2004, p. 269). Em ambos os filmes, Oliveira toma liberdades bastante discretas na elaboração do roteiro, fazendo com que o expectador facilmente se ache em contato direto com os livros. Todavia, em entrevista, é ele mesmo quem nos lembra que “o diretor é um intérprete do texto e do contexto” (MACHADO, 2005, p. 31), é ele quem (re-)conta a história, portanto, o ponto de vista de um filme adaptado nunca é o mesmo de seu livro-referência.



Episódio da morte de Baltasar Coutinho⁴

- É crível que este infame aqui viesse! – **exclamou o de Castro Daire**.
Simão deu alguns passos, e disse placidamente.
– *Infame... eu!* e por quê?
– Infame, e infame assassino! – **replicou Baltasar**. – Já fora da minha presença!
– É parvo este homem! – disse o acadêmico. – Eu não discuto com vossa senhoria... Minha senhoria – disse ele a Teresa, com a voz comovida e o semblante alterado unicamente pelos afetos do coração. – Sofra com resignação, da qual eu lhe estou dando um exemplo. Leve a sua cruz, sem amaldiçoar a violência, e bem pode ser que a meio do seu calvário a misericórdia divina lhe redobre as forças.
– Que diz este patife?! – exclamou Tadeu.
– Vem aqui insultá-lo, meu tio! – respondeu Baltasar. – Tem a petulância de se apresentar a sua filha a confortá-la, na sua malvadez! Isto é demais! Olhe que eu esmago-o aqui, *seu vilão*.
– Vilão é o desgraçado que me ameaça, sem ousar avançar para mim um passo – redarguiu o filho do corregedor.
– Eu não o tenho feito – **exclamou, enfurecido, Baltasar** – por entender que me avilto, castigando-o na presença de criados de meu tio, que tu podes supor meus defensores, canalha!
– Se assim é – tornou Simão sorrindo – espero nunca me encontrar de rosto com a sua senhoria. Reputo-o tão covarde, tão sem dignidade, que o hei de mandar azorregar pelo primeiro mariola das esquinas.
Baltasar Coutinho lançou-se de ímpeto a Simão. Chegou-lhe a apertar a garganta nas mãos; mas depressa perdeu o vigor dos dedos. Quando as damas chegaram a interpor-se entre os dois, Baltasar tinha o alto do crânio aberto por uma bala que lhe entrara na frente. Vacilou um segundo e caiu desamparado aos pés de Teresa.
Tadeu de Albuquerque gritava a altos brados (CASTELO BRANCO, 1998, p. 80-1).

Escrita pelo célebre escritor português Camilo Castelo Branco, a novela *Amor de perdição* (1862) dispensa comentários. Todos nós, em algum momento de nossa formação escolar normal, nos deparamos com este texto clássico inserido em um estilo literário historicamente marcado – o Romantismo. Sua importância é tamanha que chega a não ser possível falar da literatura de língua portuguesa produzida no século XIX sem citá-la.

A passagem selecionada diz respeito a um dos momentos mais tensos do livro, é a partir dele que o final trágico se anuncia. O narrador é, aqui, um ser invisível que vê e ouve tudo sem fazer parte da cena, registrando, por meio de palavras, tudo o que se passa, para que possamos reconstruí-la mentalmente. Ele se intromete nos diálogos apenas para dizer quem está falando e como está falando, procurando ser o mais objetivo possível, tentando apagar-se. É à visão do narrador, a seu ponto de vista, que temos acesso, e que neste caso alterna entre o mostrar, deixar as personagens falarem

4 Cena do capítulo X do *Amor de perdição* (1862), de Camilo Castelo Branco.



diretamente, e o narrar, descrever o contexto em que os diálogos estão inseridos. Claro que essas marcas dizem respeito ao narrador camiliano presente neste trecho, pois, na verdade, o narrador do *Amor de perdição* (AP) é muito mais complexo. Ele faz muitos resumos e procura falar pouco para colocar-nos direto na ação – que é o que interessa para seu público assíduo – mas, algumas vezes, não abre mão de se intrometer, divagando sobre questões da tradição romântica ou procurando estabelecer uma cumplicidade com o leitor ou, melhor dizendo, leitora.

Aproveitamos para lembrar que o narrador não pode e nem deve ser confundido com o autor. O narrador é um ser ficcional, tão forjado quanto os personagens sobre os quais fala e, por isso, não existe fora do texto. No caso do AP o narrador diz ser o próprio Camilo, a contar-nos a infeliz história de amor de seu tio Simão. Aparece, portanto, como um elemento heterodiegético⁵, que nos conta à distância, de fora do espaço e tempo da ação, um fato que já aconteceu.

É a visão desta criatura de papel⁶ que nós seguimos, ele é o tecedor do enredo com que nos deparamos, o mediador entre nós e o mundo ficcional. No exemplo, este narrador é capaz de reproduzir palavra por palavra o diálogo estabelecido entre as personagens, nos detalhando uma ou outra reação que tiveram e nos descrevendo as atitudes dessas pessoas, com o objetivo de dar verossimilhança à história que está contando.

O Camilo de carne e osso não vivenciou aqueles fatos. Sabe apenas o que lhe contou um ou outro familiar. Já o Camilo de papel é capaz de reconstituir a cena em detalhes, de interromper, quando pertinente, os diálogos para situar o leitor. Já se sabe que a maior parte dos fatos contados por Camilo não correspondem à realidade, esse trecho que lemos, por exemplo, nunca aconteceu fora das páginas do livro. Mas o narrador quer nos fazer crer que estamos diante de um testemunho, de um amor de perdição que é herança familiar.

Ainda sobre autoria, vale a pena recorrer a uma distinção bastante fecunda na Teoria Literária, entre autor empírico e autor implícito. O autor empírico é o indivíduo que criou e assinou o texto, o Camilo Castelo Branco que viveu entre 1825 e 1890 e que, como sabemos, é um escritor de vasta produção, por ter vivido quase que exclusivamente da literatura, com uma biografia muito desgraçada e polêmica. Falar do

⁵ Termo cunhado por Genette (1980) justamente para designar esse narrador que vê sem ser visto.

⁶ Uma das metáforas usadas por Fernandes (1996) para ilustrar o narrador de romance.



autor empírico é, pois, traçar o contexto social, político, cultural, estético e ideológico em que ele está inserido.

Já o autor implícito é o “manejador de disfarces, o autor camuflado e encoberto pela ficção” (DAL FARRA, 1978, p. 20), que não consegue fazer sumir do texto as suas escolhas. Como o termo sugere, ele não está explícito no texto, mas emerge dele, a partir das várias interpretações que podemos tirar das mesmas palavras e cenas. Ele é distinguido do autor empírico porque, diferente dele, está presente no livro e não existe fora do livro. Em outras palavras, encontrar-lhe as marcas é uma forma de designar os traços de autoria que aparecem sob a superfície do texto.

A meu ver, uma das marcas do autor implícito neste trecho é o modo como o autor, por traz do narrador, intervém nos diálogos de forma a construir o caráter dos personagens para nos fazer “torcer” por Simão. Simão fala sempre racionalmente, está seguro de si, enquanto Baltasar fala por um impulso raivoso sobre o qual não tem nenhum controle. E esse é um dos mecanismos com os quais ele legitima o ato assassino de seu protagonista, amenizando-lhe o crime.

Por sua vez, a minissérie *Amor de perdição* (1978), na sua versão fílmica, é o mais elogiado trabalho do grande nome do cinema português, Manoel de Oliveira, o realizador mais velho do mundo ainda em atividade. Com 53 filmes lançados, parecem-nos que ele já fez de tudo: documentário, ficção, docuficção, biografia, adaptações de peças e de romances, cine poesia, cinema realista⁷, e assim por diante. Oliveira está sempre a experimentar, a colocar-se como aprendiz mesmo na sua reconhecida posição de mestre, “sempre que começo um trabalho tenho a impressão de filmar pela primeira vez [...], pisando um terreno como pela primeira vez, vou, claro, cheio de dúvidas, topando com muitas surpresas, perguntando-me o que vai acontecer” (MACHADO, 2005, p. 63), é o que declara em entrevista a Leon Cakoff.

O narrador fílmico é uma instância narrativa composta, em seu papel de organizador de um texto multissemiótico. Elemento heterodiegético que, muitas vezes, enxerga os fatos por um olho que não é o de ninguém ali presente. O “olho” da câmera⁸ que insere o espectador no mundo fictício sem a mediação das palavras. Mas não devemos pensar que, por isso, o texto fílmico se trata de um discurso neutro. O olho da

⁷*Aniki-Bóbó* (1942) é muitas vezes descrito como precursor do neo-realismo italiano, cujo marco inicial é o filme *Roma, città aperta* (1945), de Roberto Rossellini.

⁸ Expressão usada por Tânia Pellegrini no artigo “Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações”, In: Pellegrini (2003), para designar o narrador fílmico. Aspas nossas.



câmera determina em que ângulo e a que distância nós veremos as ações das personagens representadas pelos atores e, por meio do “ouvido” da câmera podemos escutar os sons diegéticos, àqueles diretamente ligados a espaço da ação, e os sons extradiegéticos, àqueles a que só nós temos acesso. E, por ser composto, o narrador fílmico encontra outras maneiras de manifestar-se. Pode falar diretamente, por meio de voz *over*⁹ ou letreiros; pode conduzir os afetos do espectador, por meio da trilha sonora; pode ser ambíguo, colocando som e imagem em desacordo.

No trecho da minissérie equivalente ao trecho recortado do livro¹⁰, o narrador fílmico também é um ser invisível que vê e ouve tudo sem fazer parte da cena, só que ele é capaz de reter as imagens e sons nos colocando em contato com uma reprodução sensível. O olho da câmera – que vê, ouve e registra – procura se apagar o máximo possível. Parte de Simão, fazendo-nos ouvir Baltasar em voz *off*, para em seguida observar a cena à distância, em plano geral, procurando “não se mexer”, não interferir. Estática, a câmera se digna apenas ao registro do evento. Essa opção estética de Oliveira é a forma que ele encontrou para traduzir a objetividade do narrador camiliano, assim como sua preferência sutil por Simão. Opção que também está ligada ao seu modo de entender e fazer cinema¹¹.

Todavia, no final da cena, ao invés de traduzir a situação descrita pelo narrador do livro por meio da encenação dos atores, como é próprio do cinema, o narrador deste *AP* “congela” a imagem, artificializa o ambiente por meio da trilha sonora e escolhe nos contar em palavras (por meio da voz *over* masculina, aquela que só nós ouvimos) o que irá acontecer a seguir. Depois, quando os fatos são encenados, eles contradizem tudo o

9 Distinguiremos, aqui, a voz *over* da voz *off*. A voz *over* diz respeito à inserção de uma fala que não está ligada diretamente à imagem filmada, trata-se sempre de colocações extradiegéticas, como as interferências de um narrador. A voz *off*, por sua vez, também é uma fala que não está diretamente ligada à imagem, mas se trata da colocação de um ator que está na cena filmada, cuja figura não é contemplada no enquadramento da câmera. É uma terminologia que Bello (2005) faz questão de esclarecer, para marcar quando está tratando da personagem fora de campo, mas no espaço contíguo à cena, e quando se refere aos enunciados orais que veiculam uma qualquer porção da narrativa, que é dita por um locutor invisível situado num espaço e num tempo distintos daqueles que são apresentados simultaneamente pelas imagens vistas na tela.

10 Cena central do Episódio 4.

11 Oliveira detesta o movimento gratuito da câmera, diz que “nos filmes falados, cujo diálogo é rico, a atenção é necessária e não se deve distrair o espectador do que diz o ator, porque o movimento distrai. Quando a câmera se move, logo se sente que alguém a fez mexer. O diretor deve apagar-se, não se deve fazer sentir no filme. Esse é um dos segredos do diretor. O cinema é movimento, mas movimento é tempo. A arte de mover a câmera o menos possível. E a câmera fixa é, em certas situações, qualquer coisa de extraordinário, porque contraria a ideia de tempo e movimento [...]. Os filmes norte-americanos são falados do princípio ao fim com a câmera a correr para trás, para adiante, para cima, para baixo. O que eles dizem não importa, até porque o movimento rouba a atenção. Mas falam e falam, e as pessoas ficam ali embebedas, é como uma droga. Saem do cinema como drogados” (MACHADO, 2005, p. 28-30).



que foi dito, fazendo-nos ver reações falseadas, extremamente teatrais.

Usa-se, também, um narrador secundário, uma voz *over* feminina que remete a um trecho da Introdução do livro em que o autor implícito camiliano modela as palavras do narrador para comover suas leitoras¹². O tradutor Oliveira percebe que esta intenção do autor implícito se repete no trecho que vimos e, então, se vale deste recurso para expô-lo, o que acaba por revelar a sua leitura da obra.

Ainda que as palavras pronunciadas por narradores e personagens sejam exatamente as mesmas do livro¹³, a visão da cena não é igual, o foco narrativo é outro. A trama não é construída pela concordância entre o mostrar e o narrar, mas pelo contraste entre esses dois focos. Acreditamos que esta opção revela a intenção do autor implícito deste *AP*, que aponta para o autor Manoel de Oliveira e não mais para Camilo Castelo Branco. O autor implícito procura fazer com que nós não esqueçamos que estamos diante de uma encenação, ele quer nos fazer ver o texto de Camilo e não a triste história de amor de Simão e Teresa. Seu intuito mais do que adaptar, e transcrever o texto literário para um texto fílmico.

O visconde e Eco, a ninfa¹⁴

E a voz do visconde ergueu-se do meio daquele silêncio, como voz de inspirado. Tinha nos olhos o sacro fulgor da sibila, e suas palavras eram devotamente escutadas como se fossem um oráculo.

Eco! era o título da poesia. Partilhava do vigor da ode, do lirismo terno do idílio, e da funda tristeza da elegia; porém, com tal arte, tal harmonia, que não passava uma nota, que não fosse certa ao coração.

Todo o pensamento da poesia era tirado da metamorfose da desventurada ninfa.

Ela a ver e a sentir que as formas delicadas lhe vão ganhando pouco a pouco as curvas brancas dum rochedo informe; e a sentir ainda o coração inflamado a pular-lhe lá dentro do seio de granito, com todas as paixões e ardores do seu viver de

¹²As palavras são as seguintes: “Ódio. Ódio sim... contra a falsa virtude de homens, feitos bárbaros, em nome da sua honra. Dezoito anos! Dezoito anos!”.

¹³Cotejando o filme com o livro, percebemos que Oliveira fez adaptações bem pontuais ao roteirizar a novela. Supre alguns períodos, retira alguns episódios, transforma notas de rodapé em cenas, mas mexe pouco no discurso camiliano. Em linhas gerais, são apenas as palavras escritas no livro que ouvimos no filme. Bello (2005) percebe nessa escolha de Oliveira mais que o resultado de uma admiração ou o desejo de fidelidade. Para ela, “o realizador partilha, em boa parte, do sentimento existencial e estético do escritor, na sua vertente romântica, onde se cruza uma ânsia de pureza e de amor a este ideal com um sentimento de profunda amargura pelo limite da condição humana, sentimento esse que é levado ao radicalismo da exacerbação do sofrimento e da morte” (p. 341). Identificado com o romancista, ele transpõe quase o total das palavras do livro, desejando captar o texto todo, pois considera que filmar a palavra é tão importante quanto filmar as imagens. Ela não é um elemento complementar. Este é um dos motivos da opção que fez de reproduzir as cartas do livro na tela, sem procurar traduzir em imagens as impressões suscitadas pelo texto, mas antes acrescentar o elemento visual.

¹⁴ Cena da parte III de “Os canibais” (1865), de Álvaro do Carvalho.



anelos, fervente de luxúria; e o rochedo a engrossar, a engrossar... Eis o pensamento. Ouro mais fino, mais de lei, nunca o extraiu poeta dos veios explorados. Quando acabou a penúltima estrofe, que parecia arrastar-lhe de envolta parte da própria alma, não havia faces, que não estivessem molhadas de lágrimas.

Aquela voz impregnada de melancolia terna, aqueles formosos versos – que o eram – coavam, em cada peito, comoções indefinidas, suavíssimos venenos.

Dir-se-ia que o visconde pranteava as próprias desgraças. Os versos traziam como que o selo da tremenda experiência.

Margarida estava pálida como as camélias, que lhe desmaiavam ao contato do seio virginal. Escutou até o fim sem respirar. Depois, desapareceu por entre os grupos assombrados, e, apenas longe do bulício, desatou em soluções, escondendo o rosto nas mãos (CARVALHAL, 2004, p. 229).

Contista português marginalizado pelo cânone literário, Álvaro do Carvalho é uma figura realmente particular. Durante o período mais quente da Questão Coimbrã, ele escrevia histórias de humor macabro que beiravam o fantástico. Seus textos não só ironizavam os artifícios criativos dos chamados românticos, como em muitos pontos se distanciavam dos gostos comuns de seus colegas realistas, tornando muito difícil incluí-lo em um estilo de época tão ao gosto da composição didática do cânone¹⁵. “Os canibais” (1865) é o seu conto mais conhecido, no qual reflete sobre o espaço da literatura fantástica em Portugal e dialoga com escritores como E. T. A. Hoffmann, Lord Byron e Edgar Alan Poe, principalmente com o conto deste último chamado “Manuscrito encontrado em uma garrafa” (1831)¹⁶.

O enredo gira em torno de Margarida, uma mulher fatal da alta aristocracia. D. João está completamente apaixonado por ela, mas a moça tem olhos apenas para o

15 A dificuldade de inserir Carvalho em um estilo de época pode ser um dos motivos dele não ter sido canonizado. Miraglia (2004) salienta o esforço de vários críticos em dar-lhe uma classificação contundente (ultra-romântico, precursor do humor negro, etc.). A nosso ver, seus contos dialogam melhor com o Romantismo Gótico Inglês, Alemão e Norte-americano do que com qualquer escola de época em língua portuguesa.

16 O conto inicia da seguinte maneira: “Disse a crítica pela boca de Boileau: *Rien n’est beau que le vrai*, e não tardou que as fábulas, arabescos exóticos e exageros, oriundos principalmente dos tempos heróicos, perdessem toda a soberania dantes exercida na ampla esfera das boas-letas. Os Prometeus, os Hércules, os Teseus e as Esfinges, se não desapareceram em pó, lançados aos quatro ventos, é porque era necessário que se conservassem os padrões que deviam guiar o filósofo através dos labirintos do passado. [...] Todavia não deixarei eu de confessar o amor, que sempre vive por contos de fadas, para que se não estranhem algumas murmurações, acaso fugitivas, no ato de me sacrificar à exigências desta geração pretensiosa. Sacrifico-me. Mas, como não sou dado a transparências, pois abomino tanto a incógnita dos matemáticos, como a Dulcineia dos Quixotes, abro sobre os joelhos uma crônica, que casualmente me veio à mão, e, aproveitando os cabedais da minha escolha, deixarei deste modo de ser constrangido a inventar, no que iria grande perigo de volver costas à verdade” (CARVALHAL, 2004, p. 217). E assim começa o referido conto de Alan Poe em sua tentativa de amarrar a história maravilhosa na realidade: “Ninguém seria menos dado que eu a deixar-se desviar das estritas fronteiras da verdade pelos *ignes fatui* da superstição. Achei que se justificaria esta introdução, sob pena de o incrível relato que se segue ser tomado mais pelo delírio de uma imaginação desenfreada do que pela experiência positiva de um espírito para o qual os devaneios da fantasia sempre foram letra morta e coisa de nulo valor”.



visconde de Aveleda, homem extremamente rico e misterioso, que não se mostra interessado pelas coisas do coração. A jovem, então, se esforça em seduzi-lo e consegue arrancar-lhe uma promessa de casamento, não sem antes ser advertida que há um terrível segredo por traz daqueles belos e ricos tarjes. Mistério aterrorizante que a noite de núpcias irá revelar.

No trecho selecionado, podemos ver que o narrador é, igualmente, um ser invisível que vê e ouve tudo sem fazer parte da cena. Só que ele não está atento a um único ponto; olha em volta, recolhendo as expressões dos convidados, para só depois se ater aos gestos de sua heroína. Ele não se restringe à descrição dos fatos, faz conjecturas, interpreta. Mas do que isso, coloca sua opinião de modo a nos fazer crer que ela não parte dele, mas dos personagens. Legítima um olhar subjetivo tornando-o coletivo.

Uma das marcas do autor implícito que localizamos aqui vem do diálogo que o narrador mantém com o leitor que conhece a mitologia e a literatura grega. Resgatando essa memória compartilhada, ele cria uma paridade entre a tradição e a sua história, fazendo dela “um novo mito” (expressão do filme). Como bem disse nas primeiras linhas do conto, não irá sacrificar a magia dessa história por causa do culto à realidade conduzido pelos iluministas. Não deixará de fazer do visconde uma estátua viva, triste e soturno como a ninfa que, depois de ter a voz arrancada por Hera, enterrou sua juventude e beleza em uma fria montanha.

O narrador de Carvalho sobrepõe o universo diegético e, por vezes, fala consigo mesmo, em outras palavras, adota a narração em terceira pessoa com momentos de primeira pessoa. Trata-se de um narrador inominado (confundível com o autor), onisciente e aperceptivo¹⁷, que quebra o tempo todo a ilusão de realidade, retomando seu discurso erudito e salpicado de ironia, por meio do qual deseja dialogar com leitor iniciado nos estudos literários, quer discutindo as escolas e modismos ou denunciando os mecanismos (e clichês) de produção literária tradicionais e em voga¹⁸.

17 Narrador aperceptivo é a tradução proposta por Carvalho (1981, p. 32) para *self-conscious narrators*, termo de Booth (1967) que designa o narrador que mostra consciência do ato de narrar, que reflete sobre o seu fazer. O narrador de “Os canibais” não só se reconhece nessa posição, como se propõe a revelar as reflexões do autor (sobre crítica, sobre a escola Realista, sobre a Literatura Gótica) e discute abertamente os mecanismos de elaboração narrativa (necessidade de descrição dos espaços, maneiras de apresentação dos personagens, etc.).

18 Ao discutir sobre a tendência da literatura moderna de abandonar a imaginação clássica em favor da representação da realidade cotidiana, por exemplo, o narrador aponta o pensamento racional como grande responsável pela mudança, e elege o filósofo francês setecentista Boileau como seu representante. *Rien n'est beau que le vrai: le vrai seul est aimable*, em português: “nada é belo senão o verdadeiro: só o



Manoel de Oliveira leva este conto à tela em 1988, sob o mesmo título. O cineasta, que até então sempre primara pela fidelidade ao adaptar um livro ou peça, faz uma adaptação mais livre do texto oitocentista¹⁹, deixando por conta das imagens boa parte das significações. As palavras são de Carvalho, mas elas apenas se prestam a conduzir o fio narrativo de uma belíssima ópera composta por João Paes.

Na cena equivalente ao trecho lido, posta já nos primeiros vinte minutos de filme, pode-se identificar pelo menos três narradores. O narrador fílmico que, como o narrador de Carvalho, não está atento a um único ponto, mas organiza seu texto pela montagem de planos curtos. Ele usa a profundidade de campo para nos fazer ver o que se passa com os personagens enquanto o apresentador está narrando. Depois, olha de frente para o visconde em primeiro plano enquanto acompanhamos as expressões dos figurantes ao fundo. E, por vezes, salienta as expressões faciais de seus protagonistas por meio do *close-up*. Além dele, há duas figuras que veem, ouvem e caminham pelo cenário sem serem vistas ou ouvidas. Criam conosco um pacto de intimidade, nos olham nos olhos, traduzindo por meio da música cantada e tocada suas impressões daquela cena. Como a voz *over* do narrador do *AP* de 1978, elas sabem o que vai acontecer a seguir, assim como a câmera sempre sabe para onde é mais interessante olhar, de forma a irem os três nos revelando pouco a pouco esse saber.

O ponto de vista é, portanto, múltiplo. O narrador fílmico a nos mostrar a cena no que seria discurso direto, o narrador que canta (o apresentador) a nos trazer as interpretações do narrador do conto e o narrador que toca (Niccòlo) a reforçar a atmosfera sobrenatural. Aliás, o narrador que toca se refere abertamente a Niccòlo Paganini, compositor e violinista italiano que viveu na primeira metade do século XIX. Com sua invulgar técnica ao violino, teve uma vida tão “desgraçada” quanto Carvalho²⁰, e como ele esteve sempre à margem das correntes artísticas de seu tempo.

verdadeiro é amável”. Referência: BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicholas. “Épître IX - à M. le marquis de Seignelay, secrétaire d'état”. In: *Oeuvres*. Paris: J. J. Blaise, 1821. p.111.

¹⁹ Teatro no cinema. Ópera no cinema. Propositadamente, cria-se um anacronismo logo na primeira cena: as personagens que supostamente viveriam no século XIX chegam de automóvel no baile e são aplaudidas por uma plateia de 1988, situada do lado de fora no casarão. A artificialidade do espetáculo cinematográfico é denunciada, e não mais os mecanismos de produção literária. O cinema é visto, aqui, como um teatro à portas fechadas, ao qual o espectador somente teria acesso pelo filtro narrativo da câmera.

²⁰ Em sua apresentação, o Apresentador (narrador carvalhiano transformado em personagem espectral) diz o seguinte: “(1) A história que vão ver veio parar-me às mãos por acaso, num manuscrito anônimo intitulado ‘Uma história verídica’. Hei de contá-la a pedido deste amigo, italiano de origem, Niccòlo de sua graça, violinista de gênio. Que me visita tão assiduamente, que o mundo diz tratar-se de um pacto, que o obriga a vir prestar-me contas. Pura maledicência... (2) Meu conto é amador de sangue azul, ama a



Se Manoel de Oliveira foi buscar em Álvaro do Carvalho referência para o roteiro, José Paes encontrou em N. Paganini a inspiração para o libretto. O filme revela, portanto, quatro perspectivas artísticas se cruzam a nível diegético e extradiegético, contribuindo para a pluralidade de vozes narrativas que caracteriza esta ópera filmada.

Outra similaridade entre o estilo de Carvalho e o adotado por Oliveira é, deste modo, a intertextualidade evidente. Do mesmo modo com que Carvalho faz referência a autores do Romantismo Gótico²¹, Oliveira salienta as proximidades entre seu filme e o Expressionismo Alemão, o cinema de arte que mais se aproxima do universo fantástico. Exemplo disso está na gestualidade dos atores, corpos marcadamente rígidos e olhos sempre muito abertos. O filme segue, portanto, fiel a Carvalho ao mesmo tempo que se distancia dele para dialogar com outras obras de arte, como o filme de Robert Wiene, *Das Cabinet des Dr. Caligari*, obra expressionista que mais nitidamente lhe serve de referência, as composições musicais de Paganini e a peça *Don Giovanni*, ópera em dois atos de Wolfgang Amadeus Mozart, inspiração para as cenas exteriores noturnas e para a construção do *ethos* do personagem D. João, o antagonista.

Quanto ao autor implícito, uma de suas marcas pode ser vista no pôr o visconde a solar em italiano, maneira pela qual o trecho aqui selecionado foi transposto para a película. Por traz da cena, o autor implícito quer nos fazer lembrar que este filme, mais que a tradução do conto de Carvalho, é a tentativa de levar a ópera ao cinema. E faz isso remetendo à origem (italiana) deste gênero artístico que é híbrido, assim como a sua construção do foco narrativo. Encontramos nesse mecanismo uma identificação profunda com o autor implícito do texto-fonte, já que ele está o tempo todo dialogando com a origem da literatura fantástica ocidental, na Grécia Antiga. E esse diálogo vai além, se lembrarmos da origem do gênero ópera, nascida do intuito de alguns artistas –

aristocracia. Quem me quiser ouvir há de peregrinar comigo pela alta sociedade, onde se canta em vez de se falar, e despertar interesses por mistérios, amores e ciúmes. Dos que se armazenam nos romances que giram na alta roda”. Se a parte 2 adapta expressões de Carvalho, a parte 1 é toda composta por um discurso novo, discurso que aproxima a música romântica gótica de Paganini dos contos de igual teor produzidos por Carvalho. Discurso que, nas entrelinhas, aproxima também o cinema de Manoel de Oliveira das composições musicais de José Paes. Carvalho e Paganini viveram em épocas diferentes, um na primeira e o outro na segunda metade do século XIX, mas Oliveira e Paes não apenas são contemporâneos, como frequentemente trabalharam juntos desde 1975.

²¹ A literatura gótica, ou romantismo negro, inicia-se no século XVIII, na Inglaterra, com a obra *O Castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole. Os cenários medievais (castelos, igrejas, florestas, ruínas), os personagens melodramáticos (donzelas, cavaleiros, vilões e criados), os temas e símbolos recorrentes (segredos do passado, manuscritos escondidos, profecias, maldições), o uso da psicologia do terror (o medo, a loucura, a devassidão sexual, a deformação do corpo), do imaginário sobrenatural (fantasmas, demônios, espectros, monstros), das reflexões sobre o Poder (colonialismo, o papel da mulher, sexualidade), das concepções estéticas (neoclassicismo, romantismo, o Sublime) e filosóficas (a Natureza, Platão, Aristóteles, Rousseau), são procedimentos típicos desta escola retomados por Carvalho.



da música, do teatro, da pintura e da poesia italiana – de recuperar o ambiente mítico, do tempo primordial, das tragédias clássicas²². Logo, o autor implícito que aponta para Oliveira, não só conseguiu reconstruir os elos intertextuais do conto, como encontrou uma forma brilhante de adaptar para a realidade de percepção sensível do cinema o universo sugerido pelo texto escrito.

Considerações finais

A primeira vista, parece que a minissérie de Manoel de Oliveira é absolutamente fidedigna à novela de Camilo; diferentemente do filme adaptado do conto de Carvalho, repleto de especificidades. Todavia, ao transpor o conto, não palavra por palavra, mas utilizando os recursos próprios do cinema em conjunto com a criatividade de sua leitura, o cineasta realiza no filme *Os canibais* uma versão mais a par do texto-fonte do que na minissérie *Amor de perdição*. A instância narrativa da minissérie dilui a força dramática que marca a novela, enquanto a do filme potencializa a atmosfera e a discussão artística do conto, atualizando-lhes o contexto. Isso porque adaptar uma obra não significa ter com ela uma relação filial, mas sim estar diálogo mais íntimo e, portanto, mais livre. Neste diálogo, o peso cultural do texto-fonte sempre irá influenciar o realizador, será lembrado por ele durante o processo de leitura e exigir-lhe-á uma posição clara diante de um trabalho mais conhecido (e admirado) pelo público, todavia essa será sempre apenas uma das condições do diálogo.

O ponto de vista escolhido no *Amor de perdição* de 1978, entre a posição silenciosa (estática mesmo) da câmera e o narrador em voz *over* muito presente, contribui para que o filme se distancie da realidade empírica ficcionalizada por Camilo, para trabalhar esteticamente a realidade literária e expor a genialidade de um dos maiores prosadores portugueses. Destarte, o retrato de uma elite portuguesa que resolve

²²Peixoto (1985) nos conta que a ópera nasceu na Itália e, para muitos continua, e continuará para sempre, propriedade privada dos italianos. Tudo começa no final do século XVI quando um grupo de músicos e de escritores humanistas se reúne em Florença, na casa do conde Giovanni Bardi, para atender ao projeto chamado *Camerata Fiorentina* que buscava reviver o que imaginavam ter sido a tragédia grega. O resultado foi a invenção da ópera. Gênios como Mozart, Gianni Ratto e Gioacchino Rossini aperfeiçoaram o novo gênero e o popularizaram pela Europa, América e Ásia. “Hoje os caminhos da ópera, em todos os países, são extremamente complexos: há inclusive um imprevisto esforço para fazer com que o cinema, o rádio e a televisão não sejam apenas veículo de divulgação e documentação de espetáculos líricos mas sim instrumentos de criação de novos valores e assim obras novas, integradas a partir do aprofundamento de suas linguagens específicas” (p. 106), trazendo à ópera novos temas e, por que não, novos recursos.



as relações amorosas e familiares de igual modo com que trata transações comerciais e as burocracias jurídicas perde sua original posição de primeiro plano para aparecer periféricamente no plano de fundo.

Por outro lado, a focalização escolhida para o filme *Os canibais* salienta a crítica moral e social presente no conto, dirigida a uma elite organizada em torno do dinheiro e das aparecias, pois atualiza, sem perder o tom jocoso, a superficialidade do amor de Margarida e o lugar do dinheiro como apagador de todos os erros. Ao conservar o ponto de vista subjetivo do narrador, que conta um acontecimento fabular por meio dos planos curtos variados (médio, detalhe, *close up*, *contre-plongée*, entre outros), dos não raros movimentos de câmera, da montagem paralela, enfim, dos mais difundidos recursos da linguagem cinematográfica que, para Oliveira, denunciam a presença do *grand image maker*, assumi-se um posicionamento crítico em relação à realidade empírica que a *diegese* mimetiza, o que em momento algum encontramos no *Amor de perdição* e naquele narrador que se quer objetivo. Provável indício de uma conformidade entre ponto de vista (narrador e foco narrativo) ficcional e ponto de vista (autor implícito) autoral, estas opções narrativas podem estar ligadas, senão ao peso cultural de cada obra, ao menos à espécie de leitura que cada filme faz de seu texto-fonte.

Abstract: There is in Oliveira's film production a constant return to nineteenth-century spaces and characters, where it's focuses the literary work and the own Camilo Castelo Branco. Our objective is to understand better how is the dialogue between these authors and find out whether the cultural importance that Camilo has, undoubtedly in the scope of Portuguese literature, influenced the filmmaker aesthetic options. For this, we propose to confront *Amor de perdição* with another adaptation of nineteenth-century text, *Os canibais*, both cinematographic transpositions of the namesake works, respectively, by Camilo Castelo Branco and Álvaro do Carvalho. In this paper we make a comparative analysis of narrative focus, seeking to understand the narrative leading voices, in order to determine the possible authorial stamp of Oliveira.

Keywords: Portuguese cinema. Portuguese literature. Adaptation. Narrador

REFERÊNCIAS

Bibliografia:

BELLO, Maria do Rosário Leitão Lupi. *Narrativa literária e narrativa fílmica: o caso de 'Amor de Perdição'*. Lisboa: Calouste Gulbenkian Foundation - Fundação para a



Ciência e a Tecnologia (FCG - FCT), 2005.

BOOTH, Wayner C. *The rhetoric of fiction*. The University of Chicago Press: Phoenix Books, 1967.

CARVALHAL, Álvaro do. *Contos*. Lisboa: Assírio Alvin, 2004.

CARVALHAL, Álvaro do. *Os Canibais*. Prefácio de Manuel João Gomes. Lisboa: Edições Rolim, 1984.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco narrativo e fluxo de consciência: questões de teoria literária*. Coleção Manuais de Estudo. São Paulo: Pioneira, 1981.

CASTELO BRANCO, Camilo. *Amor de perdição*. São Paulo: Ática, 1998.

DAL FARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado (o foco narrativo em Vergílio Ferreira)*. Coleção Ensaio; 47. São Paulo: Ática, 1978.

FERNANDES, Ronaldo Costa. *O narrador de romance: e outras considerações sobre o romance*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

FRIEDMAN, Norman. "O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico". Trad. de Fábio Fonseca de Melo. In: *Revista USP*. n.53. São Paulo: março/maio 2002, p. 166-82.

GENETTE, Gerard. *Narrative discourse. An essay in method*. Translate by Jane E. Lewin. New York: Cornell University Press, 1980.

HOUAISS, Antônio. "Camilo Castelo Branco". In: CASTELO BRANCO, Camilo. *Amor de Perdição*. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1997.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo (ou a polêmica em torno da ilusão)*. Série Princípios. São Paulo: Ática, 2005.

MACHADO, Álvaro (org.). *Manoel de Oliveira*. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2005.

MIRAGLIA, Gianluca. "Álvaro do Carvalhal". In: CARVALHAL, Álvaro do. *Contos*. Lisboa: Assírio Alvin, 2004.

OLIVEIRA, Anabela Dinis Branco de; MOREIRA, Fernando Alberto Torres; SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca dos Santos; e ESTEVES, José Manuel da Costa (org.). *Diálogos lusófonos: literatura e cinema. Literatura, cinema e multiculturalismo no mundo lusófono 2006-2007*. Coleção Cultura 1. Centro de Estudos em Letras, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro e Cátedra Lindley Cintra, Universidade Paris Ouest-Nanterre La Défense. Vila Real: MMVIII, 2008.

PARSI, Jacques. *Manoel de Oliveira*. Paris: Fundação Calouste Gulbekian, 2002.

PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac e



Instituto Itaú Cultural, 2003.

PEIXOTO, Fernando. *Ópera e encenação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

SOUSA, Sérgio Paulo Guimarães de. *Relações intersemióticas entre o cinema e a literatura: a adaptação cinematográfica e a recepção literária do cinema*. Coleção Hespérides. Braga: Centros de Estudos Humanísticos/Universidade do Minho, 2001.

Filmografia

Amor de perdição, Portugal, 1979. 16MM, cor. Direção: Manoel de Oliveira. Adaptação e roteiro: Manoel de Oliveira, sobre novela homônima de Camilo Castelo Branco. Fotografia: Manuel Costa e Silva. Cenografia: António Casimiro. Música: João Paes (*Sonata op. 5*, de Haendel). Elenco: António Sequeira Lopes, Cristina Hauser, Elsa Wallenkamp, António J. Costa, Henrique Viana, Maria Dulce, Ruy Furtado, Ricardo Pais, Maria Barroso, Adelaide João, Duarte de Almeida, João Bénard da Costa, Lia Gama, Manuela de Freitas, Vanda França, Henrique Espírito Santo, João César Monteiro, Teresa Colares Pereira, Laura Soveral, Angela Costa, Agostinho Alves, José Capela, Carlos Garcez, António Martins, Isabel Gonçalves, Maria Salomé, António CorteReal, Carmem Santos, Luís Filipe Monteiro, Bebiana Victorino, Maria da Conceição. Vozes: Pedro Pinheiro (delator); Manuela de Melo (providência); Manoel de Oliveira (Memórias do cárcere).

Os canibais (Les cannibales), Portugal-França, 1988. 35MM, cor. Direção: Manoel de Oliveira. Adaptação e roteiro: Manoel de Oliveira, sobre conto homônimo de Álvaro do Carvalho. Fotografia: Mário Barroso. Som: Joaquim Pinto. Cenografia: Luís Monteiro. Música: João Paes (sobre peças de Paganini). Elenco: Luís Miguel Cintra/Voz de Vaz de Carvalho, Diogo Dória/Carlos Guilherme, Leonor Silveira/ Filomena Amaro, Oliveira Lopes (Iago, o Apresentador), Pedro Teixeira da Silva (Niccòlo), Joel Costa, Rogério SamorA /António Silva, Rogério Vieira/Carlos Fonseca, António Loja Neves/Luís Madureira, Glória de Matos/Ana Paula Russo, Cândido Ferreira, José Manuel Mendes, Teresa Corte Real, Coros Femininos da Orquestra Gulbbenkian.

Recebido para avaliação em 10/05/2010
Aceito para publicação em 18/09/2010