

5

Pistas para uma leitura subjetiva: Manhã submersa, de Vergílio Ferreira, entre romance e filme

José Luiz Foureaux de Souza Júnior

Doutor em Literatura Comparada e Professor Adjunto de Literatura Lusó-Brasileira na Universidade Federal de Ouro Preto.

Email: foureaux@ichs.ufop.br.

Resumo: Texto de introdução a mais uma leitura do romance de Vergílio Ferreira, privilegiando a interlocução discursivo-narrativa entre Literatura e Cinema. A estética da recepção, implícita neste trabalho, aponta para possibilidades de aproximação discursiva entre as duas linguagens, na leitura do romance do autor português.

Palavras-chave: leitura, Vergílio Ferreira, narrativa, cinema, recepção.

Résumé: Texte d'introduction en utilisant autre lecture du roman de Vergílio Ferreira. Cette lecture privilégie l'interlocution discursif-narrative entre Littérature et Cinéma. L'esthétique de la réception, implicite dans ce travail, indique certains possibilités d'approche discursif entre les deux langages, dans la lecture de le roman de l'auteur portugais.

Mots-clé: lecture, Virgílio Ferreira, récit, cinéma, réception.

Obscuramente, todo leitor exige para o romance, por um lado, um contacto pluralizado com a vida real, precisamente por lhe parecer inevitável a idéia de que um romance é uma história real; por outro lado, exige para o mesmo romance uma sublimação que pouco tem a ver com o que essa história lhe conta. Bifronte, o romance informa e inventa. Fixa a realidade e evita-lhe o contorno.

Vergílio Ferreira. *Do mundo original*, p. 79-80.

Assim, do livro ao filme não sinto que alguma coisa de fundamental se perdesse para a intenção com que o realizei – como sinto que alguma coisa de novo se criou para lá da arte da imagem em que se transfigura.

Vergílio Ferreira, *Do livro ao filme*.

Para pensar a leitura comparativa entre um romance e um filme, não necessariamente nessa ordem, mas necessariamente vinculados pelos laços semiológicos daquilo que se convencionou chamar de “adaptação”, pode-se afirmar, ainda que de forma radical, que o cinema não tem nada a ver com a literatura. Parece uma contradição, e é. O fato é que tal afirmação não impede o leitor de fazer suas elucubrações entre os dois discursos, as duas escritas, as duas linguagens, desde que seu desejo assim o determine. Isso é, mais ou menos, o que desejo aqui. Esta posição maniqueísta é manifestamente um paradoxo, principalmente para aqueles cineastas que sabem colher na literatura, com interessante sistematicidade, um veio profícuo com conexões inequívocas com o filme, nomeadamente no campo da narrativa.

A história das relações entre a Literatura e o Cinema é pausada ora pela intersecção, ora pelo distanciamento. É fato que os cineastas, desde sempre, encontram na Literatura um universo de temas e de estruturas narrativas que constituem verdadeira

fonte de inspiração e de trabalho. Exemplo disso pode ser o de Griffith, que não hesitou em reconhecer em Charles Dickens uma seara de modelos narrativos, técnicas, uma concepção de ritmo e de suspense, articulando duas ações simultâneas e paralelas. Outro exemplo é, ainda que mais distante no tempo, o de Méliès, que adaptava da literatura para, em 1902, iniciar o seu percurso de versões de obras de Júlio Verne com *Viagem à Lua*.

A linguagem fílmica, por sua complexidade estética e discursiva, tem suscitado inúmeros estudos, quer se aborde o domínio semiótico, na linha de Metz, Lotman, Garroni ou Chatman, quer se aborde a mesma relação em termos estéticos ou históricos, na linha de Eisenstein, Bazin ou Mitry. Cinema é uma linguagem que não deixa nunca de estabelecer relações com a Literatura. Uma delas é destacada por Carlos Reis quando afirma que, teoricamente, o postulado do cinema como linguagem é análogo ao da narrativa literária, por conta de seus procedimentos discursivos, lingüísticos e imagéticos. Assim, a proximidade narratológica entre a Literatura e o Cinema é um tema que merece a devida atenção, sempre que se leva em consideração a contigüidade entre estes dois sistemas semióticos. Como bem evidencia Aguiar e Silva, quando comenta que o texto fílmico é responsável por uma espécie de narrativa que, freqüentemente, conta uma história, relata uma seqüência de eventos que envolvem um sem número de personagens, num determinado espaço e num determinado tempo. Nesta direção, a similaridade de comportamento narrativo, temático, estrutural e/ou semiológico, é passível de aproximação comparativa. Aqui, o que tento é colocar em destaque dois caminhos de leitura, duas pistas, para que os curiosos sigam seus próprios instintos de leitor. Não vou proceder a uma análise em filigrana, mas esboçar um caminho, deixar pistas, primeiro do romance, depois do filme. O objetivo é que o leitor possa desenhar sua própria trajetória de leitura: uma espécie de convite...

O ROMANCE

Na contracapa da edição de *Manhã submersa*, aqui utilizada, lê-se o seguinte parágrafo:

Lentamente, o casarão foi rodando com a curva da estrada, espiando-nos do alto da sua quietude lóbrega pelos cem olhos das janelas. Até que, chegados à larga boca do portão, nos trouxe a todos imediatamente, cerrando as mandíbulas logo atrás. Enrolado na multidão silenciosa, fui subindo a larga escadaria em cujo topo um padre quieto, de mãos escondidas nas mangas do *viatório*, ia separando as divisões para as respectivas camaratas. Mudos e quedos, ao pé dos muros, aparecerem-me ainda, ao longo do corredor, vários padres de sentinela. E na pura ameaça do seu olhar de sombra eu sentia, mais escura, a grandeza ilimitada de um pavor abstracto. Fiquei na 3^a. Divisão, entre os mais miúdos, com lugar na camarata logo ao fundo do corredor. Doeu-me um tanto separarem-me do Gama, que, de voz entroncada e três anos de estudo, tinha já de ficar na 2^a. Divisão. Em todo caso, como a sua camarata pegava com a minha, podia vê-lo de perto atravessar de coragem o nosso espanto e alarme, ao passar para o dormitório, na retaguarda da forma. Foi assim, como depois contarei, que durante os recreios nós pudemos cruzar-nos nos corredores desertos e eu me fortaleci na raiva pura que ele tinha.¹

Já neste trecho do início do romance despontam elementos que não foram considerados, até agora, no conjunto de leituras possíveis a constituir a fortuna crítica deste romance de Vergílio Ferreira. Digo isso pois um aspecto importante sempre tem sido deixado de lado no caminho de construção dessa mesma fortuna: a relação de afeto que se estabelece entre duas ou três personagens do romance; sendo ainda mais específico, entre dois ou três homens. Há um certo pudor nesta opção. O fato é que, diuturnamente, a crítica literária procura não se respaldar neste tipo de aspecto, ou perspectiva. Isso se deve, em parte, por força de uma legitimação cultural que preza e muito os “valores

sociais” de que se vale para conseguir esta mesma legitimação.

Dizer que os personagens de Vergílio Ferreira estabelecem entre si uma relação homoerótica chega a ser obsceno, para alguns leitores. Com essa afirmação, desejo estabelecer um ponto de ancoragem para uma proposta de leitura insuspeitada, até agora. Falo da possibilidade de se ver na relação entre Lopes e seus companheiros de sofrimento, um pouco mais que uma tentativa de superação da repressão a que são submetidos no seminário. Um pouco mais que mero e simples coleguismo. E isso, não escapando do enfoque existencialista – já consagrado –, mas alocando o discurso crítico um tanto paralelamente, em relação a esta perspectiva. Longe então de reduzir esta narrativa ao patamar de objeto de observação de um olhar médico. Muito além disso, trata-se de alinhar esta leitura a um possível viés homoerótico, sem atrelar a ele a biografia do autor ou as suas supostas intenções não explicitadas, o que seria desastroso e inútil. Há quem diga que esta é uma possibilidade inalcançável. Vou explorar esta possibilidade de maneira mais modesta, por uma questão de tempo e espaço, apontando para ela! No entanto, para ser absolutamente honesto comigo mesmo e com quem me lê, afirmo que as personagens desse romance, estas sim, mantêm uma relação de afeto que não é explorada pela crítica. Exceção feita às articulações quando esta senhora vetusta e conspícua – a crítica literária – busca sempre associar a relação a que me refiro ao circuito da religiosidade exacerbada do ambiente clerical em que estas personagens vivem, por um lado; ou trata de reduzir as ações, reações e pensamentos destas mesmas personagens ao circuito das idéias existencialistas, por outro.

Isso pode ser sugerido pela presença de alguns vocábulos e expressões, tais como: “cem olhos das janelas”, “padres de sentinela”, “ameaça de seu olhar de sombra”, “pavor abstracto”, “espanto”. Todas elas respiram um clima de repressão, típico de seminários, como já bem pontuou Michel Foucault. Da mesma

forma, estas expressões ajudam a construir um clima de cumplicidade entre os seminaristas e, especialmente, entre Gama e Antônio, protagonistas do romance. Ao final do trecho citado, lê-se a expressão de tristeza do narrador ao se ver separado de seu amigo “de voz entroncada e três anos de estudo”. Tal é a situação de que se gaba o romance, por força da ação legitimadora de uma crítica igualmente repressora, na mesma medida com que os padres reprimem a afetividade de seus pupilos, quando os advertem da impossibilidade de se tocarem, de se falarem muito amiúde, de partilharem seus segredos, ou mesmo, de deixarem descobertas partes de seu próprio corpo.

Manhã submersa, sexto romance de Vergílio Ferreira, que costuma ser lido como uma espécie de preâmbulo aos outros romances, deixa entrever a vertente de pensamento do autor sobre a existência e seus caminhos. Nas primeiras páginas do romance já se observa um jogo divertido em que Antônio dos Santos Lopes, personagem narrador, diz ser este seu nome de lei, mas seu verdadeiro nome é Antônio Borralho, enquanto refere-se ao *Vagão J*, romance anterior à *Manhã submersa*. Isto denota que Vergílio Ferreira deixa aberta uma porta para o leitor: a que descortina um certo encadeamento entre a sua e suas personagens; e entre, pelo menos, o assunto tratado e a emoção, ou a filosofia, ou a angústia. Isso também, por outro lado, pode levar a considerar uma dose de interdição quanto ao “conteúdo” do que vai ser revelado pelo narrador.

A dicção autobiográfica, aqui, perde consistência, pois o olhar homoerótico não se fixa nas pregas que o texto apresenta, para comprovar teses extrínsecas ao universo da leitura do texto. Logo, o que se afirma é que a relação afetiva entre os meninos do seminário é a pedra de toque para este discurso introdutório do narrador. A denegação de sua identidade, pela afirmação de uma outra, anterior, é a dimensão discursiva do processo psíquico de revelação de um dado recalcado. Associado ao universo afetivo

do romance, objeto de repressão por parte dos padres, nada mais suscetível de demonstração plausível. No entanto, tais hipóteses só poderiam ser completamente exploradas e “comprovadas” quando da leitura de todos os romances do autor, o que não cabe no espaço neste artigo.

Vergílio Ferreira é sabidamente um representante português do existencialismo, porém com originalidade suficiente para afastar o dogmatismo que possa ter herdado dos franceses, especialmente Camus, Sartre e Malraux, sem falar nos filósofos Kierkegaard, Jaspers e Gabriel Marcel. Da leitura de suas obras, e, dentre elas, sobretudo, *Manhã submersa*, pode-se perceber o tom comum a suas personagens, como fica evidente no seguinte trecho: “Falo agora à memória destes últimos vinte anos e pergunto-me que destino atravessou a minha vida além desse pavor, que outra voz mensageira lhe chamou ao futuro além da voz de uma noite sem fim” (p. 15). Solidão, sombras, tristeza, terror, silêncio, noite, dor, ódio são temas verbalizados correntemente, tal como no relato sombrio de *Manhã submersa*, que conta a luta para livrar-se do seminário e voltar à vida de liberdade da infância. A infância do narrador não fora nem tão feliz para ser tão lembrada e tão querida, vai-se sabendo no decorrer da leitura. A posição social da família, a pobreza, a orfandade, talvez (o pai do personagem não aparece), a distância em que viviam dos meios civilizados, a rusticidade dos seus parentes etc. ou a falta de carinho, quem sabe... tornaram Antônio Borralho um ser imaginativo e pessimista. Acontece que, na distância, prisioneiro do seminário, seu tempo de menino e sua aldeia pareciam um paraíso. E todo esse suposto paraíso submergiria na rigidez da vida do seminário, na sua reclusão. Aqui pode-se ancorar um dos elementos de articulação do homoerotismo como olhar que lê o texto, numa direção insuspeitada. Principalmente se se lembrar de Foucault quando, ao longo de sua obra, afirma e reafirma a efetividade discursiva da repressão exercida por prisões, semi-

nários e hospitais.

Parece-me, então, plausível, propor a articulação de uma leitura dinamizada por esse dado: a memória afetiva do narrador. Ultrapassa-se, assim, o estreito limite da “memória” como registro do passado, documento da existência. Vislumbra-se aqui a memória como discurso de uma experiência afetiva – erótica, se se quiser continuar caminhando com Foucault –, que é recalçada pela instituição religiosa, cenário do romance, num primeiro momento. Posteriormente, esta mesma discursividade sucumbe ao peso de uma legitimação crítica estreita.

Esses elementos, em seu conjunto, apontam, pela indicação que fazem de uma interdição discursiva representada pela ficção, para a possibilidade de agenciamento do que chamo de olhar homoerótico. Este, por sua vez, encontra respaldo na idéia de que se pode estabelecer uma espécie de pacto intrínseco no que se refere às relações entre sujeitos do mesmo sexo. Relações estas que extrapolam, e muito, as fronteiras da sexualidade, enquanto papéis sócio-comportamentais apenas. É o que Eve Kosofsky Sedgwick chama de “pacto homosocial”. Eve afirma que este pacto sustenta-se na idéia de um “desejo homosocial”, uma espécie de oxímoro que explicita marcas de discriminação e paradoxo. Talvez fosse bom pensar que a homosociabilidade, nesses termos, é um conceito que descreve práticas profundamente arraigadas na cultura androcêntrica heterossexista, muito cara à burguesia. E, no caso do romance em questão, objeto de atenção constante dos padres. Por isso mesmo, conjugado com o de “homoerotismo” capta um espectro muito amplo de situações, práticas e desejos, revelando-se um instrumento analítico muito produtivo. Isso se dá porque, se por um lado, a homosociabilidade aproxima-se muito da perspectiva patriarcal, tão execrada já há alguns anos e que, homofobicamente, marginaliza outros tipos de relacionamento que não sejam heterossexuais – ainda que ficcionais (há que ressaltar que esta “aproximação” não vai

significar uma redução, uma submissão ou uma reprodução automática de modelos quaisquer). Por outro lado, abre caminho para a articulação discursiva de desejos não nomeados, ou, até mesmo, não reconhecidos, mas capazes de reconfigurar o próprio imaginário hetero-patriarcal.

Manhã submersa é um romance autobiográfico, sem dúvida, pois sabe-se que aos dez anos o autor entrou para o seminário, não seguindo porém a carreira eclesíastica. Ele questiona as regras duras, a perda de liberdade, a vocação, a existência de Deus e a violência da realidade:

Eu vivia, de resto, agora, e cada vez mais, da minha imaginação. E foi por isto a partir de então que eu descobri a violência da realidade. Nada era como eu tinha fantasiado e não sabia porquê. Parecia-me que havia sempre outras coisas à minha volta e que eu não supunha, e que essas coisas tinham sempre mais força do que eu julgava. Assim, a minha pessoa e tudo aquilo que eu escolhera para mim não tinham sobre o mais a importância que eu lhes dera. Chegado à realidade, muita coisa erguia a voz por sobre mim e me esquecia. Assim aconteceu nessas férias de Páscoa. Quando a camioneta entrou pela aldeia, logo senti na distância e silêncio das ruas, dos homens que passavam metidos nos seus destinos, uma indiferença total pela minha ansiedade. Eu olhava pela janela da camioneta, aberto em dádiva e alvoroço, e nada me respondia nem dava pela minha vinda. Algum homem parado à beira da estrada olhava-me sem me ver e continuava alheado no cigarro que fumava. Vinham desta vez alguns seminaristas que normalmente utilizavam o comboio. Socorri-me deles para que alguém soubesse que eu chegara: - Cá estou na minha terra! (p. 146-147).

É incalculável o sofrimento de Lopes (ou Antônio Borralho), tão grande que sente ódio do vazio de sua vida, um ódio destruidor contra o nada de sua liberdade. Como deixar o seminário? Até que um dia, quando Dona Estefânia e sua família comemoram o aniversário de Dr. Alberto, diante das incitações para que

Borrvalho soltasse mais fogos, mais rojões, mais bombas, mesmo que isto fosse tão perigoso, o seminarista em férias encontra o pretexto: atira-se de cara, deixa estourar numa das mãos um dos foguetes. À dor moral inenarrável, agora junta-se a dor física. A queimadura foi tão grave que veio a perder dois dedos e demorou muito a sarar. Termina saindo do seminário. A saída acaba por se mostrar ambígua, dado que pode ter sido por falta de vocação ou porque Lopes ficou mutilado. A partir daí, ele vai enfrentar a vida como qualquer mortal, vai ao encontro de sua liberdade há tanto perdida. Ter deixado o seminário pode funcionar, na economia do romance, como a única solução plausível para a tentativa de se libertar do sofrimento e da tortura vividos no seminário. Este raciocínio se completa quando se constata a perda daqueles com quem Lopes se dava no seminário e com quem ele mais se importava.

A questão vocacional é candente, claro. No entanto, nos termos da leitura que aqui se ensaia, esta faceta apresenta nuances que a tradição crítica insiste em borrar, rasurar. Não há porque não dizer que se pode, por vários caminhos, demonstrar a equação homosocial que interfere no relacionamento dos rapazes durante sua estada no seminário. A narrativa memorialística de *Manhã submersa* reconfigura esta possibilidade quando se faz pela recordação, num momento em que o passado retorna envolto em brumas. A “manhã” que metaforicamente ressurge “submersa” na memória do narrador, interfere de maneira a marcar dois aspectos interessantes: o fato de o narrador não querer permanecer no seminário, espaço de confinamento e repressão de seus afetos; e o fato de haver um intervalo grande de tempo, entre a vivência do seminário e o relato dessa experiência. A subjetividade, aqui, tolda-se pela sombra do tempo e pelo efeito narcótico de um sofrimento que se quer afastado do cotidiano, por penoso e, na perspectiva da experiência clerical, condenável. Tanto que a mutilação é a solução final de Antônio. O fato de deixar-se queimar

pelo foguete, perdendo dois dedos, não é apenas figurativo do seu sofrimento moral, mas a representação de sua auto-punição, por não se ter adequadamente ao esquema repressor do seminário. Em outras palavras, a perda do amigo mais querido não é superada com a espiritualidade imposta, porque é, afetivamente, resultado de um investimento muito mais profundo.

Ao correr das páginas de *Manhã submersa* desfilam padres, professores, prefeitos, fiscais, funcionários do seminário, conselheiros, confessores, o reitor e os colegas Gama e Gaudêncio. Estes formam, com as demais personagens, um grupo de gente miúda e sem maior interesse para o romance, pois que a personagem principal absorve quase tudo. Na realidade, o romance acontece em dois planos físico-psicológicos: o mais particular e instigante, por que desafiador, com a grandeza e a miséria do seminário, e o segundo, mais amplo e genérico, com as férias e a gente de sua aldeia. É um livro triste. Mais do que triste, tétrico. Sem se perder numa linguagem ensaística, na economia do enredo narrativo, aponta algumas tiradas filosóficas que dão muito o que pensar. Não obstante seja escrito em linguagem fácil e corrente, apesar de certos termos próprios da língua portuguesa tal como falada em Portugal, o romance relata uma temática que se pode chamar de universal, pois que comum, em princípio, a qualquer sujeito que tenha passado por experiência similar. Impossível negar o aporte da afetividade, como elemento articulador de uma “erótica” muito peculiar como a do seminário. Isto, é claro, quando se persiste no caminho traçado por Foucault.

O humanismo integral que transparece na obra de Vergílio Ferreira, sem distinguir o ensaio da ficção, parte de uma convicção preliminar: o sujeito está no mundo e só no mundo deve procurar respostas para as indagações que faz. Por isso mesmo, a existência se transforma num prodígio e numa tragédia. Num prodígio porque é uma forma suprema de alegria. E numa tragédia porque apenas dentro da existência (e não fora dela)

deve o sujeito indagar-se e conhecer-se. Tal indagação, restrita aos limites da condição humana, gera angústia existencial. Em qualquer caso, é sempre a condição humana que se deve levar em conta, sem deuses ou estereótipos. Em outras palavras, o sujeito deve contemplar-se face a face, deve “aparecer” no discurso que descreve, representa e constitui a própria subjetividade. Isso porque o absoluto está nele e não em outros valores que possam pensar por ele.

Romance diferente, história diferente, contar diferente. Sentir diferente. Um escritor português importante e igualmente instigante. Tem algo e muito a dizer. Nesse sentido, sua releitura sempre vai abrir outras possibilidades interpretativas, o quê, ainda que não se deseje explicitamente isso, interfere na escrita da História da Literatura Portuguesa. Faz-se necessário não desperdiçar oportunidades, sob pena de circunscrever esta mesma História a parâmetros tacanhos e rasteiros, ainda que legitimados. O desafio é apenas e somente do leitor. Cabe a ele a tarefa de descortinar horizontes de expectativas insuspeitados para o que parece ser o mesmo, mas apenas parece...

O FILME

É fato de público conhecimento – pelo menos, no que diz respeito a Portugal, infelizmente – são multímodas as ligações de Vergílio Ferreira. Isso pode ser atestado pelo próprio realizador da adaptação fílmica do romance *Manhã submersa*, Lauro António. Em primeiro lugar, é necessário ter em mente que Vergílio Ferreira, ao longo de seu itinerário estético, literário e ideológico, é daqueles que estabelecem um eixo de orientação da travessia sobre o Neo-Realismo, desembocando no Existencialismo, no âmbito da Literatura Portuguesa do/no século XX. O Neo-Realismo conheceu intensas relações com o cinema. Existencialistas como Malraux tiveram estreitas relações com o cinema, e o *nouveau*

roman conseguiu mesmo desbravar a fronteira entre o escritor e o cineasta. Neste contexto, é possível concluir que o Vergílio Ferreira é um exemplo de escritor que se constitui enquanto elemento enredado por uma espécie de teia entre dois mundos que se tocaram mais do que uma vez.

Da mesma forma, deve-se ter em mente que Vergílio Ferreira viu textos seus adaptados para o cinema – como é bem o caso de *Manhã submersa* – deixando registrado em sua *Conta-Corrente* inúmeros comentários sobre filmes e realizadores. Além disso, ele próprio desempenhou papel importante na adaptação do romance em epígrafe. Por uma espécie de inversão perversa proposta pelo diretor, Lauro António, o escritor representou a figura opressora do Reitor: blague irônica, quase sarcástica. Assim, não é inverossímil identificar uma linha de reminiscência autobiográfica – tanto no romance, quanto no filme. O relato cinematográfico conta o despertar para a vida de uma criança, entre a austeridade da casa em que vive, de propriedade da conspícua e séria Dona Estefânia, a neve e a sensualidade de sua aldeia natal; e o silêncio quase sepulcral das paredes do seminário. Aos doze anos de idade, um seminarista involuntário, António Lopes, é pressionado a oblativamente oferecer sua vida aos sacrifícios do sacerdócio. A narrativa se desenvolve ao redor das vivências e dos sentimentos que o jovem seminarista vai experimentando, entre dúvidas e desejos incontidos e amedrontadores. No ambiente cinzento do seminário, ambiente triste, ríspido e severo, o rapaz vai se descobrindo. Simultaneamente, descobre o mundo que o rodeia: a educação repressora, a pobreza de sua terra, as desigualdades sociais, o desejo do seu corpo em formação, a camaradagem, a amizade, o amor.

As relações de Vergílio Ferreira com o cinema são um universo de sentidos ainda por explorar. Para além da evidência das adaptações de seus romances, pode-se ler os romances como uma tessitura cinematográfica, traço que caracteriza a escrita de

Vergílio Ferreira, como se pode perceber, por exemplo, em *Manhã submersa*, tanto pela similitude do texto com um roteiro, pela dupla temporalidade e sua analogia com a montagem cinematográfica e pela instrumentalização metafórica, fazendo com que seja possível afirmar que o agenciamento dos elementos audiovisuais inscritos no registro da memória de António Lopes faz pensar numa considerável plasticidade cenográfica, traduzida na dicção subjetiva do relato do próprio narrador. Tanto é assim que, no filme, o seminário é apresentado como um edifício austero de linhas direitas, situado no alto de uma colina. Lá dentro vivem homens de mentalidades muito rígidas, que tentam, a todo custo, formar os pequenos homens que para ali chegam, ou que ali são depositados – como é bem o caso do protagonista de Vergílio Ferreira. Nesta ambiência, não há como imaginar um cenário propício para um clima de homossociabilidade quase automática, como aventado na leitura do romance, logo acima.

Literatura e Cinema conhecem, assim, em Vergílio Ferreira, e no caso ilustrado de *Manhã submersa*, momentos de convergência e de divergência. Esta relação revela o difícil problema da adaptação que é uma transformação da escritura mesma do filme. De qualquer maneira, esta escritura não oblitera o estudo do romance e do filme, pois o que faz com que seja possível essa adaptação – no prisma do estudo da relação entre dois sistemas de signos separados e diferentes, apesar de próximos – é o fato de que ambos os códigos podem transitar e reaparecer em ambos os códigos. Exemplo disso é o que acontece com a “camarata” que, em ambos os textos – romance e filme – aparece como um conjunto de camas todas iguais e dispostas geometricamente, ficando sob constante vigilância. Os jovens, na cena, despem-se e vestem-se debaixo dos lençóis para que não vejam o seu próprio corpo. Proibição instigante da referida homossociabilidade, como bem demonstra a passagem do filme em que Padre Tomás e Valério performam o discurso de defesa da “formação

dos exércitos”.

Da mesma maneira que André Bazin vê o cinema como arte sinérgica que assimila elementos de outras artes, como a literatura, pode-se invocar Vergílio Ferreira, quando, pela palavra, numa celebração concomitante, revela o valor epifânico e redentor de toda arte, afirmando que a intemporalidade da arte é a vivência de todos os que se dedicam à escrita memorialística, uma espécie de exercício ordenador da razão. Assim, a participação do autor na realização fílmica de seu romance foi mais que efetiva. Trata-se de uma colaboração à qual se pode dar o nome de exemplar. O romancista acatou todas as indicações da direção do filme, estabelecendo uma convivência paradigmática.

A adaptação do romance para o filme levantou alguns problemas. O romance relata uma evocação, enunciada na primeira pessoa do singular, assumindo-se como uma longa confissão. No filme, frases como “sinto-me triste”, “sinto-me só”, “tenho saudades”, tiveram de ser substituídas por imagens e sons que transmitissem ao espectador as sensações descritas no romance. Uma outra aventura foi a de recriar a atmosfera do romance – na leitura que faço, apontando para uma vivência homosocial, marcada por uma erótica reprimida, que faz toda a diferença na compreensão do discurso existencialista do autor. Esta é, então, uma atmosfera opressiva, quase sufocante que, mais do que o clima do seminário, retratava o clima do país nos anos 40. É claro que esta linha de raciocínio é possível de ser seguida. Aqui, no entanto, não vou trilhar estas sendas, por uma questão de oportunidade. Não se trata de denegar a intersecção da História de Portugal, nas entrelinhas do romance e na rede imagética evocada no filme. Apenas faço a menção, para não deixar de apontar para uma outra oportunidade que, nascida na/da interlocução entre dois discursos – literário e fílmico –, não pode deixar de ser mencionada.

ENTRE UM E OUTRO (?)

Ao leitor fica aqui o lugar comum da recomendação – “Leia o livro, veja o filme”. Hoje em dia, a ordem da sentença mudou: as pessoas primeiro vêem o filme (ou a novela, ou a série de tevê) e aí vão atrás do livro, não raro transformando-o em *best-seller*, como aconteceu com “Hilda Furacão”, do escritor mineiro, recentemente falecido, Roberto Drummond. Talvez eu não consiga o mesmo com Manhã submersa, de Vergílio Ferreira, mas fica a tentativa!

A literatura precede de milênios tanto o cinema como a tevê. Portanto, adotou um caminho próprio, que só raramente previa adaptações (para o teatro, por exemplo). A forma literária tem sua estética, que não é a estética da imagem. A criação literária é, com raras exceções, algo eminentemente individual, pessoal, subjetivo. Já a tevê e o cinema exigem a colaboração de vários profissionais, não perdendo totalmente a subjetividade – é necessário acrescentar! Além disso, é preciso pensar no relato tal como será visto na tela, coisa que para a literatura já não procede, pois o leitor aqui é imprescindível. Na tela, este é substituído pela miríade de outros olhares simultâneos, pulverizando uma espécie de catarse. Depois de roteirizado e filmado, o texto literário fica bem diferente do que se lê no livro. Daí a anedota daquela cabra que, depois de mastigar um vídeo tape num lixão, resmunga: “O livro era melhor”. Os escritores não raro ficam surpresos com o que vêem. Pois tudo pode acontecer. Um bom livro pode dar um mau filme; um mau livro pode dar um bom filme. Um mau livro pode dar um mau filme e, Deus seja louvado, um bom livro pode dar um bom filme. É uma verdadeira caixa de surpresas que exige do autor – e, por via de conseqüência, do diretor também! – muito equilíbrio emocional.

Os escritores, depois de um certo tempo, passaram a ser – ou se deixaram ser – inevitavelmente influenciados pelo cinema. Aquelas longas descrições de paisagens dos antigos romances

tornaram-se anacrônicas: a câmera faz isto muito melhor. Em compensação, a literatura permite explorar o fluxo da consciência, e até o inconsciente, muito melhor do que o cinema - uma afirmativa que Cyro Martins, grande escritor e grande psicanalista, certamente referendaria. Sobretudo, permite valorizar a palavra como instrumento de criação de beleza. A literatura continua, sim, sendo uma arte autônoma. Ela responde a uma necessidade do ser humano que vem desde os primeiros manuscritos e que terá continuidade por muito tempo ainda.

Cinema e Literatura são criações do imaginário, parceiros na/da construção da cultura, na era do domínio da imagem visual dividem ainda o desejo comum: fornecer o alimento indispensável à sobrevivência da fantasia, da inteligência, da crítica e do prazer. A comparação entre realizações das duas artes, como a implicitamente ensaiada aqui, institui uma oportunidade interessante que permite esboçar um caminho que leve a uma reflexão sobre a sempre vigente relação entre o texto escrito e o texto imagético, com suas interseções, confluências e divergências. Poucas formas artísticas estabelecem entre si tantas relações de sentido mútuo, ainda que sujeitas a embates, acusações de “infidelidade autoral”, polêmicas sobre liberdades de criação etc. A narrativa literária e a narrativa fílmica distinguem-se e, na maioria dos casos, contrastam entre si. Elas expõem sempre as difíceis transposições de uma para a outra, pois as características intrínsecas do texto literário – originalidades, subjetividades, entrelinhas, elaboração – por princípio não encontram a mesma expressão na narrativa cinematográfica.

Ao lado das diferenças, porém, entre a página e a tela há laços estreitos: uma espécie de rua de mão dupla. Ou seja, a página contém palavras que acionarão os sentidos e se transformam na mente do leitor em imagens. Por sua vez, a tela abriga imagens em movimento que serão decodificadas pelo espectador por meio de palavras. Entre a literatura e o cinema, há um parentesco

originário, diálogo que se acentuou sobremaneira após a intermediação dos processos tecnológicos. Assim, a enorme e expressiva influência da literatura sobre o cinema tem sua contrapartida, por meio do que se convencionou chamar de “cinema interior ou mental”. Optando pela modalidade narrativa, o cinema roubou da literatura parte significativa da tarefa de contar histórias, tornando-se, de início, um fiel substituto do folhetim romântico. Mas a adaptação de obras literárias para o cinema não se tem feito sem conflitos, pois as adaptações resultam sempre em empreendimentos insatisfatórios, quer numa perspectiva, quer noutra. Em certo sentido, é por isso que esse tipo de comparação aproximativa não pode ceder ao desejo de uma valoração hierarquizante. Na leitura que se pode fazer dos “textos”, os pontos em comum e as diferenças vão ser apenas e somente material com que a subjetividade do “leitor” possa articular a “sua” visão das coisas. Isso foi o que tentei aqui.

Numa outra direção, pode-se aventar a possibilidade de se inferir, da mesma aproximação comparativa, o que se pode fazer quando, ao praticarem exercícios literários, cineastas e roteiristas imprimem a suas narrativas muito mais o teor, o timbre, o ritmo, o timing fílmico ao “texto”. Isso faz com que a discursividade da narrativa fílmica possa ser considerada, pelos menos avisados, de menos literário. Ledo engano... Além disso, mesmo que a história e a trama sejam de ação, de movimento, costumam lidar com o onírico, com o sonho e com o psíquico. Afinal de contas, este é um conjunto de variáveis que constituem elemento recorrente no cinema. Não poderia ser de outra forma, pois é no cinema que esse tipo de experimentação encontra-se com a narratividade que, por vezes, pode extrair e aproveitar da literatura. E vice-versa (?).

Quase sempre, nesse tipo de exercício literário que pode ser o romance, a narrativa pode ser feita em quadros, planos (longos, médios, curtos) e até “fotogramas”, como num filme,

no qual, angulações e diferentes tomadas utilizam mudanças de foco narrativo – de resto, recurso também comum e genericamente usado na literatura. A narração geralmente corre veloz, fatos se dão e são relatados quase que a galope, denota-se certo açodamento: só que no cinema a ação é rápida e a passagem de tempo invisível para o espectador. Isso, no entanto, não ocorre dessa maneira para um leitor. Nos escritos de cineastas, de uma seqüência chega-se a outra sem intermediações, nem explicações, contando com a imaginação do leitor. Na maioria dos casos, as personagens são desenhadas superficialmente, sem o esmero e detalhamento descritivo comum à literatura. As personagens são moldadas, agem e comportam-se como atores, que são vistos na tela, prontos, sem necessitar de muita elaboração. Assim também acontece com as situações, fatos e com a própria ação: mesmo as reflexões e indagações que, por exemplo, um narrador pode fazer, a respeito da natureza e do comportamento de personagens. Isso vai parecer uma análise, “aparecendo” como que um conjunto de anotações geralmente feitas em meio ou à margem do texto do roteiro cinematográfico.

Ora, em literatura tudo há de ser elaborado de acordo com os métodos próprios e intrínsecos à escrita ficcional. Na maioria das vezes, o texto literário na adaptação carece, em sua construção, de uma personalidade própria, ficando a meio-caminho entre o cinematográfico e o literário: entre altos e baixos, persegue uma certa ilusão de fusão de formas, meios e linguagens. O romance, de fato, parece ter sido sempre uma forma literária propensa ao diálogo com outras linguagens. De qualquer maneira, servindo de objeto a ser adaptado, tomou um novo rumo, na década de 1980, com a produção de obras que incorporam ao universo romanesco a linguagem do cinema, da televisão. Penso que ambas as escritas tendem a ganhar e a se enriquecer com experiências dessa natureza, como a que foi realizada com *Manhã submersa*, de Vergílio Ferreira, em Portugal. Aliás, a literatura ficcional, nesse

particular, exibe um certo açodamento no trato das matérias dramática e narrativa como já vaticinava Ítalo Calvino, quando afirmava que a ficção do futuro – em relação a ele, é lógico! – tende a investir na rapidez. Isso o fazia pensar na imagem da narrativa como um cavalo a galope num prado aberto. A velocidade do relato, a maneira avoadada como se atravessa os acontecimentos – manifestação de uma certa sedução do cinema, intensa hoje em dia – caracterizam boa parte da produção literária do momento, resultando na adoção, entre outras nefastas conseqüências, de uma linguagem utilitária, pobre, desprovida de criatividade. De modo geral, a pressa, o açodamento, a atenção dispersa, a concentração inexistente no trato da matéria literária estabelecem um jogo leviano com o que se pensa equivocadamente ser contemporâneo. É com tranqüilidade que reconheço que, felizmente, não é o que se passa no caso em referência aqui.

Tudo isso propicia um exercício de reflexão e indagação: as incursões de cineastas na literatura podem ser bem resolvidas e bem sucedidas? O caso é que um diretor de cinema quando vai à literatura leva com ele uma bagagem da linguagem imagética – o ritmo, o corte abrupto, o esperar o pronto entendimento do leitor, qual um espectador – e assim comete pecados. Ao contrário, um escritor que vai para o cinema – como roteirista, quase sempre – o faz melhor, sabe adaptar, mostra-se mais seguro, os resultados são melhores. Sob essa perspectiva, é comum cineastas em incursões literárias atuarem numa espécie de contramão, na via inversa do terreno do relacionamento – ou do embate – literatura *versus* cinema. Os questionamentos sobre a apropriação de obras literárias por cineastas, ao realizar filmes, ganha outro contorno, de sinal trocado: vã tentativa de sintetizar o mimetismo palavra-imagem. A lição não foi feita, nesses termos, por Vergílio Ferreira. Nem pelo diretor que adaptou seu romance. O convite à “leitura” dos dois está posto. Cabe a cada um aceitar a empreitada, ou não...

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANTÓNIO, Lauro. **Manhã submersa**. Lisboa: Filmes Lusomundo, 1980.
- AZEVEDO FILHO, Leodegário Amarante de. **Literatura Portuguesa: história e emergência**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1987. Col. Diagrama, 17.
- BELLO, Maria do Rosário Lupi. Quarto com vista sobre a cidade: ponto de vista sobre um filme “literário”. **Discursos**, 11-12, Coimbra, 1996/1997.
- COELHO, Nelly Novaes. **Escritores portugueses**. São Paulo: Quíron, 1973.
- ELSHOFF, Marie-Thérèse. La vision photographique et cinématographique de Vergílio Ferreira dans Signo Sinal. **Anthropos**. Barcelona: Anthropos, outubro de 1989, p. XI - XVI.
- FERREIRA, Vergílio. **Cântico final**. 4 ed. Lisboa: Arcádia, 1975.
- _____. **Invocação ao meu corpo**. 2 ed. Venda nova: Bertrand, 1978.
- _____. **Conta-Corrente I**. Lisboa: Bertrand, 1980.
- _____. **Manhã submersa**. 13 ed. Venda Nova: Bertrand Editora, 1987.
- _____. **Arte Tempo**. Lisboa: Rolim, 1988.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade: a vontade de saber**. 9 ed. Trad. de Maria Thereza da Costa Albuquerque *et al.* Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- _____. **Vigiar e punir: história da violência nas prisões**. 8 ed. Trad. de Ligia M. Ponde Vassallo. Petrópolis: Vozes, 1991.
- GODINHO, Hélder. **O universo imaginário de Vergílio Ferreira**. Lisboa: Lisboa Editora, 1985. Série Literatura, 13.
- GONÇALVES, Teresa Alves Duarte. **Manhã submersa: o romance e o filme**. Dissertação (Mestrado). Lisboa: Universidade de Lisboa, 1995. [texto policopiado].
- LAURO, António. Vergílio Ferreira e o Cinema. **Vergílio Ferreira-Cinquenta anos de vida literária - Actas do Colóquio Interdisciplinar**. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1993. p. 69-80.

MACCANN, Richard Dyer. *Film: a montage of theories*. New York: Dutton, 1966.

MOISÉS, Massaud (Dir.). **A Literatura Portuguesa em perspectiva**. São Paulo: Atlas, 1994. (v. 4).

PINA, Luís de. **História do cinema português**. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1986.

RAMOS, Jorge Leitão. **Dicionário do cinema português**. Lisboa: Caminho, 1989.

REIS, Carlos. **Dicionário de Narratologia**. Coimbra: Almedina, 1987.

_____. (Org.). **História crítica da Literatura Portuguesa**. Lisboa: Editorial Verbo, 2005. (v. IX).

SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Between men: English literature and male homo-social desire*. New York: Columbia University Press, 1985.

SILVA, Vítor Manuel Aguiar. **Teoria e metodologia literárias**. Lisboa: Universidade Aberta, 1990.

TORRES, Mário Jorge. A tentação da imagem: a propósito das ficções cinematográficas sobre Vergílio Ferreira. **Vergílio Ferreira-Cinquenta anos de vida literária - Actas do Colóquio Interdisciplinar**. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1993.

NOTAS

1 Quando necessário, será indicado o número de página, referente a esta mesma edição.

Recebido em: Junho de 2006

Aprovado em: Outubro de 2006