

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS

Manhã submersa
o romance e o filme

Teresa Maria Pinto Alves A. Duarte Gonçalves

Orientação: Professora Doutora Helena Carvalhão Buescu

*Dissertação de Mestrado em Literatura Comparada,
apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.*

Lisboa, 1995

AGRADECIMENTOS

Na execução deste trabalho queremos agradecer a todos os que de alguma forma para ele contribuíram, em especial:

À Prof.^a Dr.^a Helena Carvalhão Buescu, pela orientação cuidada, atenta e crítica e pelo apoio científico e moral que sempre soube dispensar.

À Prof.^a Dr.^a Maria Alzira Seixo, por ter dado a conhecer esta área de estudos e por ter sugerido o tema deste trabalho.

Ao Prof. Dr. Mário Jorge Torres, por ter auxiliado a resolver dúvidas pontuais e pela orientação que deu na pesquisa bibliográfica.

Ao Dr. Lauro António, pela solicitude com que disponibilizou informações e todo o material fílmico necessário.

A todos os professores do curso de Mestrado de Literatura Comparada, Prof.^a Dr.^a Helena Carvalhão Buescu, Prof. Dr. João Ferreira Duarte, Prof.^a Dr.^a Helena Paiva Correia, Prof.^a Dr.^a Maria Alzira Seixo e Prof. Dr. João de Almeida Flor, pelo conhecimento que transmitiram, pela disponibilidade com que sempre nos atenderam e pelo incentivo que souberam dar-nos.

Ao José Carlos, à Inês e à Mariana.

Aos colegas do grupo de Mestrado, Fernanda Borges, Pedro Reis, Paula Lemos, José Paulo Pereira e Manuel Ribeiro, pela troca frutífera de opiniões e de material bibliográfico e pela amizade e sã camaradagem que sempre souberam demonstrar.

À Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Castelo Branco, em particular à Comissão Instaladora, que sempre proporcionou todas as condições necessárias à frequência deste curso.

Bem hajam.

Ao José Carlos, à Inês e à Mariana.

ÍNDICE

Resumo / Abstract

INTRODUÇÃO	1
• Perspectiva teórica e objectivos que presidiram ao trabalho.	1
• Motivações na selecção do <i>corpus</i> .	2
• Metodologia usada.	5
1. PROBLEMATIZAÇÃO DAS RELAÇÕES ENTRE LITERATURA E CINEMA.	7
1.1. Afinidades? Dissemelhanças? Ou possível inadequação do aparelho conceptual usado?	9
2. CONTEXTUALIZAÇÃO PERIODOLÓGICA DO ROMANCE E DO FILME.	51
2.1. <i>Manhã Submersa</i> , romance de transição.	52
2.2. Germinação do filme num substrato de sensibilidade ao escritor e aos valores sócio-políticos e culturais de uma revolução.	60
3. POLIVALÊNCIA DAS RELAÇÕES ENTRE O MUNDO FICCIONAL E O MUNDO REAL.	65
3.1. A obra literária: a trama urdida pelo texto e paratexto. Ambiente autobiográfico.	66
3.2. A obra cinematográfica: mecanismos de instauração de uma "veracidade ficcional".	72
4. ACÇÕES, PERSONAGENS E ESPAÇOS.	82
4.1. O romance.	82
4.1.1. Acções.	82
4.1.2. Composição, caracterização e relevo das personagens da diegese.	88
4.1.3. A importância do espaço físico, social e psicológico.	98

4.2. O filme como leitura interpretativa do romance: processos de selecção, integração e transposição de acções, personagens e espaços.	110
4.2.1. Acções.	111
4.2.2. Personagens.	118
4.2.3. Espaços.	122
5. A NARRAÇÃO.	126
5.1. Processo narrativo no romance e no filme.	126
5.1.1. Marcas de enunciação pulverizadas no discurso.	126
5.2. Focalização e ponto de vista no romance e no filme.	146
5.3. Papel e funções do tempo em ambas as narrativas.	154
6. CONTRIBUTOS PARA UMA REFLEXÃO SOBRE O ESTATUTO DA ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA EM RELAÇÃO AO ORIGINAL. RELAÇÕES INTERTEXTUAIS (AUTONOMIA DO OBJECTO-FILME?).	160

BIBLIOGRAFIA

ANEXOS

RESUMO

Partindo da problematização das relações entre literatura e cinema, debruçamo-nos em particular sobre *Manhã submersa*, romance e filme, respectivamente de Vergílio Ferreira e Lauro António.

A análise do contexto periodológico do romance e do contexto histórico de produção do filme revela certas afinidades entre determinadas preocupações neo-realistas que ainda caracterizam o primeiro e a problemática social patente no segundo.

Do estudo paralelo do paratexto e do texto de ambos os objectos estéticos referidos sobressai a instauração de mecanismos que apontam para uma certa referencialidade dos acontecimentos narrados. A opção por estas estratégias pode ter sido motivada em função da criação de diferentes condições de recepção do romance e do filme.

Acções, personagens e espaços estruturam-se diferentemente no texto literário e no filmico. Recorrendo a estratégias de redução, introdução e alteração, o realizador cria novas combinações que atenuam e quase elidem a problemática existencialista patente no romance e que acentuam a crítica sócio-política que caracteriza a sua adaptação.

Também o processo narrativo é diferente nos dois veículos. Sendo o romance caracterizado por uma narração em primeira pessoa e sendo essa narração da responsabilidade de um narrador autodiegético, instaura-se desde o início uma narrativa retrospectiva dos acontecimentos passados, vistos pela óptica pessoal e subjectiva do narrador que simultaneamente é personagem principal. O filme, resultando de uma narração em terceira pessoa, consegue uma presentificação dos factos narrados e apaga parcialmente essa subjectividade do sujeito da enunciação, apresentando-se como um processo narrativo que se pretende mimético.

São pois complexas as relações entre os dois textos, feitas simultaneamente de semelhança e de alteridade, de relativa dependência e de autonomia.

ABSTRACT

In the context of film studies and literary criticism we propose a reading of *Manhã submersa*, the novel by Vergílio Ferreira and the film version by Lauro António.

There are certain similarities between the period the novel was written in and the historical context in which the film was produced, that is, between the (neo) realistic concerns of the novel and the social setting of the film.

By studying simultaneously the text and paratext of both aesthetic objects, novel and film, we recognize that both have built up mechanisms to refer the narrated situations to Ferreira's life. These strategies may have been motivated by the reception positions of the reader (of the novel) and the spectator (of the film).

Action, characters/casting and the use of space are structurally diverse in the literary text and in the movie. By cutting, adding and transforming the director has created new combinations which play down and almost erase the existentialist problematic of the novel at the same time as they emphasize the social and political critique which has characterized the adaptation of the novel.

The narrative process is also experienced differently in literary and performance text. Told by a first person narrator who is also the main character there is from the beginning of the novel a retrospective view of the past as filtered by the personal and subjective point of view of the narrator. The impersonal narration of the film manages to show the situations, thus partially clouding the subject of enunciation, and aiming at appearing a mimetic narrative process.

We conclude that what is at stake in adapting film from novel is complex, based on similarity and difference, on relative dependence and autonomy.

INTRODUÇÃO

❖ **Perspectiva teórica e objectivos que presidiram ao trabalho.**

O trabalho que apresentamos tem como base, tal como o próprio título (*Manhã submersa, o romance e o filme*) já deixa entrever, o estudo comparativo de uma obra literária e de uma obra cinematográfica, de um romance e de um filme. Tendo como posicionamento teórico uma perspectiva comparatista, partimos inicialmente de áreas como a Semiótica e a Narratologia para o estudo do texto literário e do texto filmico. Cedo, porém, nos apercebemos que, para tratar o objecto filmico, se tornava premente alargar os horizontes de pesquisa aos estudos sobre cinema. Sendo estes essencialmente de três tipos, crítica, análise e teoria, apenas os dois últimos directamente nos interessaram, na medida em que a teoria reflecte sobre os mecanismos estruturantes e significantes do filme e a análise se debruça sobre a forma particular como esses mecanismos são accionados, actualizados, concretizados numa determinada obra cinematográfica e sobre a função expressiva que aí adquirem.

Num primeiro momento, foi nosso intuito reflectir sobre a possibilidade de comparar literatura e cinema, romance e filme, e cotejar formas de funcionamento da narrativa verbal e da narrativa cinematográfica. Para atingir este objectivo tornou-se necessário recordar sistematicamente os componentes da narrativa (acção, personagem, espaço e tempo), as modalidades da enunciação, bem como as instâncias relacionadas com a produção de narração e com a sua recepção, uma vez que pretendíamos analisar modos de funcionamento e possibilidades combinatórias de cada um destes elementos nos veículos literário e filmico. Numa segunda etapa, constituindo esta o corpo principal do trabalho, debruçámo-nos sobre dois textos específicos - *Manhã submersa*, de Vergílio Ferreira e *Manhã submersa*, de

Lauro António -, analisando comparativamente componentes da história ou diegese e a amplitude que estes assumem em ambos os textos; realizações discursivas seleccionadas, ou a discursivização da história, no romance e no filme; e relações de semelhança/alteridade entre as duas obras em questão, porque, apesar de estarmos consciente da autonomia própria de cada uma, cremos que poderão sair enriquecidas pelo confronto estabelecido entre ambas, pois que o grande objectivo é fazer sobressair a especificidade de cada uma, ainda que possuam uma base diegética comum. Este último aspecto conduziu-nos ao equacionamento da problemática da adaptação e à análise da forma como ela ocorre no filme de que nos ocupamos. Foi com este espírito que nos propusemos fazer este estudo, tendo porém a consciência de que: "toute comparaison est nécessairement partielle, les choses ne sont identiques qu'à elles-mêmes"¹.

❖ **Motivações na selecção do *corpus*.**

Fundamentalmente, a escolha do *corpus* em análise resultou de três preocupações essenciais:

1º) Comparar literatura e cinema, porque ambos utilizam um material comum: a expressão verbal. Todavia, no romance usa-se exclusivamente a linguagem verbal escrita, ao passo que no filme sonoro esta última aparece, em geral, de forma bastante esporádica (somente nos genéricos, títulos, intertítulos, manchetes de jornais ou revistas, recados e outros), sendo muito mais habitual o recurso à linguagem verbal

¹ Cf. Karel Boullart, 1987: p.78.

oral. Isto que levanta desde logo a questão da diferenciação dos dois objectos estéticos, uma vez que se põe o problema da utilização de modalidades diferentes do mesmo código, além de que o cinema recorre ainda à imagem, à música e a ruídos diversos. No entanto, o romance, usando exclusivamente a linguagem verbal escrita, não deixa de representar a oralidade, consubstanciada nos diálogos; porém, na representação destes encontramos diferenças em relação aos diálogos filmicos. No filme, a personagem que fala é mostrada pela própria imagem; a configuração física do actor e/ou a sua própria voz permitem ao espectador identificar o sujeito da enunciação, sem que para isso haja necessidade da mediação do narrador, como habitualmente acontece no texto narrativo escrito. No entanto, também nalguns romances, apenas na primeira intervenção das personagens elas são identificadas pelo narrador e, na continuação do diálogo, o leitor, quer aceitando o protocolo de que as personagens falam alternadamente e de que só se coloca novo travessão quando fala a personagem seguinte (no romance contemporâneo nem sempre este protocolo é aceite e respeitado) quer diferenciando o conteúdo das falas de modo a relacioná-las com o sujeito que é suposto proferi-las, é que tem que reconstituir toda a direccionalidade do diálogo. É ainda de referir que a narrativa filmica pode jogar com toda a riqueza expressiva da gestualidade que acompanha, e por vezes substitui, as palavras da personagem, ao passo que na narrativa literária ela supõe sempre a mediação do narrador e é dada em diferido.

2º) Comparar literatura e cinema portugueses: porque a literatura portuguesa é a nossa área de formação e porque ambos se inserem numa mesma realidade nacional, cultural e linguística, podendo partilhar, ou contestar, valores idênticos, pois, como observa Roxana Eminescu (1983: p.14), uma cultura nacional reflecte: "além dos grandes

problemas comuns da humanidade e dum arquétipo linguístico comum, uma realidade diferente e original, que é a do povo que a engendrou."

3º) Analisar uma adaptação cinematográfica de uma narrativa verbal literária, porque nos pareceu que neste caso particular (é bom recordar que nem todas as adaptações cinematográficas são feitas a partir de obras literárias, muitas vezes se fazem adaptações de casos da vida real) surgiriam de uma forma mais premente os problemas de transposição semiótica de elementos do sistema literário para o sistema cinematográfico, da narrativa verbal para a narrativa fílmica.

Vários eram os filmes que preenchiam os requisitos necessários para serem analisados, entre outros, podemos referir *Domingo à tarde* (Fernando Namora, 1961 / António de Macedo, 1966), *Uma abelha na chuva* (Carlos de Oliveira, 1953 / Fernando Lopes, 1972), *Amor de perdição* (Camilo Castelo Branco, 1862 / Manoel de Oliveira, 1978), *Cerromaior* (Manuel da Fonseca, 1943 / Luís Filipe Rocha, 1981) e *Manhã submersa* (Vergílio Ferreira, 1953 / Lauro António, 1980).

A escolha recaiu precisamente sobre este último; primeiro, porque, após uma primeira leitura/visionamento do romance/filme, este hipertexto é, dos citados, um dos que apresenta um maior grau de fidelidade em relação ao hipotexto que lhe deu origem; segundo, porque estas relações de proximidade ao nível do conteúdo são apenas aparentes. Após um estudo comparativo mais atento de ambos os textos, surgem formas de funcionamento próprias a cada um dos sistemas semióticos (essencialmente, construções discursivas veiculadoras de parâmetros temporais, espaciais e do ponto de vista narrativo) e significados, nalguns casos, ligeiramente diferentes, noutros bastante autónomos no romance e no filme.

Também não deixámos de ter em conta a atitude supostamente sancionadora do autor do texto adaptado em relação à adaptação, uma vez que participa no filme como actor, desempenhando o papel de uma das personagens da diégese, o reitor do seminário que a personagem principal frequentou. Trata-se do recurso à sanção do autor² da obra original, um autor consagrado da literatura portuguesa contemporânea, em relação ao filme, porque ao participar nele está implicitamente a afiançar o novo objecto estético, na qualidade do qual acredita (pois, se assim não fosse, não teria por certo aceite um relativo grau de responsabilização que a sua participação como actor acaba por lhe imputar), bem como a confirmar e a legitimar *esta* adaptação do seu romance.

Falta ainda acrescentar que outros critérios de carácter mais subjectivo e prático pautaram a nossa opção por *Manhã submersa*. Não pudemos ficar alheia também à nossa própria relação de empatia, de predilecção e sensibilidade estética a ambos os textos. Por fim, ponderámos ainda a nossa escolha tendo em linha de conta a facilidade de acesso ao objecto filmico e a possibilidade de vir a obtê-lo em cassete vídeo, mecanismo sem o qual seria impensável este estudo, dado o elevado número de visionamentos necessários à análise.

❖ Metodologia usada.

Manhã submersa, o romance e o filme. Este título contém em si próprio as pistas de trabalho da nossa investigação. *Manhã submersa* evoca para o público leitor contemporâneo e para o público cinematográfico dos nossos dias dois objectos estéticos, duas obras, dois

² Palavra derivada da palavra latina *auctore*- e cujo significado podia ser "o que aumenta a confiança; fiador; que confirma; autoridade; fonte; modelo", in *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*; de José Pedro Machado.

textos diferentes. Sendo obras distintas, algo no entanto começa por aproximá-las e cria entre elas laços de referência, de citação, de intertextualidade da segunda em relação à primeira (dado que a obra de Vergílio Ferreira - 1953/54 - antecede cronologicamente a obra de Lauro António - 1980): o mesmo título que as nomeia. Não são, portanto, obras completamente diferentes: logo a partir do título se instauram relações de filiação genética (no sentido biológico do termo), de similitude de temática e de conteúdo. No entanto, apesar de se referenciarem com o mesmo título, a primeira é um romance, a segunda um filme; a primeira rege-se por determinados códigos próprios do sistema literário, a segunda actualiza códigos próprios do sistema cinematográfico; por fim, o autor³ de cada uma delas possui uma identidade própria e diferenciada.

São sobretudo estas relações paradoxais de dependência e de alteridade que se estabelecem entre os dois textos que pretendemos analisar, repensando as relações entre literatura (consubstanciada num género específico, o romance) e cinema narrativos a partir da análise dos modos de funcionamento dos componentes da narrativa em cada um dos sistemas semióticos. Analisámos também, em paralelo, o contexto histórico-literário e sócio-cultural de produção das duas obras; os mecanismos de instauração de uma "veracidade ficcional" no romance e no filme; o papel das acções, personagens, espaço e tempo na economia de ambas as narrativas; processos de enunciação; e, por fim, a problemática da adaptação em geral, e, em particular, no filme em estudo.

³ No caso da narrativa fílmica é talvez preferível falar do realizador como o responsável do filme, uma vez que a noção de autor em relação a este objecto estético é bastante controversa e situável historicamente. Nasce por volta dos anos cinquenta, e, segundo esta perspectiva, nem todos os realizadores poderiam ser considerados como autores; para que o fossem era necessário que a sua produção obedecesse a dois requisitos: controle absoluto no processo de produção e criação do filme e veiculação através da sua obra de uma visão pessoal do mundo. Cf. Claude Chabrol e Éric Rohmer, 1986; Jacques Aumont e Michel Marie, 1988.

1. Problematização das relações entre literatura e cinema

Literatura e cinema, romance e filme; sem dúvida dois sistemas semióticos diferentes, dois objectos estéticos diversos, todavia com características afins. O primeiro usa como material expressivo a linguagem verbal oral (no caso das literaturas orais), ou escrita, como é mais comum no romance contemporâneo ocidental; o segundo, este mesmo material expressivo e ainda a imagem, a música e ruídos variados. Além de ambos usarem a linguagem verbal, outro aspecto comum os une, o facto de o romance e o filme se organizarem através de um forte pendor narrativo.

Quando falamos de *narração* ou de *narrativa*, o que de imediato evocamos são os textos narrativos verbais, orais, mas mais ainda os escritos; na literatura europeia, desde o século XVIII, são estes os veículos tradicionais deste modo de enunciação, consubstanciados em géneros como o romance, a novela, as memórias, a biografia e a autobiografia. Todavia, diariamente somos confrontados com narrativas de acontecimentos que *ouvimos*, *vemos* e *lemos*: *ouvimos* em jornais televisivos ou em noticiários na rádio, em conversas com variadíssimos interlocutores ou como testemunhas de relatos, mais ou menos anónimos, dos homens que nos rodeiam; *vemos* em *spots* publicitários, em filmes, em bailados, em quadros, na ópera; e *lemos* em textos narrativos literários, em banda desenhada, em notícias de imprensa, em relatos historiográficos e outros. Porém, apesar de relacionarmos facilmente a narração e a narrativa com o discurso verbal, isso não significa que esse seja o seu canal exclusivo, podendo outros, como a imagem e o som, cumprir a mesma função. Em determinados filmes ouvimos, vemos e lemos narração de acontecimentos: através do discurso verbal oral, quando uma personagem assume a função de narrador esporádico; quando as acções nos são mostradas através da imagem, e a própria imagem figurativa em movimento e em sucessão introduz uma sequência de transformações

e de relações (de tempo, causa, efeito ou consequência) entre os factos mostrados que os torna narrativizados; e quando surge no écran a manchete de um jornal ou revista patenteando uma notícia.

Seymour Benjamin Chatman (1978: p.19), retomando o posicionamento estruturalista (nomeadamente o de L. Hjelmslev e o de T. Todorov) e a distinção entre *histoire / récit / narration* de G. Genette, reitera que toda a narrativa é constituída por uma *história* (o conteúdo) e um *discurso* (a expressão) que actualiza essa história. Se aceitarmos esta distinção teórica, concordaremos que é plausível encontrarmos um romance e um filme que actualizem uma história semelhante mas fazendo uso de discursos diferentes. À primeira vista, vários são os exemplos ilustrativos do que acabamos de dizer na literatura/cinematografia portuguesas contemporâneas, por exemplo, *Uma abelha na chuva* (Fernando Lopes, 1972), adaptação do romance com o mesmo título, de Carlos de Oliveira, e *Amor de perdição* (Manoel de Oliveira, 1978), também adaptação do romance com o mesmo título, de Camilo Castelo Branco. Além de ambos usarem expressão verbal e serem narrativos, romance e filme actualizam também uma história semelhante. Dado que aparentemente determinadas características constituintes do romance e do filme são semelhantes, parece lícito o estudo comparativo destes dois objectos estéticos; contudo, as relações entre a narrativa verbal e a cinematográfica não são simples de estabelecer, nem os pontos de contacto/afastamento entre as duas formas de expressão serão de uma transparência imediata e esclarecedora.

1.1. Afinidades? Dissemelhanças? Ou possível inadequação do aparelho conceptual usado?

Múltiplas poderão ser as abordagens do cinema; tradicionalmente têm sido três as áreas de reflexão que têm ocupado especialistas, cinéfilos e curiosos: a crítica, a análise e a teoria, se bem que, actualmente, o número de estudos dedicados à história do cinema seja já considerável. A crítica pressupõe emissão de juízos de valor críticos sobre a obra cinematográfica e assume, em geral, um pendor muito subjectivo, uma vez que depende da sensibilidade estética do crítico que avalia o filme. A análise e a teoria são as áreas que mais têm contribuído para a dilucidação da problemática de que nos ocupamos; a primeira porque isola num dado filme o funcionamento de determinadas estruturas (temas, personagens, tipos sociais, o papel do espaço, relações temporais, etc.) e interpreta esse modo peculiar de funcionamento, e a segunda, especificamente através das abordagens semiológica (Christian Metz, Roger Odin, François Jost), estrutural (Raymond Bellour, Francis Vanoye, André Gaudreault, François Jost) e narratológica (Seymour Chatman, Jacques Aumont, Michel Marie, Alain Bergala, Marc Vernet), porque reflecte sobre o funcionamento virtual deste objecto estético e porque tenta equacionar as relações entre narrativa literária e narrativa cinematográfica.

Seymour Chatman e Francis Vanoye, influenciados pelo estruturalismo (através sobretudo das obras de Propp, Bremond, Todorov, Greimas e Metz), retomam o conceito de estrutura narrativa, adoptam uma perspectiva comparatista e analisam a forma como as estruturas narrativas se consubstanciam no romance e no filme. André Gaudreault (um especialista canadiano do cinema mudo) e François Jost (semiólogo e narratólogo, profundamente influenciado por Gérard Genette e pelos estudos de Émile Benveniste) situam-se na área da narratologia modal ou da expressão e centram-se sobre a questão da

enunciação, sobretudo em aspectos relacionados com o ponto de vista e a focalização. Michel Marie, antigo aluno de C. Metz, contribui para a reflexão sobre a linguagem cinematográfica e a análise dos códigos específicos e não específicos. Jacques Aumont, especializado em estética do cinema, reflecte sobre o poder narrativizante da montagem. Alain Bergala e Marc Vernet retomam a enunciação cinematográfica, as representações espacial e sonora e a questão do espectador.

Da leitura das obras destes autores depreende-se um certo consenso quanto ao primeiro aspecto comum entre o romance e o filme, o facto de ambos serem narrativos. Desde muito cedo a semiologia cinematográfica se interessou por este aspecto, interesse este em parte motivado pela publicação de dois números da revista *Communications* (o nº4, *Recherches sémiologiques*, 1964, e o nº8, *L'analyse structurale du récit*, 1966) e pela divulgação na Europa da obra *Morphologie du conte*, de Vladimir Propp. Em 1966, no artigo "Remarques pour une phénoménologie du narratif", C. Metz definia cinco critérios de reconhecimento para o texto narrativo, com o objectivo de demonstrar que eles se aplicavam também ao texto filmico e que este era, por conseguinte, um texto narrativo. Vinte e poucos anos mais tarde, A. Gaudreault e F. Jost (1990: pp.17-21) analisam e retomam estes critérios e reconhecem-lhe, no geral, validade. Recordemos estes critérios.

Segundo Metz, toda a narrativa tem um começo e um fim, isto é, toda a narrativa é uma sequência fechada; quer ela seja entendida como processo de enunciação quer como produto dessa enunciação, toda a narrativa possui materialmente um princípio e um fim. Ela é também uma sequência temporal, duplamente temporal, uma vez que todo o texto narrativo equaciona dois tempos, o da história contada e o do acto narrativo propriamente dito. E isto, porque toda a narrativa se constitui sobre um discurso, é um discurso, pelo qual se responsabiliza um sujeito enunciador ou vários, uma instância "contadora". Metz defende ainda que toda a narrativa é uma instância "irrealizante", na medida em que "irrealiza" aquilo

que conta, isto é, o mundo narrado não é identificado pelo receptor como sendo o mundo real, mas como ficção; mesmo que a narrativa seja baseada num caso da vida real, o discurso irrealiza-a igualmente, porque não representa a realidade mas uma percepção particular e pessoal, uma construção dessa realidade. Por fim, toda a narrativa toma corpo a partir da noção de conjunto de acontecimentos, de uma sequência de eventos, sem os quais não poderia existir narração de factos. Em suma, Metz define o texto narrativo como "discours clos venant irréaliser une séquence temporelle d'événements" (1968: p.35) e conclui que todo o filme é também narrativo, uma vez que responde afirmativamente a todos os critérios enunciados.

Tal como Gaudreault e Jost já tinham observado, a definição de Metz, sendo o produto de uma reflexão aprofundada sobre a narrativa, ela é restritiva, constrói-se somente a partir de um único polo da comunicação, o receptor; é que Metz não pretende definir a narrativa a partir do que ela própria é, ou a partir do que o autor possa querer que ela seja, mas a partir da impressão de narratividade que ela suscita no leitor/espectador. O critério usado para a definir é um critério possível, mas não esgota todas as possibilidades. Porém, não possuindo por enquanto uma definição mais completa, vários autores a usaram como ponto de partida, e também nós a usaremos para comparar modos de funcionamento da narrativa literária e da narrativa cinematográfica. Passemos então à análise de ambas para dilucidarmos os pontos de contacto e/ou afastamento entre estes dois tipos de texto, mas não sem antes referir que as abordagens estrutural e narratológica do cinema utilizam, normalmente, o aparelho conceptual metodológico concebido pela Narratologia, disciplina que tem como objecto de estudo o texto narrativo, mas fundamentalmente o literário. Assim, ao comparar os modos de funcionamento da narrativa filmica e da narrativa literária e, mais especificamente, ao tentar analisar os modos de transposição de determinadas estruturas do romance para o filme, os conceitos, tomados de empréstimo dos estudos literários, revelam-

-se por vezes ineficazes ou insuficientes para a análise do filme, como adiante teremos oportunidade de verificar.

Sendo ambos textos narrativos, o romance e o filme são constituídos por uma história e um discurso que actualiza essa mesma história⁴. Também já vimos que a diegese pode ser muito idêntica no veículo literário e no cinematográfico, nomeadamente no caso da adaptação, e que as grandes diferenças surgirão a nível discursivo. Vejamos agora os elementos constitutivos da história e a forma como funcionam na narrativa verbal e na cinematográfica.

A existência de acontecimentos protagonizados por personagens é uma condição fundamental para que se instaure uma narrativa. Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1982: p.655) observa que acções e personagens são elementos indispensáveis à narrativa: "Sem personagem (...) não existe verdadeiramente narrativa, pois a função e o significado das acções ocorrentes numa sintagmática narrativa dependem primordialmente da atribuição ou da referência dessas acções a uma personagem".

Em princípio, todas as acções e personagens da história de uma narrativa verbal poderão ser transpostas para a narrativa filmica, apesar de esta habitualmente ser obrigada a uma maior contenção, quer por condicionalismos internos quer por motivos externos ao próprio texto filmico, nomeadamente de ordem económica. A duração habitual de um filme, duas a duas horas e meia para as longas metragens, obriga a uma selecção rigorosa dos acontecimentos narrativos, de modo a privilegiar os relacionados com a intriga principal e a

⁴ Gostaríamos de referir que, apesar de estarmos conscientes de que a complexidade semiótica de todo o texto resulta da sua unidade, da sua globalidade, da interacção específica que se gera entre a história e o discurso, e de reconhecermos a artificialidade de um procedimento de análise que conduza ao isolamento destes dois componentes do texto narrativo, apenas aceitamos esta cisão teórica entre história e discurso por questões metodológicas e de ordem de trabalho. Abordaremos, em primeiro lugar, os elementos constitutivos da primeira e, num momento posterior, os constitutivos do segundo.

menosprezar os de carácter secundário, selecção esta sem a qual a duração e os custos do filme se tornariam incomportáveis. A opção por um vasto leque de acções e de personagens secundárias poderia também prejudicar a compreensão do espectador que, fazendo normalmente um único visionamento do filme e dado que as suas capacidades de atenção e memória não são ilimitadas, se dispersaria demasiado, perdendo eventualmente a capacidade de relacionação. No filme *The house of spirits*, de Bille August, adaptação cinematográfica do romance *A casa dos espíritos*, de Isabel Allende, verificamos esta situação; no romance, Clara possui dois irmãos que, no filme, foram elididos, tal como também foi elidida toda uma parte da vida de Alba, que, no romance, atinge a idade adulta e, no filme, permanece criança. Por vezes, o corte operado no número de personagens, e consequentemente no número de acções, relaciona-se com a verba de produção, nem sempre suficiente para contratar o número de actores necessários, o que põe problemas interessantes, que aqui nos limitaremos a referir, sobre os mecanismos de produção e consumo dos objectos culturais.

Ainda em relação à categoria personagem, outras diferenças mais específicas de funcionamento poderão surgir em ambas as narrativas, dada a especial configuração do texto verbal. Segundo Umberto Eco (1984: p.97), o texto verbal é como uma *máquina preguiçosa* que não realiza todo o trabalho e que depende do auditor/leitor para realizar também uma parte da tarefa de construção do significado; isto é, nas palavras de Eco, "o texto é um tecido cheio de buracos, repleto de *não-ditos* e todavia esses *não-ditos* são de tal modo *não-ditos* que ao leitor é dada a possibilidade de colaborar, para preencher e dizer esses *não-ditos*". Simplificando, poderemos dizer que o texto verbal pode omitir algumas informações de carácter secundário porque o auditor/leitor tem a capacidade de, por si próprio, as imaginar, de acordo com os traços gerais fornecidos pelo mesmo texto. Assim, na narrativa literária, as informações sobre as características das personagens são dadas basicamente através de retratos (físicos e psicológicos), de descrições (nas quais assume

particular importância a natureza dos adjectivos escolhidos e dos campos semânticos que se estabelecem), de acções protagonizadas por essas personagens e através dos diálogos. Na narrativa cinematográfica, tal como na literária, as características da personagem mostram-se igualmente através das acções que pratica, dos diálogos que verbaliza, do meio que frequenta, mas, também, através do vestuário e dos acessórios que usa (sempre passíveis de serem vistos pelo espectador, ao passo que no romance nem sempre essa informação é dada ao leitor). Num filme, quando se estuda uma personagem também não se podem deixar de ter em conta os traços físicos e de personalidade do próprio actor. Apesar de este ser escolhido muitas vezes pela sua adequação a um determinado tipo de papel e de poder ser caracterizado de variadíssimas formas, há traços de um actor que são inapagáveis e que surgem inevitavelmente em cada representação que faz.

A evolução da personalidade e do aspecto físico da personagem é sentida, na leitura do romance, nas variações dos campos semânticos usados pelo narrador, no recurso a marcas temporais explícitas, verbais e adverbiais, e ainda nas descrições contrastivas daquilo que a personagem agora é e o que foi, ou vice-versa. As transformações operadas pelo tempo na personagem mostram-se, no filme, através da mudança de atitudes face a uma mesma situação e através das alterações físicas que entretanto a personagem sofreu; neste aspecto a caracterização assume um papel relevante na grande maioria dos filmes narrativos. Para mostrar a passagem inexorável do tempo e as marcas inevitáveis que deixa nos seres e nas coisas, muitas vezes se altera substancialmente o aspecto físico da personagem bem como todo o espaço ambiente que a rodeia. Referimos, a título exemplificativo, dois filmes: o já citado *The house of spirits*, em que a actriz que representa o papel de Clara em idade infantil é espantosamente parecida com Meryl Streep, a actriz que representa Clara na idade adulta, e em que a caracterização da figura masculina principal, desempenhada por Jeremy Irons, é extremamente bem conseguida, no momento de o representar já de idade avançada,

no final da diegese; e o filme *What's love got to do with it*, de Brian Gibson, que consegue, de forma particularmente hábil, datar a acção *grosso modo* em duas épocas diferentes, no início do filme por volta dos anos 60 e, no final, nos anos 80: quer a nível da caracterização, pelos penteados e guarda-roupa escolhidos, quer a nível do cenário, pelo recurso a decorações típicas de ambas as épocas.

Por fim, na narrativa verbal, as acções das personagens são ditas; na narrativa filmica, as acções são visualizadas e a própria montagem imprime um dado ritmo à intriga. Todavia, o filme pode também parcialmente dizer as acções, é o caso de determinados filmes que criam narradores explícitos, que em voz *off* e/ou voz *in* contam verbalmente os factos ao espectador (em *The age of innocence*, de Martin Scorsese, surge uma narradora que, em voz *off*, conta alguns factos) e/ou narradores intradieгéticos que narram certos acontecimentos a outras personagens (em *Bitter moon*, de Roman Polanski, a personagem Oscar, desempenhada pelo actor Peter Coyote, é o narrador intradieгético que conta parcialmente a sua história sentimental a Nigel - Hugh Grant -, candidato a uma relação amorosa com a mulher daquele).

Para concluir este primeiro bloco reflexivo, gostaríamos de ponderar sobre dois aspectos. O primeiro é que, depois da comparação efectuada entre romance e filme, no que diz respeito a acções e personagens, não é clara a fronteira entre a narrativa literária e a cinematográfica; não é possível estabelecermos especificidades exclusivas de um sistema semiótico ou de outro, apenas graus de especificidade, e os contornos das relações de aproximação ou de afastamento entre ambos são bastante diluídos. O segundo é que, tal como dizíamos antes, o cotejo de romance e filme se faz habitualmente a partir do aparelho conceptual concebido pela Narratologia e este revela-se, por vezes, insuficiente em relação ao texto filmico. Começamos desde já a comprovar as limitações do conceito de personagem quando aplicado à narrativa cinematográfica. Ao analisarmos o romance, o conceito de

personagem (nas modalidades de principal, secundária e figurante; individual e colectiva) abrange e esgota todas as possibilidades desta categoria no género literário em questão, ao passo que ao analisarmos o filme, além de um estudo sobre os vários tipos de personagens, é, por vezes, produtivo um estudo paralelo do jogo representativo dos actores (tal como na representação teatral) que protagonizaram essa personagem, como acontece, por exemplo, com o famoso espião britânico 007, James Bond, papel primeiro desempenhado por Sean Connery e posteriormente por Roger Moore, porque frequentemente a personagem sofre ligeiras alterações que lhe são introduzidas pelo próprio modo de representar do actor. Por vezes, também acontece que um actor constrói um estilo próprio de representação, cria uma determinada personalidade ficcional e é muitas vezes chamado a desempenhar personagens afins; assim, frequentemente Clint Eastwood desempenhou papéis de cowboy solitário e duro, e Edward Schwarzneger, o papel do fisicamente sobredotado que usa a força hercúlea para destruir ou para proteger, etc.; ou pelo contrário, vários actores podem manifestar estilos de representação muito semelhantes porque obedecem a convenções de representação épocais ou de escola, por exemplo, recordamos o modo de representação bastante homogéneo e uniforme dos actores do cinema mudo, em que facilmente sobressaem a expressividade e gestualidade excessivas e, aos olhos do espectador actual, artificiais.

Já vimos duas componentes fundamentais da estrutura da narrativa, acção e personagem, e tentámos equacionar procedimentos de transcodificação destas estruturas do romance para o filme. O espaço é uma outra categoria da narrativa, um outro elemento constitutivo da história sobre o qual nos debruçaremos, uma vez que o espaço é o cenário, o pano de fundo sobre o qual se recortam todas as acções. Carlos Reis e Ana C. M. Lopes (1991: p.129) definem o conceito de espaço em sentido lato: "o espaço integra, em primeira instância, os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da acção e à movimentação das personagens: cenários geográficos, interiores, decorações, objectos,

etc.;" e em sentido translato, como abarcando "atmosferas sociais" e "atmosferas psicológicas", constituindo-se então como espaço social e espaço psicológico. É sobre esta categoria de espaço em sentido lato, como cenário dos acontecimentos narrados, que iremos reflectir. André Gaudreault e François Jost (1990) são, dos autores consultados, aqueles que mais aprofundadamente se debruçaram sobre a transsemiotização desta categoria do romance para o filme; seguiremos, pois, de perto estes dois autores.

Um dos condicionalismos do romance é que este não pode apresentar simultaneamente as acções e o espaço onde elas decorrem; daí que o narrador seja obrigado a fazer opções, ora fornecendo dados sobre as primeiras ora sobre o segundo. Podemos até, virtualmente, encontrar um romance que enfatize particularmente a acção e não conceda grande importância às notações espaciais. Situação diferente parece ser a da narrativa fílmica, uma vez que o quadro situacional de uma acção está, habitualmente, sempre presente; aliás, parece inconcebível a representação de uma série de acontecimentos que não estejam inseridos numa determinada situação espacial. Portanto, o filme, ao contrário do romance, pode mostrar em simultâneo a acção e o espaço em que ela se enquadra, e parece não poder deixar de representar esse mesmo espaço. Todavia, gostaríamos de, desde já, sublinhar que esta diferença entre narrativa literária e narrativa cinematográfica não é tão absoluta como à primeira vista se possa supor, ela pode aparecer matizada e diluída em certos momentos de um filme: é o caso de determinados excertos em que o cenário está propositadamente mal iluminado e as acções, bem como o espaço onde elas decorrem, são semi-ocultados ao espectador; é também o caso, nalguns filmes, de determinados momentos em que o écran se transforma num painel negro por condicionantes diegéticas, por exemplo, quando um comboio entra num túnel e se quer transmitir ao espectador a mesma sensação de escuridão que as personagens experimentam; é ainda o caso em que, por necessidade de isolar um objecto/personagem, quer recorrendo a um grande plano quer desfocalizando o

espaço circundante, o quadro situacional desaparece momentaneamente ou perde a nitidez. Portanto, apesar de parecer que na narrativa fílmica o espaço terá sempre que ser representado, o certo é que, em determinados momentos, a sua representação é susceptível de manipulações pelas quais se constitui em elemento inscrito de sentido.

Um outro problema com o qual o romance se depara reside na impossibilidade de representar, na sucessão linear da escrita, duas acções simultâneas, a decorrer no mesmo local ou em espaços diferentes. Na narrativa verbal, normalmente, a solução que se adopta é a de as apresentar uma a seguir à outra, usando como elemento de ligação determinadas expressões como "entretanto", "enquanto isto", etc.; ou cada uma delas alternadamente, para tentar veicular a sensação de simultaneidade. Na narrativa cinematográfica várias são as possibilidades de o fazer, por exemplo, usando técnicas de profundidade, como a perspectiva e a profundidade de campo, o que permite ter no écran uma grande porção de espaço e a visualização das várias acções que aí decorrem num mesmo momento, ou o recurso, outrora bastante frequente e hoje praticamente em desuso, à divisão do écran em duas partes, mostrando cada uma delas uma acção diferente. Esta técnica, apesar de não muito frequente actualmente, é adoptada ainda hoje por alguns realizadores, como é o caso de Pedro Almodovar, no filme *La ley del deseo*, no momento em que Pablo conversa ao telefone, primeiro com Juan e depois com António.

Na narrativa literária, o estudo do espaço, em sentido lato, corresponde sobretudo ao estudo do espaço geográfico e de ambientes; na narrativa fílmica, o estudo do espaço pressupõe, em primeiro lugar, a análise das relações que se estabelecem entre o espaço representado e o espaço não mostrado, entre o espaço diegético presente e o espaço diegético ausente, entre o campo e o fora de campo (estarão em campo todas as imagens percebidas no écran, estarão fora de campo todas as personagens, acções e espaços que ultrapassam os limites físicos do enquadramento e ficam para lá dos seus bordos,

permanecendo, portanto, invisíveis para o espectador); e, em segundo lugar, a análise da articulação espacial entre os vários planos que compõem a totalidade do filme.

Para a compreensão de qualquer filme é fundamental que o espectador consiga entender as relações que se estabelecem entre o campo e o fora de campo, porque não é possível a câmara acompanhar sempre e em todos os momentos todas as personagens e mostrar igualmente todos os espaços, uma vez que não possui o dom da ubiquidade e porque o filme se tornaria demasiado longo. Assim, é necessário que o espectador preencha determinados espaços de indeterminação que vão surgindo no texto filmico, quer eles tenham sido gerados pela própria montagem quer eles surjam no interior de uma mesma sequência. É exemplo do primeiro caso a situação em que um determinado plano mostra uma personagem que se prepara para abandonar o local em que se encontra, dirige-se para a porta e sai; no plano seguinte surge a mesma personagem a sair de um taxi em frente a um centro comercial; provavelmente, o leitor tem que subentender que a personagem saiu de casa, apanhou um táxi e que irá fazer compras. O filme *The little buddha*, de Bernardo Bertolucci, fornece um exemplo para o segundo caso: no momento da chegada dos monges tibetanos e do pequeno Jesse, acompanhado pelo pai, ao templo em Katmandu, assistimos a uma sequência de planos em que o miúdo americano, completamente deslumbrado e absorvido pelo novo espaço geográfico e social, parece completamente perdido no meio da multidão, pois os seus acompanhantes permanecem inteiramente fora de campo; todavia, alguns momentos depois, surge um outro plano em que a criança reencontra os adultos conhecidos, sem que estes manifestem qualquer sombra de surpresa ou preocupação pela sua ausência. Isto poderá significar que estamos perante dois pontos de vista diferentes: na primeira sequência, sob o ponto de vista do miúdo, ele encontrava-se de facto perdido naquele espaço repleto de pessoas; no plano do reencontro, sob o ponto de vista dos crescidos, a criança estava apenas afastada, mas controlada pelo olhar dos adultos que,

apesar de estarem num espaço diegético ausente, se mantinham atentos e o observavam num fora de campo próximo. No entanto, muitas vezes, o filme joga com o factor surpresa e as previsões do espectador são completamente contrariadas, de modo a ludibriar o seu horizonte de expectativa. Portanto, por condicionalismos internos, o filme não pode mostrar tudo (como o romance, aliás, neste aspecto em tudo semelhante ao filme); cria determinados espaços de indeterminação, determinados vazios, entre outros, espaciais, que o espectador tem que preencher. Assim, frequentemente, a observação do campo e a concretização do fora de campo assumem um peso idêntico no processo de compreensão, por exemplo, do percurso topológico das personagens.

A configuração do espaço filmico é normalmente estudada tendo em conta as relações entre campo e fora de campo, como já dissemos, e tendo também em conta os seis segmentos que constituem este último, cinco deles relacionados com o espaço diegético (os quatro primeiros correspondem ao prolongamento de cada um dos lados do écran; o quinto corresponde ao espaço não visível, porque ocultado por um objecto do cenário, por exemplo, um biombo) e o outro relacionado com o espaço da enunciação, o *hors cadre* (todo o espaço que se situa por trás da câmara). Pode também tornar-se bastante produtivo o estudo do tipo de relações espaciais que se estabelecem entre os planos de uma sequência, ou entre as várias sequências que constituem o filme. Esta articulação espacial entre planos e/ou sequências pode ser constante ao longo do filme, e privilegiar um tipo, ou múltipla e variada; assim, de um plano/sequência para outro(a), as relações espaciais podem ser de identidade (caso se trate do mesmo ou de um espaço semelhante) ou de alteridade (caso se trate de um espaço diferente); e, no caso de pertencerem a este último tipo, pode ainda ser um espaço contíguo ou disjuntivo, podendo, por fim, esta disjunção apontar para proximidade ou para uma relativa distância.

Como vemos, a análise do espaço no filme é feita em moldes ligeiramente diferentes da análise desta componente da história no romance. De novo o aparelho conceptual narratológico se revela incapaz de cobrir todas as especificidades filmicas e o conceito de espaço (sem outros especificadores) torna-se insuficiente para abarcar a complexidade desta estrutura da narrativa cinematográfica, daí a necessidade da criação de outros conceitos complementares que conduzem a um maior rigor terminológico.

Por fim, para concluirmos a análise das componentes da história, falta-nos tecer algumas considerações acerca do tempo e da forma como este funciona no texto filmico *narrativo e no romance; se bem que esta categoria nos ponha neste momento alguns* problemas porque, se por um lado toda a acção se desenrola numa determinada parcela de tempo e, conseqüentemente, se torna legítimo analisar o tempo da história, também não é menos verdadeiro que muitas vezes, em determinados textos narrativos, o mais interessante e o mais produtivo é o estudo das relações que se estabelecem entre o tempo da história e o tempo do discurso, uma vez que toda a narrativa é duplamente temporal, pois supõe por parte da instância emissora a gestão de dois tempos diferentes, o da diegese e o da narração. Logo, esta categoria da narrativa pode legitimamente ser estudada sob o ponto de vista da história, mas também sob o ponto de vista discursivo, ou, melhor ainda, em função das relações que se estabelecem entre ambos. Esta dificuldade que ora se nos apresenta resulta da cisão que operámos, por questões metodológicas e de ordem de trabalho, entre história e discurso, apesar de termos consciência de que o efeito estético de qualquer texto narrativo resulta da interacção entre ambos. Todavia, não nos parece que seja necessário pôr em causa este procedimento teórico para abordar a questão do tempo, pois que sendo esta componente comum à história e ao discurso, com ela faremos a transição da primeira para o segundo.

Seymour Chatman (1978), retomando a distinção proposta por Genette (1972) entre *temps du discours* e *temps du récit*, distingue também entre o que designa por *discourse-time* e *story-time*, sendo o primeiro equivalente ao tempo que demora a ler cuidadosamente o discurso, ou a narrar os acontecimentos, e o segundo correspondente à duração da acção narrada. Francis Vanoye (1989) analisa um pouco mais aprofundadamente a questão, diferenciando também o tempo da ficção, ou o tempo diegético, do tempo da narração, mas estabelecendo para esta última um outro tempo adicional, de carácter diferente, o tempo histórico da narração. O tempo histórico corresponde à época cronológica em que a narração se situa, isto é, o tempo sócio-histórico da sua produção. Vejamos então como funcionam estas várias modalidades do tempo no romance e no filme.

Tanto no romance como no filme, todos os pormenores que são introduzidos para desempenharem a função de efeito de real acabam por, involuntariamente ou não, datar a diegese: é a configuração dos espaços e dos lugares, a arquitectura, os meios de transporte, os objectos de decoração, o tipo de vestuário das personagens, o corte de cabelo, a maquilhagem, o tipo de linguagem e, até, os valores que defendem.

Na narrativa verbal, as informações sobre o tempo diegético são fornecidas através de material linguístico, quer por advérbios e expressões de tempo quer pelo paradigma dos tempos verbais. A narrativa cinematográfica também pode recorrer ao material linguístico escrito e/ou oral para veicular estas informações; não é muito frequente, mas algumas vezes surgem no écran indicações, do género "três meses depois", dadas ao espectador pelo narrador implícito; no caso de existir um narrador explícito, as informações temporais podem ser dadas por este último, oralmente. Existem ainda várias outras possibilidades técnicas, ao dispôr do realizador, para veicular informações sobre o tempo da diegese, nomeadamente, as variações de iluminação e de intensidade de luz, indicadoras do momento do dia/noite; a utilização de panorâmicas da paisagem circundante, que permitem ao

espectador colher informações, por exemplo, sobre a estação do ano em que decorre a acção e assim ir construindo o fluir temporal; o recurso à visualização de objectos medidores de tempo, como ampulhetas, relógios, calendários, etc.; e ainda, o aproveitamento das potencialidades da caracterização, que pode muito convincentemente alterar a fisionomia das personagens para indicar as marcas da idade cronológica destas; também alguns sinais de pontuação e de *raccord* de sequências (cf. Anexo I) exprimem uma duração temporal de maior ou menor amplitude; é mais ou menos generalizado que o *raccord cut* indica uma breve passagem de tempo entre duas sequências, ao passo que o *foudu* a negro indica exactamente o contrário.

Daqui parece lícito concluir que o material privilegiado no romance para transmitir informações temporais é o linguístico, ao passo que o filme parece privilegiar, em grande escala, a imagem. Todavia, como já dissemos, pode também fazer uso do material linguístico. Enquanto os filmes não puderam recorrer ao som, era vulgar vários dados sobre a intriga, entre eles os temporais, serem transmitidos quer oralmente, pelo chamado *bonimenteur* (na terminologia de André Gaudreault e François Jost, 1990), quer por escrito, em cartões, que ocupavam o écran durante breves instantes e informavam o espectador; já no cinema sonoro, alguns filmes recorrem à legenda para indicar a amplitude da passagem do tempo (como acontece no filme *Philadelphia*, de Jonathan Demme, em que as indicações temporais são dadas precisamente através da legenda) ou à folha do calendário na qual está inscrita a data. Também o filme pode usar o material linguístico oral para fornecer pistas sobre o decorrer do tempo da acção; é o caso de determinados filmes que criam um narrador explícito que, quando necessário, surge a fornecer esclarecimentos sobre todos os elementos da intriga, como, por exemplo, no filme *In the name of the father*, produzido e realizado por Jim Sheridan, em que o narrador autodiegético, Gérard Conlon (o actor Daniel Day-Lewis), conta toda a história a que assistimos à sua advogada, através de gravações em fita

magnética; nesta história o tempo da diegese vai sendo dado a conhecer ao espectador não só pelo protagonista, mas também por outras personagens, nomeadamente, pela advogada (papel desempenhado pela actriz Emma Thompson) no último julgamento. Por vezes, a própria evolução do timbre da voz do narrador indica, ela também, a passagem inexorável do tempo; referimos como exemplo o filme *Out of Africa*, de Sidney Pollack em que a voz da narradora (papel desempenhado por Meryl Streep) manifesta, ela também, a distância temporal entre o discurso narrativo, proferido por uma voz envelhecida, e a história, vivida pela mesma mulher, mas jovem.

Também o tempo da história pode, teoricamente, ser muito mais dilatado no romance do que no filme, em virtude das desiguais condições de recepção do texto. Habitualmente, o ritmo de leitura de um romance é deixado ao critério de cada leitor e este pode demorar, em princípio, todo o tempo que quiser e necessitar com a leitura; isto confere ao escritor a liberdade de escrever um texto abrangendo, a seu belo prazer, uma parcela de tempo diegético maior ou menor. Por seu lado, o visionamento de um filme obedece a constrangimentos muito mais rígidos para o espectador; este tem que visionar a película durante o tempo contínuo em que ela desfila no écran, tempo esse igual para todos os espectadores; esta situação obriga a grande maioria dos realizadores a não ultrapassarem as três horas de duração do filme, sob pena de o espectador comum se cansar e abandonar a sala; muitas vezes esta limitação obriga a uma maior contenção no tempo da história, como acontece, por exemplo, no filme *The house of spirits*, de Bille August, que, em relação ao romance de Isabel Allende, a partir do qual se fez a adaptação, omite todo o tempo da história de uma geração, a da neta de Clara, Alba. No entanto, isto não significa que o filme não possa representar grandes porções de tempo diegético, pois basta-lhe gerir equilibradamente o tempo do discurso e fazer uso, quando possível, da elipse, do sumário e

privilegiar os discursos singulativo e iterativo, em detrimento das pausas e do discurso repetitivo.

Do ponto de vista da história, pensamos já ter abordado os aspectos temporais mais relevantes na comparação do romance e do filme. Continuaremos a analisar esta componente da narrativa, mas agora partindo das interações que se estabelecem entre o tempo da história e o do discurso, nos dois tipos de texto de que nos ocupamos. De acordo com Gérard Genette (1972 e 1983), o estudo da configuração do tempo num determinado texto pressupõe a análise das relações que se geram entre o tempo da acção e o tempo da narração, nas suas três vertentes, a ordem, a duração ou velocidade e a frequência. Começemos pela primeira.

Como sabemos, o texto narrativo pode apresentar os acontecimentos da intriga exactamente segundo a ordem cronológica e linear pela qual eles aconteceram, ou são supostos terem acontecido, mas pode também alterar livremente essa ordem. Assim, é bastante comum encontrarmos um romance ou um filme cujo discurso comece por relatar acontecimentos, precisamente, do final da história (como é vulgar, por exemplo, nos policiais), fazendo em seguida recuos no tempo para colmatar todas as informações relativas aos momentos anteriores da intriga ainda não conhecidos pelo leitor/espectador. Pode ainda dar-nos informações antecipadas sobre a evolução futura da diegese que só mais tarde se confirmarão. *Crónica de uma morte anunciada*, de Gabriel García Márquez, é um romance que desde a primeira página institui estes desajustes entre a ordem temporal da intriga e a ordem temporal do discurso. Logo a partir da primeira frase, o narrador fornece informações sobre a futura morte, da qual ainda nada sabemos, de Santiago Nasar; ainda na primeira página, Plácida Linero (mãe de Nasar) recorda retrospectivamente (27 anos depois do acontecimento) pormenores do dia em que o filho foi assassinado; todo o romance assentará nesta des-ordem discursiva em relação à ordem da história. *Indecent proposal*, de Adrian

Lyne, é um filme com uma estrutura circular (aliás muito semelhante, neste aspecto, ao filme *The house of spirits*); a personagem principal, Diana, representada por Demi Moore, surge sentada num banco de autocarro, recorda em retrospectão toda a história, que entretanto é apresentada ao espectador através do *flash-back*, e o filme, já quase nos momentos finais, mostra Diana sentada no mesmo autocarro inicial a concluir as suas recordações. Genette designou estes desajustes de ordem temporal, entre o discurso e a história, como *analepse* e *prolepse*; segundo Seymour Chatman (1978), André Gaudreault e François Jost (1990), para o filme, os termos mais comuns são *flash-back* e *flash-forward*; se bem que o termo *flash-back* se use também frequentemente quando se analisa a ordem temporal no romance.

No género literário em questão, a analepse e a prolepse são anunciadas verbalmente pelo narrador e o leitor não tem, em princípio, dificuldade em perceber os movimentos do discurso em direcção ao passado ou ao futuro da acção. No filme, quando existe um narrador intradieético explícito, há a possibilidade de recorrer ao discurso verbal para anunciar o *flash-back* ou o *flash-forward*; quando esta situação não se verifica, o realizador tem que recorrer a construções discursivas no objecto filmico para significar estes dois movimentos na linha do tempo. No plano da imagem, normalmente opera-se uma alteração de espaço, de tempo e de ambiente, alteração esta acompanhada de uma modificação física da personagem se o desajuste temporal for suficientemente significativo; quando se quer mostrar um recuo no tempo, ou uma acção decorrida muito tempo atrás, é também vulgar recorrer-se à ausência de cor, como acontece no filme *The Schindler's list*, do realizador Steven Spielberg. No plano sonoro verificar-se-ão também alterações, como a mudança de tema musical de fundo ou diversificação de ruídos de ambiente; a não ser que, propositadamente, o plano sonoro esteja em dissonância com a imagem. Também a nível linguístico se introduzem modificações, normalmente assistimos a uma passagem do uso de tempos do passado ao tempo presente ou deste ao tempo futuro, assim como à passagem do

discurso indirecto ao estilo directo. Quer no romance quer no filme, a função mais habitual da analepse, ou *flash-back*, é a de fornecer informações suplementares ou aduzir dados explicativos sobre a intriga, ou ainda a de retardar ou suspender a acção. A prolepse, ou *flash-forward*, menos frequente que a técnica anterior, (pré) anuncia um acontecimento; tem como função captar a atenção, aguçar a curiosidade do espectador, obrigá-lo a dar maior ênfase a um aspecto ou a levantar questões sobre o como e o porquê.

Por fim, para terminar a questão das articulações entre a ordem temporal do discurso e a da história, no romance e no filme, acrescentaremos que este último dispõe de uma possibilidade que não nos parece alguma vez ter sido usada no romance. Trata-se da possibilidade de mostrar em simultâneo duas acções contemporâneas a decorrer no mesmo espaço, recorrendo à técnica da perspectiva ou da profundidade de campo. Alguns filmes mais antigos, como já dissemos, chegam mesmo a mostrar duas acções simultâneas a decorrerem em espaços diferentes, utilizando a divisão artificial do écran em dois.

Uma outra vertente do tempo é a duração ou a velocidade, que corresponde às relações que se estabelecem entre a duração temporal da história e a extensão do discurso que a narra, extensão esta que também se pode transmutar em tempo se aferida pelo tempo de leitura que o leitor potencialmente gastará a ler o texto. No entanto, devemos dizer que esta questão da duração tem levantado alguns problemas à teoria da narrativa, uma vez que é um pouco aleatório falarmos da mensurabilidade do tempo de leitura, pois é sabido que nem todos os leitores possuem a mesma velocidade de leitura, nem sequer uma velocidade de leitura constante e invariável, oscilando esta em função das condições físicas e psíquicas do leitor e em função do tipo de texto que está a ler. Curiosamente, a teoria do cinema, por seu lado, não vive esta questão de forma problemática, dado que o tempo discursivo se afere a partir do tempo de visionamento de que o espectador necessita, e o tempo de

visionamento, como sabemos, é igual para todos os espectadores, porque condicionado pela projecção, e rigorosamente mensurável.

No romance, duas situações discursivas se podem desenhar: ou se confere ao discurso, mediatizado pela leitura, uma duração idêntica à da história, privilegiando-se assim a isocronia narrativa; ou não se tem qualquer preocupação de fidelidade temporal em relação à história e ora se condensa uma grande parcela de tempo numa linha de texto ora se dilata um breve momento da intriga por várias páginas, fazendo prevalecer, deste modo, a anisocronia narrativa. Assim, é provável que num romance encontremos cenas, em que ambos os tempos, o da história e o do discurso, parecem coincidir, mas também sumários, em que o tempo da história é condensado a nível discursivo; poderemos ainda encontrar pausas, momentos descritivos razoavelmente longos em que o tempo diegético é igual a zero, mas também elipses, em que o tempo do discurso é nulo e nada ficamos a saber de um determinado momento da história. Normalmente, num romance, estas posições extremas tendem a gerar um equilíbrio mútuo.

No filme, podemos encontrar as mesmas situações de duração temporal que aparecem no romance. A cena é a modalidade mais vulgar, pois, tal como no teatro, o filme pode com facilidade representar a nível discursivo exactamente a mesma temporalidade da intriga. A pausa é menos frequente, mas parece-nos ser também possível; julgamos estar face a uma pausa nos momentos em que num filme se privilegia a descrição de espaços circundantes ou imaginados pelas personagens, por exemplo, consideramos que os momentos iniciais do filme *L'année dernière à Marienbad*, de Resnais, correspondem a um momento de descrição do edifício do hotel onde estão alojadas as personagens da intriga. Alguns autores (Chatman, 1978: p.74; e Vanoye, 1989: p.87-88) consideram que a pausa descritiva é pouco plausível no filme, uma vez que, tendo o espectador ininterruptamente a sensação do fluir temporal, devido ao desfilar contínuo e consecutivo das imagens na tela,

difícil lhe será conceber uma pausa no tempo da acção; digamos que, de facto, no cinema a pausa descritiva não é muito vulgar, mas também não é impossível. O sumário é também frequente no texto filmico, utiliza-se quando se pretende fazer um apanhado rápido das acções mais relevantes de um determinado momento da história, por exemplo uma festa, umas férias, ou uma época da vida de determinada personagem; por vezes o sumário é feito somente no plano da imagem, e o som mantém-se homogéneo ao longo desse apanhado. A elipse, evidentemente, é também muito utilizada no discurso filmico, sem ela o filme teria que ser incompontavelmente grande para poder dar conta de todos os momentos da história que narra. O realizador cinematográfico parte do princípio de que o espectador é capaz de compreender e preencher por si próprio determinadas lacunas discursivas em relação a alguns momentos da história menos importantes, daí que ele seleccione precisamente os episódios de maior relevo e só destes dê conta.

Para terminar a análise da duração temporal no romance e no filme, abordaremos um último aspecto que nos parece mais explícito no discurso cinematográfico. Trata-se da possibilidade que este tem em dilatar grandemente o tempo do discurso em relação ao tempo da história, sem que este páre completamente, isto é, a possibilidade que este tem em integrar um tempo discursivo oposto ao do sumário; referimo-nos ao uso da técnica da câmara lenta, ou *ralenti*, para apresentar determinadas imagens (porque esta técnica se usa habitualmente em relação à imagem e não em relação ao material verbal) de sequências consideradas como particularmente relevantes, técnica esta que nos permite continuar a acompanhar o desenrolar dos acontecimentos mas a uma velocidade discursiva bastante mais lenta. No entanto, no caso do romance encontramos, por vezes, uma técnica narrativa paralela à técnica do *ralenti*, trata-se do caso em que a duração discursiva tenta acompanhar a vivência psicológica de uma personagem de um momento da acção, como acontece, por exemplo, no conhecido episódio das *petites madeleines* de Proust.

Dos três domínios específicos de organização e representação do tempo no plano discursivo, analisaremos agora o último, a frequência, que pode ser definida em função do equilíbrio que se gera, num determinado texto, entre o número de eventos da história e o número de vezes que eles são referidos discursivamente. No romance poderão surgir três possibilidades: o uso do discurso singulativo, sendo este o mais comum e generalizado; do discurso repetitivo; e a opção pelo discurso iterativo, expresso habitualmente através de formas verbais como o pretérito imperfeito, este tipo de discurso possibilita uma grande economia discursiva. Obviamente, nenhum romance se constrói sobre um único tipo de discurso; um deles pode prevalecer ou ocupar um lugar particularmente relevante, mas o mais vulgar é eles surgirem combinados entre si.

No filme, o tipo de discurso mais usual é o discurso singulativo, se bem que o repetitivo possa também surgir moderadamente, em especial nos filmes em que uma vivência particular afecta uma determinada personagem e esta é perseguida por uma imagem obsidante; por vezes existe desfasamento entre o plano da imagem e o plano do som e o espectador sabe que um facto conhecido passou pela mente da personagem através da repetição de um tema musical, ou outra qualquer combinação sonora, associados a esse evento. Mais difícil de conseguir no objecto filmico é o *discurso iterativo* quando este não pode recorrer ao uso do material verbal para o transmitir, por exemplo através de um narrador intradieético; todavia, mesmo apenas recorrendo ao discurso filmico, muitas vezes o espectador é sensível ao carácter frequentativo de algumas sequências, como acontece no filme *Manhã submersa*, no qual surgem apenas duas sequências relacionadas com a tomada de refeições, no entanto, torna-se óbvio que elas são paradigmáticas de todas as refeições na instituição.

Tivemos oportunidade de ver, ao compararmos formas de tratamento do tempo no texto narrativo literário e no filmico, que existem algumas particularidades específicas a cada

um deles, mas no geral ambos funcionam de uma forma muito idêntica, não levantando esta componente da história e do discurso grandes problemas no processo de transsemiotização do literário para o cinematográfico.

Já referimos que Francis Vanoye (1989) distingue entre o tempo da diegese e o tempo da narração e para esta última introduz ainda o que ele designa por *tempo histórico da narração*, correspondendo este ao tempo sócio-histórico da produção. Este tempo histórico da narração transpareceria pulverizado em toda a narrativa e seria detectável a partir da selecção operada pelo autor em relação ao tipo de história narrada e ao tipo de discurso instituído. Na opinião de Vanoye, no caso do filme, será mais fácil estabelecer o tempo histórico da narração do que no romance, pois a opção por um determinado género, por exemplo o musical, datará de imediato a película, tal como a opção por determinadas técnicas cinematográficas de *raccord*, por exemplo *volets* e *iris*, e ainda o facto de a película ser a preto e branco ou a cores, o tipo de filmagem, o tipo de representação das personagens, etc. Pessoalmente pomos algumas reservas a esta possibilidade de estabelecer para todos os filmes o tempo histórico da narração, até porque para se conseguir esta datação é sempre necessária uma certa distanciação temporal do analista em relação ao filme analisado, e gostaríamos de acrescentar que o leitor treinado e conhecedor de uma determinada literatura também consegue frequentemente relacionar uma obra com um determinado período literário e, conseqüentemente, com uma dada época historicamente situável.

Enfim, terminámos a análise dos componentes da história (acções, personagens, espaço e tempo) e vimos que o funcionamento destes elementos é, por vezes, relativamente semelhante no romance e no filme, apesar das especificidades de cada um dos textos, outras vezes, menos idêntico. Vejamos, agora, o funcionamento discursivo de cada um destes veículos, cotejando-os para apurarmos semelhanças e diferenças; já começámos por fazê-lo

ao analisar as relações entre o tempo da história e o tempo do discurso, continuemos, questionando o processo da enunciação, nomeadamente, no que diz respeito às entidades enunciantes e à questão do ponto de vista ou focalização.

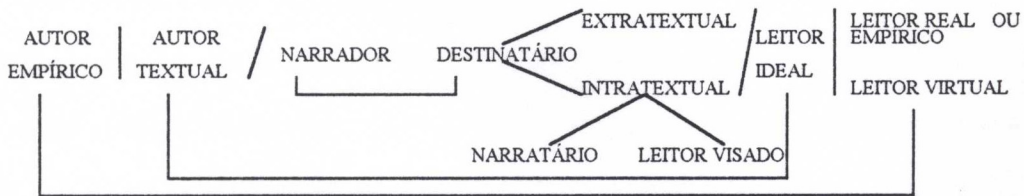
Tzvetan Todorov defende que todo o acto de fala é, simultaneamente, um enunciado e uma enunciação. Diz o autor: "En tant qu'énoncé, elle [la parole] se rapporte au sujet de l'énoncé et reste donc objective. En tant qu'énonciation, elle se rapporte au sujet de l'énonciation et garde un aspect subjectif car elle représente dans chaque cas un acte accompli par ce sujet." (Todorov, 1966: p.145). Este autor concebe, pois, todo o acto de fala como enunciado, isto é, como um objecto formal registável fónica e/ou graficamente e atribuível a um sujeito emissor, e como enunciação, isto é, como processo produtor de sentido e relacionável com o sujeito emissor do discurso. Por seu turno, Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1982: pp.212-213) define a enunciação literária como:

"a operação individual através da qual o autor se apropria não apenas da *língua literária* (...), mas do *sistema semiótico literário*, actualizando as suas virtualidades num *enunciado* ou numa *sequência de enunciados* que conformam o *texto literário* e assumindo, por conseguinte, a função de instância emissora cuja existência postula, explícita ou implicitamente, a existência de uma instância receptora."

Reformulando esta definição sem alterar a sua substância, pensamos que é lícito afirmar que a enunciação é o processo de produção discursiva de sentidos. Vamos então agora proceder a uma análise comparativa do processo de enunciação no texto narrativo verbal e no cinematográfico e tentar identificar a instância responsável por esta enunciação.

Podemos encontrar vários autores que, tendo sobretudo em mente a narrativa verbal, se preocuparam em dar conta da instância emissora do discurso. Várias e diversificadas têm sido as tentativas de abordagem desta problemática, podendo referir-se, a título exemplificativo, alguns nomes, tais como, Wayne C. Booth, Seymour Chatman, Oscar

Tacca, Wolfgang Iser e Paul Ricoeur; porém, das várias propostas por nós conhecidas, optamos pela de Aguiar e Silva (1982). Este último distingue entre:



O primeiro dado a reter é que o autor empírico, o leitor real ou empírico, o leitor virtual e, por vezes, o destinatário extratextual correspondem a pessoas reais, juridicamente identificáveis, que vivem num determinado espaço geográfico, durante um determinado período de tempo cronológico; em contrapartida, o autor textual, o narrador, o destinatário intratextual e o leitor ideal correspondem a entidades ficcionais que apenas existem dentro de um determinado texto. O autor empírico é, na perspectiva de Aguiar e Silva, um sujeito empírico e histórico, que possui existência como ser biológico, diacronicamente em evolução, com um determinado estatuto social e profissional, responsável pela produção de um texto literário que assina e pelo qual é juridicamente o garante. Mas há que distinguir entre o autor empírico e o autor textual, sendo este último criado pelo primeiro com vista à sua responsabilização imediata pelo processo enunciativo de um dado texto literário, permanecendo oculta ou explicitamente presente e actuante no enunciado. O autor empírico possui existência real, o autor textual é uma entidade ficcional cuja especificidade se confina a um único texto. Este não mantém com o autor empírico nem uma relação de identidade, nem de exclusão mútua, mas de implicação e pode ainda assumir o discurso e desempenhar a função de narrar, ou pode, para esse fim, criar um ou mais narradores, uma vez que, hoje em dia, é aceite de forma consensual que todo o texto narrativo pressupõe sempre a existência de um narrador.

É claro que o responsável primeiro pela enunciação é o autor empírico, todavia, intratextualmente, este cria outras entidades em quem delega esta função; cria um autor textual (claramente visível nalguns romances, por exemplo, em *Manhã submersa*, de Vergílio Ferreira, em que a identidade do autor textual que assina o prefácio - António Lopes - não coincide com a identidade do autor empírico - Vergílio Ferreira), e cria um narrador, ou vários. Por vezes, estas duas instâncias textuais podem corresponder a uma mesma identidade ficcional, como é novamente o caso do romance que acabámos de referir.

Quando enumerámos as instâncias enunciantoras do discurso, vimos que toda a narração pressupõe um narrador, que pode assumir essa função de uma forma declarada (estaremos neste caso face a um narrador explícito) ou que pode optar por se manter mais ou menos anónimo ao longo do texto (adoptando o estatuto de narrador implícito). Na narrativa verbal de carácter literário, o narrador explícito usa, preferencialmente, a primeira pessoa gramatical no seu discurso e é habitual participar, de algum modo, na diegese, porque este facto confere mais verosimilhança e mais autoridade à sua narração. Por sua vez, o narrador implícito é habitualmente heterodiegético, isto é, não faz parte do mundo diegético que narra, e no seu discurso faz frequentemente uso da terceira pessoa gramatical. Como já vimos, o narrador dos textos narrativos literários é uma entidade intratextual, ficcional e concebido exclusivamente para funcionar num texto particular.

André Gaudreault e François Jost (1990) consideram que na narrativa cinematográfica podemos também encontrar narradores, explícitos e/ou implícitos. Identificam com narradores explícitos, sub-narrador na terminologia destes autores, *sujet embrayeur* na terminologia de Jean Châteauvert (1993), todas as entidades que assumem de forma declarada a narração de acontecimentos. A figura destas entidades pode ser mostrada ao espectador ou não; quanto à voz, se ela for identificável pelo espectador, em princípio, tratar-se-á de um narrador homo ou autodiegético, se a voz for desconhecida e não

identificável, estaremos face a um narrador heterodiegético. Num filme como *Out of Africa*, é notória a presença de um narrador autodiegético. Também no filme *The piano*, de Jane Campion (1992), surge um narrador explícito, Ada (Holly Hunter), que fornece ao espectador algumas explicações sobre o seu passado e sobre o futuro desenrolar da história, ainda que, curiosamente, esta personagem seja muda, mas Ada explica que a voz que o espectador ouve (uma voz infantil numa personagem adulta) é a voz da sua mente.

Quanto aos narradores implícitos, Gaudreault e Jost consideram que eles existem sempre, que estão sempre presentes em todos os textos fílmicos. Enquanto que a presença de um narrador explícito é opcional (há filmes que parecem contar-se a si mesmos), a presença de um narrador implícito é obrigatória porque tem que haver alguém que, mesmo não se mostrando e permanecendo na sombra, se responsabilize por aquilo que vamos vendo e ouvindo, que tome a decisão de mostrar ou ocultar, ou seja, que tome determinadas decisões em detrimento de outras. Por exemplo, quando assistimos a um filme em que um narrador explícito dá a conhecer os factos da diegese, deparamo-nos muitas vezes com uma situação em que o narrador começa a narrar os acontecimentos e imediatamente nos surgem no écran as imagens desses acontecimentos; por vezes todos os pormenores e detalhes nos são mostrados, quando o mais verosímil seria que o narrador já tivesse olvidado alguns. Quem é o responsável pela transsemiotização desta narrativa verbal em narrativa audiovisual? Segundo os autores de *Esthétique du film* (Aumont e outros, 1983), não é um narrador puro e simples, é uma instância narrativa, designada por Gaudreault e Jost como narrador implícito: "le locuteur premier, le narrateur implicite, c'est celui qui «parle» cinéma au moyen des images et des sons; le narrateur explicite, lui, ne raconte qu'avec des mots." (Gaudreault e Jost, 1990: p.48). O narrador implícito encontra-se sempre fora do espaço fílmico, num espaço designado por estes autores como o *hors cadre* ou o *espaço da enunciação*, e não corresponde a uma entidade única e individual porque normalmente há

um responsável pela parte icónica, outro pela verbal e outro pela musical; daqui que Gaudreault e Jost preferiram optar pela expressão *meganarrador*:

"on peut considérer que l'instance fondamentale du récit filmique n'est pas unitaire puisque le cinéma, mélange de matières de l'expression, ne l'est pas non plus. Dans cette perspective, on a pu proposer un modèle selon lequel le narrateur fondamental [narrateur implicite], responsable de la communication d'un récit filmique, pourrait être assimilé à une instance [le méganarrateur] qui manipulant les diverses matières de l'expression filmique [l'iconique, le verbal et le musical], les agencerait, en organiserait le débit et réglerait leur jeu pour livrer au spectateurs les diverses informations narratives" (André Gaudreault e François Jost, 1990: p.54).

A entidade que aqui é designada por meganarrador, parece-nos ser o equivalente à entidade que Aguiar e Silva designa por autor textual. A instância autor empírico corresponde à instância que em cinematografia designamos por realizador. Assim, teríamos as seguintes equivalências:

Autor empírico	Autor textual	Narrador(es)
Realizador	Narrador implícito ou Meganarrador	Sub-narrador(es) ou Narrador(es) explícito(s)

Porém, esta posição teórica de considerar obrigatória a presença de uma instância narradora implícita no objecto filmico não é consensual. Gaudreault e Jost (1990: pp.58-61) referem, a título de exemplo, David Bordwell que, tentando evitar a proliferação de entidades teóricas, não reconhece pertinência nem validade ao narrador implícito, à instância narradora, ao meganarrador.

Trata-se, de facto, de duas realidades, a literária e a cinematográfica, relativamente distintas, ainda que aproximáveis entre si, mas trata-se também certamente da não completa adequação do aparelho conceptual e terminológico da narratologia à análise cinematográfica.

Uma das competências do autor textual é a de organizar a estrutura formal do texto. No texto narrativo verbal encontramos o recurso a uma *macro-pontuação* que se encontra mais ou menos institucionalizada e mais ou menos vulgarizada: trata-se de um conjunto de elementos demarcativos do texto que permitem segmentá-lo em partes relativamente unitárias, autónomas, coerentes e homogéneas, mas que, contudo, só assumem significado pleno quando integradas e contextualizadas no todo único que é a obra onde elas estão inseridas. Referimo-nos à presença opcional de paratexto, no sentido que lhe confere Genette (1987): de prefácios, posfácios, prólogos, advertências, divisão do texto em partes, capítulos, sub-capítulos, espaços em branco sem mancha de impressão e caracteres gráficos diferentes dentro do mesmo texto, por exemplo, para diferenciar o corpo de uma carta ou telegrama do resto do texto. Este tipo de macro-pontuação não é habitual no sistema semiótico cinematográfico. Na grande maioria dos filmes não existe o mesmo tipo de divisão textual que podemos encontrar no romance, sendo os intervalos estranhos e de ordem externa ao texto; porém, não podemos afirmar que não existe paratexto no cinema; também existem elementos demarcativos na narrativa cinematográfica, mas com uma configuração formal diferente. A sua presença é menos explícita, mas, além de várias possibilidades quanto ao tipo de sintaxe narrativa filmica, encontramos igualmente um conjunto de técnicas mais ou menos subtis de *raccord*, cujo uso, também bastante generalizado e institucionalizado no meio cinematográfico, permite demarcar sequências, relativamente autónomas e homogéneas, e estabelecer relações entre elas; referimo-nos ao uso de: *fondus* a negro, *fade out* ou escurecimento (cf. Anexo I); *fondus* encadeados; *iris*; *volets* e *cuts*. O

meganarrador possui ainda um vasto leque de processos ópticos (analisaremos alguns no capítulo 5) que pode usar em função dos objetivos expressivos que pretende.

Voltemos à instância narradora; é, habitualmente, fácil detectarmos no discurso narrativo literário marcas verbais da presença e da subjectividade do narrador, quando estamos face a uma narração explícita, mas quando o narrador é implícito, a detecção da sua presença é menos fácil. Alguns autores consideram que os narradores implícitos denunciam, por vezes, a sua existência ao fazer uso de determinados registos do discurso. Entendemos este conceito na acepção que Carlos Reis e Ana Cristina Lopes lhe conferem: "**registo** designa um tipo de discurso marcado pela presença de certas propriedades linguísticas. (...) fala-se de **registo** sempre que um discurso manifesta uma predominância quantitativa de certos recursos linguísticos que permitem individualizá-lo." (Reis e Lopes, 1991: p.340). Se o discurso for marcado pela presença de traços que apontam para a instância emissora da enunciação, estaremos face a um discurso dito subjectivo; se o discurso for caracterizado pela ausência destas marcas, estaremos perante um discurso objectivo. Neste momento, apenas nos interessa analisar o primeiro, porque é através deste que mais facilmente poderemos encontrar pistas que nos conduzam à instância emissora.

O discurso subjectivo pode assumir várias modalidades, entre as quais não é possível estabelecer barreiras rígidas, mas que se tipificarão por diferentes graus e modalidades de relação do sujeito da enunciação com o discurso.

Assim, poderemos começar por distinguir o discurso pessoal, tipo de discurso em que é explícita, clara e visível a presença de um locutor que faz uso de deícticos que têm como ponto de referência discursiva o espaço e o tempo do próprio locutor, e de determinados tempos e modos verbais, como o presente e o indicativo. Este tipo de discurso é, no entanto, mais característico de romances que optam pelo modo de apresentação

narrativa⁵. Outra modalidade do discurso subjectivo é o discurso modalizante. Este caracteriza-se pela presença de expressões linguísticas e de verbos de opinião que reflectem a posição do sujeito da enunciação face aos factos narrados. O discurso modalizante exprime as certezas ou incertezas do sujeito da enunciação e a forma como ele encara aquilo que narra; não é exclusivamente utilizado pelo narrador explícito, pode também surgir no discurso de um narrador implícito. O discurso avaliativo é aquele tipo de discurso em que o narrador manifesta no enunciado juízos de valor sobre personagens, acontecimentos, espaços, ou outros, juízos estes linguisticamente objectivados através de determinados adjectivos ou substantivos. Através deste registo do discurso podemos observar claramente qual a posição do narrador face aos acontecimentos ou face às personagens que ele próprio nos apresenta. O discurso figurado caracteriza-se pela importância que algumas figuras de estilo podem assumir no seio do enunciado e pela sua recorrência. Figuras como a comparação e a metáfora são enormemente subjectivas e evidenciadoras do ponto de vista do sujeito da enunciação, mesmo que a presença deste no enunciado não seja evidente. Por fim, falta-nos uma breve alusão ao discurso conotativo, discurso este em que o uso de uma quantidade considerável de lexemas conotativos (isto é, lexemas compostos por semias que, consoante a formação cultural do receptor, podem apontar para franjas de significados variáveis em função do contexto) instaura uma certa polissemia no texto.

A utilização destes registos do discurso aponta, sem margem para dúvidas, para a manifestação da subjectividade do narrador na narrativa literária e para a sua presença explícita ou implícita no enunciado. Vejamos agora comparativamente formas de detectar as marcas da presença do narrador na narrativa filmica. Para o caso do sub-narrador, uma vez que a sua presença é explícita e ele se assume verbalmente como sujeito da enunciação, as

⁵ Cf. Dorrit Cohn, 1981: p.168.

marcas da sua presença, tais como o uso de deícticos, por exemplo, aparecem pulverizadas no texto. Porém, no caso do meganarrador, é mais difícil encontrarmos pistas discursivas que manifestem a sua presença. Gaudreault e Jost consideram, todavia, que existem alguns casos em que a subjectividade da imagem é mais sensível, mais aparente, mais clara e relacionável com um ponto de vista, que pode ser o de uma personagem da diegese ou do próprio meganarrador. Passamos a enumerar, então, algumas destas situações:

- ❖ É o caso, por exemplo, do exagero do tamanho de um primeiro plano, que contrasta, em escala, com outros planos de objectos e/ou pessoas; o tamanho deste primeiro plano sugere a proximidade da objectiva do objecto filmado e, consequentemente, a posição do meganarrador.
- ❖ O mesmo acontece quando este opta por colocar o ponto de vista abaixo do nível dos olhos, abarcando a objectiva apenas uma parte do campo de visão, o que restringe o espectador às informações que o meganarrador lhe pretende fornecer; esta técnica é bastante usada para suscitar o *suspense*.
- ❖ A representação de uma parte do corpo em primeiro plano supõe também que a câmara está ancorada num determinado olhar que pode ser o do meganarrador ou o de uma personagem. Contudo, mesmo que o ponto de vista seja o da personagem, temos a sensação que alguém nos diz "olhem para onde ela está a olhar!"
- ❖ A técnica que consiste em dar a ver ao espectador uma imagem deformada de objectos ou pessoas aponta para o olhar de alguém que, por motivos vários (embriaguês, miopia, estado de choque, etc.), não está a ter uma visão normal das coisas. Podemos ver as imagens tal como essa personagem as vê porque o meganarrador assim no-lo permite.
- ❖ Nalguns filmes de *suspense*, terror, mistério, *westerns* e outros, vemos, por vezes, em primeiro plano, não a imagem de uma pessoa ou objecto, mas a imagem de uma

sombra. A utilização desta técnica torna visível a presença do meganarrador, uma vez que, nitidamente, ele pretende ocultar-nos uma parte da informação.

- ❖ A visão através de algo (um objecto ou pessoa que tapa a visão, um buraco de uma fechadura, um orifício, etc.) que impede a personagem que observa de ver com nitidez, denota também a presença de um meganarrador que proporciona ao espectador uma visão igual à da personagem.
- ❖ Por fim, a desfocagem, a técnica que consiste em fornecer uma imagem tremida ou desfocada para, gradualmente, a tornar nítida para o espectador, e o olhar de frente para a câmara são duas estratégias cinematográficas que nos fazem sentir claramente a presença da câmara e do meganarrador que a manipula.

Vemos, assim, que é também possível detectarmos pistas discursivas na narrativa cinematográfica que denotam a presença e a manifestação da subjectividade de uma instância emissora. Mas a sua presença não se esgota na possibilidade de utilização destas técnicas, ao meganarrador cabe ainda o desempenho de outras funções, nomeadamente a de reproduzir o discurso das personagens, isto é, os seus diálogos.

O estudo dos diálogos na narrativa literária pode ser feito sob múltiplas perspectivas e a análise pode, por exemplo, incidir nas técnicas usadas pelo narrador para os reproduzir: na narrativa literária temos três possibilidades, o uso do discurso directo, indirecto e indirecto livre. Por vezes pode ser também produtivo o facto de a análise incidir sobre as relações que se estabelecem entre o discurso das personagens e o discurso do narrador: nitidamente o uso do discurso directo aponta para uma reprodução sem mediação por parte do narrador, o uso do discurso indirecto para uma reprodução explícita e completa por parte desta instância, e o uso do discurso indirecto livre para uma reprodução com mediação de menor amplitude. Por fim o objectivo da análise pode ser o de equacionar o equilíbrio entre narração, descrição e reprodução do discurso das personagens, para verificarmos se o

narrador privilegia estratégias de repetição ou de alternância (este tipo de estudo levar-nos-ia à possibilidade de estabelecermos uma tipologia de textos narrativos, consoante a ênfase dada a cada um destes aspectos).

Na narrativa filmica, a análise do tipo de reprodução do discurso das personagens pode ser feito sob as mesmas perspectivas enunciadas para a narrativa verbal; contudo, encontraremos algumas diferenças de funcionamento em ambos os códigos. o filme pode usar também as duas primeiras técnicas referidas de reprodução dos diálogos das personagens, o discurso directo e o discurso indirecto, sendo este último assumido por um sub-narrador; o discurso indirecto livre (não temos conhecimento de nenhum filme em que tenha sido usada esta técnica) poderá virtualmente ser usado, mas só através da mediação de um narrador explícito ou sub-narrador. Na narrativa cinematográfica, as relações que se estabelecem entre o discurso das personagens e o discurso do narrador podem ser diferentes das que podemos encontrar na narrativa literária. Se nos situarmos ao nível do sub-narrador, as coisas passam-se de forma muito idêntica em ambos os códigos, uma vez que, se o sub-narrador optar por utilizar o discurso directo, a sua mediação é nula, se optar pelo indirecto, a sua mediação é total, se pelo indirecto livre, a sua mediação é de amplitude média. Encontraremos, no entanto, possibilidades novas se nos situarmos ao nível do meganarrador, visto que, podendo ele optar por várias técnicas, a escolha de uma delas denota sempre uma mediação explícita. Por conseguinte, na narrativa cinematográfica podemos despistar várias formas de reproduzir o discurso das personagens se, agora, tivermos em conta um novo factor, a imagem. O meganarrador pode: combinar e fazer coincidir de forma lógica e verosímil a imagem e o som; ou jogar com a sua não coincidência. Assim, pode deixar *ouvir* o diálogo e *mostrá-lo* (voz *in*), ou não permitir que o *vejamos* (voz *off*); pode, por último, não deixar *ouvir* o diálogo e *mostrá-lo* (cena muda), ou não o deixar *ouvir* nem *ver* (o que

pode indicar um fora de campo ou uma elipse e o espectador só terá conhecimento da existência deste diálogo porque uma personagem o evoca) (Francis Vanoye, 1989).

Julgamos que será difícil encontrarmos um texto filmico que use apenas e exclusivamente uma destas técnicas, tal como na narrativa literária será difícil encontrar um texto que utilize apenas uma forma de reprodução do discurso das personagens; o mais vulgar é, pois, o recurso a várias destas possibilidades, no mesmo texto. O que é interessante é que a opção por uma delas implica sempre uma tomada de decisão por parte do meganarrador, e a opção feita acaba por deixar uma marca que aponta para a sua subjectividade.

Por último, falta-nos reflectir um pouco sobre a última perspectiva de estudo que referimos para a narrativa literária, o equilíbrio que se estabelece no texto entre momentos de narração, momentos de reprodução de discurso e momentos de descrição. Parece-nos que o veículo filmico privilegia normalmente os dois primeiros momentos; aliás, como já tivemos oportunidade de referir, alguns autores (Seymour Chatman, 1978: p.74; e Francis Vanoye, 1989: pp.87-88) chegam mesmo a questionar a existência do mecanismo da descrição na narrativa filmica, alegando que neste canal a descrição se torna quase impossível porque, cada vez que a câmara se atarda num pormenor descritivo, o espectador continua com a sensação de que o tempo flui, embora mais lentamente, e que, portanto, a narração continua. A aceitarmos a existência da descrição nos dois tipos de narrativa, a literária e a filmica, teremos que aceitar também um modo de funcionamento diferente. Na narrativa literária, a descrição depara com mais dificuldades quando o narrador pretende dar uma visão de conjunto, uma vez que é impossível a simultaneidade e apenas pode dar conta de um aspecto de cada vez. A narrativa cinematográfica, por seu lado, lida mais facilmente com a possibilidade de, através da descrição, fornecer uma panorâmica geral; todavia, também

esgota mais rapidamente os pormenores, uma vez que, quando se dá uma visão de conjunto, é impossível ocultá-los ou impedir o espectador de os observar.

É nossa convicção que será preferível partir do princípio de que a descrição pode desempenhar várias funções na economia da estrutura narrativa e considerar que essas funções poderão ter peso e funcionamento ligeiramente diferentes em cada um dos códigos.

- ❖ Uma função que a descrição pode desempenhar em ambos os códigos é a de sugerir um efeito de real, a de criar uma ilusão referencial ao leitor/espectador, porque ao ser confrontado com uma profusão de pormenores acredita mais facilmente na verosimilhança dos factos. No entanto, ao passo que na narrativa verbal a descrição de pormenores é opcional, a existência desses pormenores, nomeadamente os decorativos e de caracterização da personagem, é quase obrigatória na narrativa cinematográfica de pendor realista.
- ❖ Algumas vezes a descrição surge para garantir uma certa coesão textual, ou seja, a descrição permite reunir informações que poderão confirmar algo já dito ou remeter para o seguimento da acção. Esta função é mais evidente na narrativa literária, o que não significa que ela não possa existir na cinematográfica, em particular nos policiais. Nalgumas narrativas, quer literárias quer cinematográficas, os momentos descritivos desempenham somente uma função de retardamento da narração. Este retardamento, este abrandamento do ritmo narrativo, é por vezes necessário quando se pretendem criar momentos de *suspense*. Esta função da descrição surge habitualmente em textos narrativos literários e cinematográficos de acção, policiais ou, ainda, de terror.

Vimos, por conseguinte, que a descrição tanto pode surgir na literatura como no cinema; a pertinência e a relevância que adquire e a forma como funciona em cada um dos códigos é que pode ser diferente.

Temos vindo a analisar a instância emissora do discurso narrativo e isolámos na narrativa literária e na cinematográfica os pares autor empírico/realizador, autor textual/meganarrador (ou narrador implícito) e narrador/sub-narrador (ou narrador explícito). Preocupámo-nos em delimitar as atribuições de cada um e centrámo-nos sobretudo nas funções dos dois últimos pares. Falta-nos ainda reflectir sobre duas outras atribuições destas instâncias, a escolha do tipo de focalização a usar e a tomada de decisão quanto ao ponto de vista a adoptar.

Por focalização entendemos o tipo de relação que se estabelece entre o que o narrador sabe e dá a saber (isto é, a quantidade de informação que sabe e divulga sobre a história) e o que é suposto as próprias personagens saberem; assim sendo, poderemos encontrar um narrador que possui mais informação que as próprias personagens, ou que possui tanta quanto elas, ou que possui menos que elas. Adoptando este critério, poderemos encontrar na estrutura narrativa quatro tipos de focalização:

- ❖ Narrativa não focalizada: trata-se de um tipo de narrativa em que o narrador, omnisciente, possui mais informações que as próprias personagens e é a fonte de todos os dados sobre a diegese.
- ❖ Focalização interna: é o tipo de narração em que o narrador se restringe ao que sabem as personagens e fornece apenas as informações que estas últimas possuem. Este tipo de focalização pode ser fixa, variável ou múltipla, consoante se adoptar a focalização a partir de uma única personagem, de personagens que vão variando ao longo do texto, ou de múltiplas personagens para um único acontecimento (por exemplo, na narrativa literária, para o primeiro caso *Armandina e Luciano*, *O traficante de canários*, de Olga Gonçalves; para o segundo *O dia dos prodígios*, de Lídia Jorge; e para o terceiro *Crónica de uma morte anunciada* de Gabriel García Márquez).

- ❖ Focalização externa: o narrador limita-se a fornecer as informações deduzíveis ou visíveis exteriormente nas personagens; o seu saber é limitado e reduzido.
- ❖ Estaremos face a uma narrativa de focalização mista se ao longo do texto variar o tipo de focalização adoptado.

Na narrativa literária, as marcas discursivas do tipo de focalização escolhido encontram-se pulverizadas em dois níveis: a nível do conteúdo, em que é possível percebermos qual a relação do conteúdo narrado com a instância narradora, e a nível formal, em que surgem expressões linguísticas que esclarecem este tipo de relação. Na narrativa cinematográfica, as marcas discursivas do tipo de focalização aparecem disseminadas no plano da imagem e no do som.

Na narrativa literária podemos encontrar qualquer um dos tipos de focalização enumerados, na cinematográfica também, apesar de funcionarem de forma ligeiramente diferente. Senão vejamos, quando o filme adopta a focalização interna, podemos observar simultaneamente a personagem e o que ela visualiza; no texto literário isso não é possível, porque o narrador está condicionado pela sucessividade. Num filme, a focalização externa nunca o é completamente, porque a própria mímica e a gestualidade das personagens dão a entender o seu estado de espírito. Em último lugar, Gaudreault e Jost assinalam ainda uma situação que não ocorre de forma tão nítida no discurso literário, trata-se do tipo de focalização que estes autores designam por focalização espectral, em que o próprio espectador possui mais informações que as personagens da diegese, informações estas que lhe são facultadas pelo meganarrador (por exemplo, quando, num filme de acção e *suspense*, o espectador vê a colocação de uma bomba num determinado local, sendo este facto do desconhecimento de personagens que se movimentam inocentemente à mesma hora e no mesmo espaço, como acontece no filme *The pelican brief*, de Alan Pakula, no momento em que Darby e Gray entram no carro armadilhado, sem deste facto terem conhecimento, e o

espectador vive o *suspense* do desenrolar dos acontecimentos); este tipo de focalização é normalmente escolhido quando se pretendem gerar mecanismos de *suspense*, como é o caso do filme citado, ou de cómico.

Além de seleccionar o tipo de focalização, tipo e fonte de informação, a instância emissora é também responsável pelo ponto de vista a adoptar, ou seja, é também responsável pela escolha das personagens que, através da sua visão, nos vão permitir percepção dos acontecimentos. Se na narrativa literária já é pertinente levantar esta questão, mais necessário nos parece levantá-la para a cinematográfica. Devemos pois equacionar quem vê os acontecimentos que são mostrados ao espectador e, uma vez que na narrativa filmica somos obrigados a lidar com o plano da imagem e o do som, quem escuta as palavras que lhe são dadas a ouvir. Nesta linha de raciocínio, os autores que temos vindo a citar sugerem dois novos processos e nova terminologia para a narrativa cinematográfica: a ocularização e a auricularização. O estudo da primeira permite-nos analisar as relações que se estabelecem entre o que o meganarrador mostra e o que a personagem vê; o estudo da segunda permite analisarmos as relações entre o que o meganarrador dá a ouvir ao espectador e o que a personagem escuta. Mais uma vez, o estudo destes dois processos pode levar-nos ao despiste da presença do meganarrador no discurso filmico.

Finalmente, pertence ainda ao núcleo de responsabilidades da instância emissora seleccionar o tipo de narração, ulterior, anterior, contemporânea, ou mista. Na narrativa literária, as marcas discursivas linguísticas que costumam apontar para o tipo de narração relacionam-se com determinados tempos e modos verbais. O uso do tempo futuro remete para a narração anterior, o pretérito para a ulterior e o presente para a contemporânea. No filme, as marcas são de carácter diferente, o meganarrador recorre a uma série de técnicas específicas deste código para fornecer indicações temporais. O *fondus* a negro, o *flou*, o efeito de *ralenti* ou de paragem da imagem, a mudança de iluminação, a introdução ou a

supressão da cor e o uso da *voz off* são algumas técnicas usadas para marcar a passagem de um tempo a outro. A própria caracterização das personagens, o estado de conservação dos objectos e os usos e costumes mostrados ajudam o espectador a compreender se a imagem se refere ao presente, se ao passado, se ao futuro. Portanto, nos dois códigos é possível detectarmos o tipo de narração, as estratégias usadas para o manifestar é que são diferentes em cada um deles.

Vimos que, ao nível discursivo, no que diz respeito à instância enunciativa e às funções que esta pode assumir, a narrativa literária e a cinematográfica possuem, apesar da insuficiência do aparelho teórico e conceptual da narratologia para abranger todas as particularidades do objecto filmico, muitas características comuns, para além das especificidades e das potencialidades diferentes de cada um dos códigos; portanto, também a este nível os dois sistemas são comparáveis, uma vez que as estruturas de um e de outro são bastantes semelhantes.

Pudemos observar vários pontos de contacto entre romance e filme. Ambos possuem um forte pendor narrativo e são constituídos por uma história e por um discurso, que veicula essa mesma história. A intriga ou diegese pode até ser muito semelhante no romance e no filme e os seus componentes (acções, personagens, espaço e tempo) funcionam, por vezes, de uma forma muito idêntica, apesar de poderem surgir situações mais específicas a cada um dos códigos, como tivemos oportunidade de ver quando analisámos estes aspectos. A nível discursivo encontramos algumas diferenças, o sistema semiótico literário é constituído por uma matéria da expressão, por um código, a linguagem verbal, ao passo que o sistema semiótico cinematográfico é constituído por mais três matérias da expressão, além da já citada, a imagem em movimento, a música e ruídos sonoros, que combinados entre si permitem criar novas formas de significação; mas, encontramos também algumas semelhanças. Em ambos surge um acto de enunciação, assumido implícita ou explicitamente

por um narrador, sendo este da responsabilidade do autor textual/meganarrador, criado pelo autor empírico/realizador (a diferença terminológica denota uma certa inadequação do aparelho conceptual usado na análise, criado pela narratologia, mas muitas vezes pensado preponderantemente em função do texto narrativo literário). Em ambos, igualmente têm que ser tomadas certas opções, em relação à focalização e em relação ao ponto de vista a adoptar, apesar de, como vimos também, estas problemáticas assumirem configurações diferentes no romance e no filme.

Possuindo vários pontos comuns, é lícito o seu estudo comparativo. Por outro lado, a literatura e o cinema, apesar de cada um deles se constituir num sistema semiótico diferente⁶, são dois fenómenos artísticos, dissemelhantes, mas ambos práticas semióticas, fenómenos comunicativos, portanto ambos passíveis de se tornarem objecto de estudo de uma mesma disciplina, a Semiótica ou Semiologia. Como práticas semióticas e translinguísticas, romance e filme, são também textos, se entendermos por texto "*um conjunto permanente de elementos ordenados, cujas co-presença, interacção e função são consideradas por um codificador e/ou por um decodificador como reguladas por um determinado sistema signico.*" (Aguiar e Silva, 1982: p.530), sendo o texto caracterizável pela presença de um determinado número de propriedades formais como a expressividade, a delimitação e a estruturalidade. No romance e no filme encontramos a primeira propriedade, ambos representam uma actualização de um sistema semiótico específico (o romance, o sistema semiótico literário, e o filme, o sistema semiótico cinematográfico) e fazem uso de certos signos (o romance, de signos linguísticos, o filme, destes e de signos icónicos). Também ambos são delimitados topológica e temporalmente (romance e filme possuem uma

⁶ Segundo Aguiar e Silva: "Um sistema semiótico é uma série finita de signos interdependentes entre os quais, através de regras, se podem estabelecer relações e operações combinatórias, de modo a produzir-se *semiose.*" (1982: p.74)

delimitação formal e material, o primeiro tem um número limitado de páginas e o segundo corresponde a uma determinada duração de projecção, e ambos abrangem uma parcela de tempo cronológico). Por fim, cada um possui a sua própria estruturalidade, isto é uma organização interna que o transforma num todo estrutural. Logo, visto serem ambos práticas semióticas, serem ambos textos e possuírem propriedades comuns, parece-nos lícito o estudo comparativo destas duas obras que, entre outros aspectos, se nomeiam com um mesmo título, *Manhã submersa*.

2. Contextualização periodológica do romance e do filme.

Porque surgiram em épocas diferentes, o romance e o filme de que nos ocupamos tiveram na sua origem condições históricas, sociológicas e estéticas dissemelhantes. Tiveram ainda motivações criativas peculiares, quer porque o contexto sócio-cultural português se modificou quer por pertencerem a sistemas semióticos diferenciados. A predileção de Lauro António por este romance poderá ter sido tão somente motivada pela sensibilidade estética do realizador a este texto literário, pela estrutura narrativa deste romance facilmente adaptável ao cinema ou por outras razões que ignoramos, mas é também possível que, a nível temático, o cineasta tenha visto nesta obra a defesa de certos valores sócio-culturais ainda pertinentes no início da década de 80.

Vamos tentar contextualizar o romance periodologicamente e ver como se situa, pelos valores sociais que o enformam e pela técnica narrativa que o consubstancia, razoavelmente longe do movimento neo-realista, a que Vergílio Ferreira pertenceu na sua primeira fase de escritor, e bastante próximo da corrente existencialista, em que se inserirão as obras posteriores do autor. Paralelamente, traçaremos um breve esboço da época histórica durante a qual o filme *Manhã submersa* foi realizado (este é rodado durante 1978 e 1979 e é estreado em 1980) para, em seguida, tentarmos encontrar algumas afinidades entre os valores sociais e políticos de cada época.

2.1. *Manhã submersa*, romance de transição.

Tendo já efectuado um longo percurso de escrita - de romance, ensaio e diário -, Vergílio Ferreira não é um autor facilmente situável num movimento ou num período literário.

Os seus três primeiros romances, *O caminho fica longe* (1943), *Onde tudo foi morrendo* (1944) e *Vagão «J»* (1946), são considerados pela crítica como obras indiscutivelmente pertencentes ao movimento neo-realista, em virtude da opção que patenteiam por uma temática de carácter social e pela defesa implícita dos valores dos oprimidos numa sociedade vista como totalitária, rigidamente hierarquizada e estanque.

Em "*Um escritor apresenta-se*" (1987: p.21), o próprio Vergílio Ferreira constata que na época em que desperta para a literatura, finais da década de 30, é o programa deste movimento que encontra traçado e é a este que adere; porém, especifica que o faz não tanto por comunhão consciente e ponderada com a ideologia política marxista-leninista que os neo-realistas também defendiam, mas mais pela atitude de oposição que os teóricos do movimento tinham desencadeado contra a literatura canonizada do *Orpheu* e da *Presença*. Apesar de o escritor confessar a sua adesão consciente ao movimento, vai deixando no ar (especialmente nos volumes de *Conta corrente*) uma nota de repúdio e de aparente arrependimento pelos valores ideológicos e políticos que então implicitamente parecia aceitar. Trata-se de uma presente e actual recusa assumida da ideologia comunista, o que trará as suas consequências no que diz respeito à forma como o escritor tem encarado retrospectivamente a sua fase neo-realista e explica um pouco o esquecimento editorial a que os seus dois primeiros romances foram votados.

O caminho fica longe (esgotado) e *Onde tudo foi morrendo* (apreendido antes de ter sido posto a circular) nunca mais foram reeditados. No prefácio à 2ª edição de *Vagão «J»*,

(1971: p.10), o autor confirma a sua intenção de os deixar permanecer no esquecimento e justifica a sua autorização de reedição deste último por motivos histórico-literários, que o obrigam a fazer uma nova edição de um dos romances da sua 1ª fase. Com o tempo, Vergílio Ferreira mudou e os valores, que lhe pareciam fundamentais no alvorecer da sua carreira literária, aparecem posteriormente despidos de sentido, porque, como defende Pedro, uma das personagens do seu romance seguinte, é inevitável que cada época tenha a sua própria verdade.

Todavia, nessa época passada, o autor não pôde ficar indiferente às várias circunstâncias históricas internacionais que ensombraram o panorama ideológico, político, económico e social, e que contribuíram, de certo modo, para a formação de uma nova sensibilidade estética, toda ela virada para preocupações de pendor social e político. Algumas dessas circunstâncias que poderíamos apontar são, por exemplo, a formação das *frentes populares*, em França e na Espanha, com o intuito de combater ideologias totalitárias, entretanto já instaladas nalguns países europeus próximos; a eclosão da Guerra Civil de Espanha, em 1936, entre republicanos e nacionalistas que terminaria com a instalação do franquismo no poder; o colapso económico americano, iniciado em 1929 com a *grande depressão*, que traria também consequências gravíssimas para a economia europeia e provocaria milhões de desempregados; a posse da terra por um pequeno número de latifundiários e, em parte também, pela Igreja; as condições de vida precárias e a fome para a grande maioria da população; a estratificação rígida da sociedade em classes estanques e a profunda desigualdade social e de oportunidades; e, em 1939, para cumular a instabilidade política, económica e social, a eclosão da II Guerra Mundial. Todo este conjunto de fenómenos não podia, de modo nenhum, deixar indiferentes alguns dos portugueses que assistiam a semelhante conjuntura internacional, nomeadamente intelectuais e artistas.

É neste contexto que surge, por volta de 1936, o movimento literário neo-realista, motivado por, entre outros, os factores já enumerados de ordem histórica e sócio-cultural, enformado pela ideologia marxista-leninista e por uma dinâmica de inovação estética, que pretende, em primeira instância, contestar os movimentos e gerações anteriores e promover uma literatura comprometida na causa social.

Insurgindo-se, de forma declarada, contra o grupo do *Orpheu* e contra o movimento *Presencista*, a nova geração neo-realista critica às gerações anteriores o apoliticismo, o conservadorismo e a indiferença pelo contexto histórico mundial. Recusando a identificação com a imagem do artista encerrado na sua «torre de marfim», os teóricos do Neo-Realismo defendiam, de forma velada, através de revistas e jornais como *Seara nova*, *O Diabo*, *Sol nascente*, *Vértice*, *Altitude*, *O Globo*, *Síntese* e *Pensamento*, a ideologia marxista-leninista e, abertamente, uma arte comprometida, política e socialmente utilitária, e com preocupações intervencionistas.

Negando a «arte pela arte», descurando a preocupação pela forma, ou, pelo menos, remetendo-a para um segundo plano, propunham-se privilegiar o conteúdo da escrita e através dele ajudar à revolução política e sobretudo à transformação social.

Vários nomes da literatura portuguesa ficaram associados a este movimento literário. Em duas colecções emblemáticas, e que marcaram a estética neo-realista, iam sendo publicadas, pela Coimbra Editora, as obras consideradas como as mais ortodoxas. «Novo Cancioneiro» publicou, entre 1941 e 1944, a produção de poetas inspirados nos princípios estéticos do movimento. «Novos Prosadores» surgiu em 1943 e tinha por objectivo a publicação da prosa neo-realista. A esta colecção ficaram associados, entre outros, autores como Fernando Namora, Carlos de Oliveira e Vergílio Ferreira, que nela publicou *Onde tudo foi morrendo*.

Até à publicação de *Manhã submersa* surgirão ainda duas outras obras, um romance, *Mudança* (1949), e um volume de contos, *A face sangrenta* (1953). Um especial destaque tem sido concedido à primeira porque é considerada como a obra que inicia a transição do autor da fase neo-realista para a de pendor existencial (cf. prefácio de E. Lourenço à 4ª ed.).

Com efeito, este romance parece estabelecer a viragem no rumo literário de Vergílio Ferreira. Pode ainda ser relacionado com o movimento neo-realista em virtude da presença da temática social (derrocada da pequena burguesia industrial e consequências sócio-económicas do mercado negro), que ocupa uma parte importante na economia do romance. Mas o protagonista da narrativa é Carlos Bruno e é no momento em que esta personagem começa a tentar equacionar os seus próprios valores que o romance se afasta do Neo-Realismo e se aproxima daquilo que viria a ser a corrente existencialista, porque se torna introspectivo e privilegia a reflexão intimista.

Segundo Álvaro Manuel Machado, o que define a «geração de 50» é "a auto-análise subjectiva, a recusa do compromisso ideológico imediato, ainda que em alguns a temática política seja bem evidente, importante e mesmo obsessiva." (1984: p.48). Pensamos que o autor de *Mudança* poderia ser definido exactamente nestes termos. Grande parte do romance se estrutura já sobre questões de ideologia política. Nele, três círculos fechados se desenham como opção. Em primeiro lugar, a extrema direita, fascista e conservadora, defensora do progresso ordeiro, da economia dirigida e apoiante da Alemanha. Como contraponto, surge a oposição, insignificante, inoperante, preocupada unicamente com problemas menores (o clube de futebol e a destruição dos bancos públicos) e esquecendo as questões de fundo. E, por fim, a extrema esquerda, idealista, militante, subterrânea, defendendo valores humanistas. Carlos Bruno, a personagem principal do romance, arrasado pela aniquilação da sua família e dos valores que esta representava, desiludido, até ao âmago de si próprio, com a sua paixão amorosa, com o logro alemão e com o afrouxamento das convicções de todos os que o

rodeiam, vacila nas suas certezas absolutas e acaba por se excluir do círculo em que se situava (o primeiro), recusando frontalmente o apoio a todas as falanges, para se instalar no cepticismo ideológico e na tentativa de reequacionamento dos seus próprios valores políticos, morais e sentimentais. Neste aspecto, Vergílio Ferreira está já algo afastado da concepção do utilitarismo imediato da arte, como o defendeu o Neo-Realismo, e muito mais próximo do intimismo e da introspecção que viriam a caracterizar os seus romances seguintes.

Manhã submersa, escrito e publicado em 1953, é o seu quinto romance.

Logo a partir do prólogo, esta obra começa por despertar a curiosidade do leitor porque estabelece relações de intertextualidade com *Vagão «J»*. Reencontramos, com efeito, em *Manhã submersa*, algumas das personagens que surgiam já no romance anterior, assim como alguns dos acontecimentos narrados. O próprio António reaparece, mas desempenha agora o papel de personagem principal, ao passo que no primeiro romance era apenas um dos membros da personagem principal colectiva, constituída pela família Borralho. Contudo, personagens e acções, mesmo as já conhecidas, surgem em *Manhã submersa* transfiguradas, transformadas, porque perspectivadas por uma consciência outra, a de António, narrador autodiegético, que, já adulto e a viver em Lisboa, distanciado, portanto, no tempo e no espaço, recorda, reconstrói e repensa a sua história e o seu percurso existencial. E é precisamente nesta nova perspectivação dos factos que reside a grande diferença entre os dois romances. Se *Vagão «J»*, pela temática e pela técnica narrativa, se pode facilmente inserir em termos periodológicos no movimento neo-realista, *Manhã submersa* apresenta já uma atmosfera intimista e introspectiva de pendor existencialista.

Tematicamente, este último romance aborda a vivência de uma criança, a caminho da adolescência, do quotidiano de um seminário; esta vivência é rememorada e reconstituída pela personagem numa época bastante posterior, a da narração. Dos seus quatro anos de

estadia no seminário, António evoca experiências colectivas, mais ou menos desagradáveis, mas também experiências muito pessoais e íntimas.

Do relato das viagens dos seminaristas no comboio, no autocarro ou a pé resulta um esboço dramático, por um lado, da hostilidade da população comum para com os futuros sacerdotes e, por outro lado, da consciência que os rapazes têm dessa rejeição e do instinto de defesa que os leva solidariamente a agruparem-se para reduplicarem forças.

Da narração de momentos como o acordar e o deitar nas camaratas e como a tomada de refeições no refeitório fica um retrato cruel do exagerado pudor, da excessiva seriedade, compostura e disciplina, do sufocante silêncio que os superiores impunham aos miúdos e da falta de afectividade que seria de esperar nesses momentos e que tanta falta faz ao equilíbrio emocional da criança.

Da enumeração dos officios religiosos diários depreende-se uma aposta do seminário numa quantidade exagerada para compensar a falta de qualidade, o que arrasta um inevitável automatismo e uma distração da parte dos seminaristas que acabam por responder com atitudes adquiridas mas não sentidas e com um falso misticismo.

Da evocação de hábitos dos padres como o de receberem a correspondência aberta, o de subrepticamente e em silêncio os vigiarem sempre, o de em todas as circunstâncias encararem negativamente qualquer atitude não estandardizada, ou ainda o de não permitirem amizades pessoais ou conversas particulares entre os seminaristas ressalta a repressão da liberdade individual, uma secreta vigilância sempre constante e latente, a modelação de todas as crianças a partir de um padrão único, a proibição da camaradagem, da comunicabilidade e do espírito de cooperação.

A rememoração da forma como decorriam as aulas, em especial as de Latim, de Civildade e a famosa redacção de Português evoca toda uma pedagogia directiva, não pragmática e sobretudo muito competitiva.

Por fim, as proporções e a amplitude que assume a expulsão do seminário denotam o recurso sistemático ao medo e à coacção moral, para assim poder impor e controlar a ordem interna.

Todos estes momentos, realidades e episódios vividos pelos seminaristas, apontam para contornos muito nítidos de um grupo social menor comandado e dirigido por um grupo social inquestionavelmente privilegiado na época, a classe sacerdotal. Visto sob este prisma, tematicamente o romance poderia dizer-se ainda influenciado pelo movimento neo-realista, uma vez que a problemática das desigualdades sociais ocupa ainda uma parte importante da narrativa. Contudo, as potencialidades desta obra não se esgotam nesta sua faceta e, como veremos a seguir, encontramos em simultâneo toda uma gama de reflexões pessoais que a afastam já inexoravelmente deste movimento.

Como já dissemos, a par da narração destas experiências vividas pelo grupo de seminaristas, o narrador autodiegético dá ainda a conhecer ao leitor um conjunto de experiências individuais e de reflexões intimistas e introspectivas que a distância temporal, que medeia entre a vivência dos factos e a sua narração, lhe permite conceptualizar.

Assim, António recorda a dificuldade que teve em superar o corte abrupto com as raízes, no momento doloroso de abandonar a sua terra natal para ir para o seminário. e recorda ainda a hostilidade do novo meio, cujas membros, regras e hábitos lhe eram completamente alheios.

O protagonista evoca também a sua problemática relação familiar. Dividido entre a sua própria família (que o sentia já distante da miséria em que vivia, que o não compreendia e que quase o hostilizava) e a dos seus protectores (que nunca deixou de o considerar como um estranho), António de nenhuma delas recebeu a compreensão, o apoio moral e a afectividade de que necessitava e tentou compensar todas as suas carências com a amizade sincera e firme que votava a Gaudêncio, ao Gama e a Pe. Alves.

É também pretexto de alongada reflexão o grande sentimento de inferioridade do miúdo em relação aos membros da família de D^a. Estefânia, que não o poupavam a humilhações (cf. capítulo XIV); em relação ao reitor, por quem nutria o maior respeito e a quem reconhecia legitimidade para tudo o que fizesse (cf. capítulo V); em relação aos padres do seminário, pois que quando se lhe dirigiam temia sempre que algo de ruim se abatesse sobre ele; e em relação aos outros seminaristas, que quando suspeitavam de um ponto fraco nalgum dos companheiros chegavam às raias da crueldade (cf. capítulos II e XV).

António não deixa de recordar ainda todo o seu despertar para a vida sexual, as perturbações físicas que o assaltavam, o sentimento de desconforto moral que muitas vezes sentia, assim como a convicção de viver permanentemente em pecado. Este estado de espírito, encarado pelo miúdo como obra do demónio, era ainda agravado pela sua ingenuidade infantil e exacerbado pelas alusões do tio de que não poderia vir a ter mulher, pelas provocações maldosas de Carolina, de Pereira e Carapinha e do próprio Dr. Alberto, pelas alusões enigmáticas de Gaudêncio, pela descoberta dos enleios amorosos entre Carolina e o Dr. Alberto e pelos sonhos eróticos que o martirizavam.

Por fim, assume particular relevo no romance a descoberta de António de que não tem vocação sacerdotal. Vai tomando consciência deste facto à medida que começa a pressentir a solidão da vida de um padre e a sentir uma recusa total do seu ser em aceitar estas sombrias perspectivas de futuro. Todavia, sempre que manifesta a sua convicção provoca reacções violentas e mordazes quer em D^a. Estefânia, que não lhe reconhece o direito a uma opinião e que, quando é contrariada, o ameaça tão violentamente que o faz mudar de ideia quer na própria mãe, que o pressiona, através de chantagem emocional, até o convencer em contrário. Impotente perante as pressões exteriores, consciente da certeza da sua falta de vocação, só lhe resta refugiar-se na solidão e instalar-se na angústia, que o atormenta durante o dia e lhe tira o sono durante a noite, no seminário e na casa de

D^a. Estefânia, e que o conduzirá à auto-mutilação como único meio possível de escapar ao sacerdócio.

Como já referimos são todos estes aspectos relacionados com os tormentos psicológicos da personagem, que nos proporcionam um retrato complexo e minucioso da interioridade psíquica de António e que nos dão conta de uma vivência particular, individual e única, que afastam já o romance da estética neo-realista e o aproximam da corrente existencial que começará a prevalecer nos romances seguintes do autor.

À laia de síntese, e para terminarmos, evocaremos as palavras de Álvaro Manuel Machado (1984: p.66) que conclui que: "Vergílio Ferreira (n. 1916) pertenceu a essa geração neo-realista inicial. Melhor: partiu dela. Melhor ainda: solidarizou-se historicamente com ela.", mas, como aduz o próprio Vergílio Ferreira, no já citado prefácio à 2^a edição de *Vagão «J»*: "(...) *Manhã submersa* só por excesso ou mesmo equívoco se liga a essa etapa: como um Eduardo Lourenço bem viu, ele traduz a experiência da «morte de Deus», ele abre-me precisamente a problemática metafísica que largamente me viria a preocupar." (p.29).

2.2. Germinação do filme num substrato de sensibilidade ao escritor e aos valores sócio-políticos e culturais de uma revolução.

Ao comentar a adaptação do seu romance, *Cântico final*, pelo realizador Manuel Guimarães em 1974, Vergílio Ferreira (1987: pp. 233-245) reflecte, entre outros aspectos, sobre as possíveis motivações que levam, em geral, um artista a transpor uma obra de um sistema semiótico para outro e, em particular, uma obra literária para o cinema, para concluir que: "A um nível imediato, (...), a transposição para uma obra plástica de um tema de uma obra literária tem o impulso no prestígio, mais propriamente na excitação, fascinação que da

obra literária se desprende." (Idem: pp.233-34). A aceitarmos que assim é, o primeiro e o mais forte impulso será sempre, por assim dizer, a sensibilidade estética do realizador ao texto literário, que desencadeia a *excitação* e a *fascinação* pela temática e pela forma da obra em questão. Ao impulso inicial, mais ou menos precipitado e entusiástico, seguir-se-á, provavelmente, uma reflexão ponderada sobre as possibilidades operatórias da transposição do texto escolhido de um sistema (o literário) para outro (o cinematográfico); caso a transposição se afigure possível, poderão estar já reunidas as primeiras condições para desencadear uma tentativa de planificação do projecto.

Porém, apesar da importância que os dois factores já referidos, a empatia estética de um realizador por uma determinada obra literária e as condições de plausibilidade da transposição semiótica do texto em causa, possam vir a assumir no acto de escolha de uma obra para adaptar, parece-nos que terá também algum peso nessa decisão o *prestígio* (e não terá sido por acaso que Vergílio Ferreira o colocou em primeiro lugar na frase citada, e também não terá sido por acaso que sentiu necessidade de clarificar o seu raciocínio) do texto, e/ou do seu autor, em determinados meios intelectuais e/ou aos olhos do público leitor. Tendo já sido o texto, neste caso o romance, consagrado pela crítica e pelo público gerar-se-á, principalmente se o realizador também já for conhecido, toda uma expectativa e uma predisposição favorável ao acolhimento da adaptação, expectativa essa que poderia não existir se se tratassem de obras de um autor e de um realizador completamente desconhecidos. Isto não quer de modo nenhum dizer que o realizador, ao optar por uma adaptação com estas características, não corra riscos, porque a atitude contrária por parte da recepção também é possível, pois, por vezes, o elevado grau de qualidade do romance a adaptar cria algum cepticismo face ao futuro filme. No entanto, quando se parte de um romance que já criou reputação no meio literário e no público leitor será mais previsível que

se venha a obter êxito porque, em última instância, se vai trabalhar um autor literário consagrado no meio intelectual e uma temática com fortes possibilidades de voltar a agradar.

É bem possível que Lauro António tenha sido movido pelas mesmas motivações quando tomou a decisão de transpor o romance *Manhã submersa* para o cinema.

Lauro António, licenciado em História, membro do Cineclube Universitário de Lisboa e do ABC, crítico de cinema em vários jornais e revistas (*República, Plateia, Diário de Lisboa, Opção, Diário de Notícias, A Capital e Sete*), colaborador da RTP e RDP, autor, com cerca de uma dezena de obras publicadas, e realizador, com uma produção de cerca de quinze títulos, repartidos por longas, médias e curtas metragens, homem relacionado com o mundo da cultura e com o meio artístico, conhece sobejamente o prestígio deste escritor. E Vergílio Ferreira é, sem margem para dúvidas, um dos grandes nomes da literatura portuguesa contemporânea. A atestá-lo estão as sucessivas reedições de muitas das suas obras; os prémios literários já recebidos (cf. Helder Godinho e Serafim Ferreira, 1993); as traduções de alguns dos seus títulos para francês, espanhol, polaco, russo e grego; a eleição para membro das Academias Brasileira de Letras, em 1984, e das Ciências de Lisboa, em 1992; e o doutoramento *honoris causa* conferido pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, em 1993. Com uma produção literária extremamente fértil, cerca de quarenta títulos repartidos por géneros como o romance, o diário e o ensaio, o autor é desde longa data (prezou, em 1993, os cinquenta anos de vida literária) uma figura proeminente das letras nacionais. Inicialmente comungando dos princípios estéticos do movimento neo-realista, cedo se afasta (nos finais da década de 40) em direcção a uma reflexão mais subjectivista e introspectiva, que hoje o define como o pioneiro do romance existencialista, ou de preocupação existencial, em Portugal. Em 1953 surge a publicação de *Manhã submersa*. Apesar de, na data de publicação desta última obra, o autor ser já muito conhecido no meio literato português, é a partir desta época que a grande maioria do corpo da sua produção

virá a lume. Até 1978, data em que o filme de que nos ocupamos começa a ser rodado, Vergílio Ferreira publicaria ainda cerca de dezassete títulos, repartidos pelo romance (nove) e pelo ensaio (oito) e veria dois textos seus serem adaptados ao cinema, *Cântico final*, como já dissemos e, em 1978, *Encontro*, que resultará numa curta metragem de António de Macedo.

Por outro lado, Lauro António revela-se um leitor de Vergílio Ferreira e interessa-se particularmente por este autor, como o demonstra a sua curta-metragem de 1975, intitulada *Prefácio a Vergílio Ferreira*. A leitura de *Manhã submersa*, romance bem acolhido pelo público (provam-no as suas sucessivas reedições), ter-lhe-á sugerido a ideia da adaptação. Em contacto com o escritor terá pressentido receptividade por parte deste (a quem não parecem desagradar as adaptações cinematográficas de obras suas, como claramente o deixa explícito no texto já referido "Do livro ao filme", p.242) e Vergílio Ferreira acederá mesmo a participar como actor no filme, desempenhando o papel de uma das personagens. No entanto, a par destas motivações, o prestígio e o prazer do texto, a sanção do autor e a sua própria participação no filme, terão certamente pesado outras, como, por exemplo, os valores sociais subjacentes ao romance.

Ainda no comentário à adaptação cinematográfica de *Cântico final*, Vergílio Ferreira, a propósito da selecção operada por Manuel Guimarães nas acções, personagens, espaços e tempo do romance, refere que lhe foi feita a seguinte proposta: "por que não cingir-se antes o filme à vida imediata do pintor, às suas dificuldades em realizar-se como tal, ao conflito de uma sociedade utilitária que o recusava, à fixação, em suma, no lado *social* do livro?" e acrescenta: "A tal reserva, naturalmente, não poderia ser alheia a Revolução de Abril, que entretanto estalara; e a ela, afinal, Manuel Guimarães não veio a ficar indiferente para uma breve inflexão política, imediata e localizável, que operou no filme, (...)." (1987: p.233).

É provável que algo de muito semelhante se tenha passado com Lauro António. Que este homem do cinema não ficou indiferente à Revolução de Abril, ou pelo menos à liberdade de expressão que esta trouxe, no-lo provam a sua curta-metragem de 1978, intitulada *O Zé povinho na revolução*, e o seu livro publicado no mesmo ano pela editora Arcádia com o título *Cinema e censura em Portugal*. Rodado durante 1978-1979, *Manhã submersa* é estreado (em Lisboa, no Porto e na Guarda) em 1980, meia dúzia de anos depois da Revolução dos Cravos, portanto em plena época pós-revolucionária. É bem possível que o realizador, como homem e como profissional, não tenha ficado indiferente aos valores políticos e sociais da revolução e que se tenha deixado inebriar esteticamente por eles, tendo a escolha do romance também sido motivada, em parte, pela possibilidade que este texto tinha de, através da sua adaptação, mostrar toda uma complexa teia de relações sociais e económicas que se estabeleciam entre a burguesia rural e o povo, nos anos 50, mas que se mostravam actuais ainda em 1974.

3. Polivalência das relações entre o mundo ficcional e o mundo real.

Como vimos no capítulo anterior, em termos periodológicos, o romance de que nos ocupamos é um romance híbrido, contendo ainda moderadamente aspectos temáticos característicos do movimento neo-realista, mas abrindo já caminho às preocupações de teor existencial que prevalecerão na obra posterior do escritor. *Manhã submersa* é, portanto, um romance de transição, impregnado ainda dos preceitos formais do Neo-Realismo que, no que diz respeito à prosa, defendia exclusivamente o romance realista; preocupação formal esta pouco pertinente para a corrente existencialista, a qual pouco se preocupa com a verosimilhança dos factos narrados, dando livre curso ao fluir do pensamento e gerando, por vezes, uma narração aparentemente caótica e desorganizada.

Em múltiplos jornais e revistas da época, vários teóricos do movimento neo-realista defenderam a adequação da forma romanesca e do tipo realista aos objectivos programáticos que se propunham alcançar. A título de exemplo podemos evocar Manuel de Campos Lima que em 1938, na p.2 do nº 174 d'*O Diabo*, sublinhava o primado da forma romanesca e insistia em dois dos seus requisitos essenciais: "a aparência de realidade do caso que se narra e o processo descritivo, que será tanto mais perfeito quanto mais auxiliar a verosimilhança dos factos." (in: Carlos Reis, 1981: p.200). Trata-se claramente de uma preferência por uma temática realista veiculada por um discurso entendido como mimético, isto é, trata-se da apologia do romance realista, cujas preocupações fundamentais são, no dizer de Tzvetan Todorov, precisamente a *coerência* e a *particularização* (1984: p.9-12). Neste tipo de romance, a produção da semiose gera-se a partir de uma representação que se quer fiel, organizada e *coerente* do real, feita através de um discurso verídico, transparente, que nos dê a sensação de se estar directamente perante o vivido. Essa narração tornar-se-á tanto

mais credível quanto mais garantias de autenticidade o narrador puder apresentar ao leitor. Daqui que o romance realista confira tanta importância ao modelo das memórias autobiográficas, que permite ao narrador dar conta da sua própria *experiência individual* (Ian Watt, 1984: p.22). Daqui também a importância concedida à profusão de pormenores descritivos que possam desempenhar a ilusão referencial e o efeito de real (cf. Michael Riffaterre, 1984: pp.99-128 e Roland Barthes, 1984: pp.87-97).

3.1. A obra literária: a trama urdida pelo texto e paratexto. Ambiente autobiográfico.

Manhã submersa é incontestavelmente um romance com preocupações realistas e de pendor autobiográfico. Através de uma narração em 1ª pessoa, pretende dar conta das memórias do seu protagonista, António dos Santos Lopes, que, no prefácio do romance, se declara ser também o seu autor. Esta instauração de um autor textual co-referencial com o narrador autodiegético revela a preocupação do autor empírico em recorrer a estratégias discursivas que estabeleçam a ilusão referencial e proporcionem o desejado efeito de real - embora, por outro lado, desvendem procedimentos narrativos que chamam a atenção para o estatuto textual da obra. Nesta perspectiva, e depois das considerações introdutórias que acabamos de fazer, torna-se óbvio que poderá mostrar-se muito interessante a análise do referido prefácio.

Gérard Genette, com a publicação de *Seuils*, demonstrou que o *paratexto* ("Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public." (1987: p.7)) se pode revelar uma prática discursiva com potencialidades interessantes de produção de sentido. Por ora, parece-nos também

pertinente conceder uma especial atenção a dois elementos específicos do paratexto de *Manhã submersa*, o título e o prefácio, porque julgamos que ambos contribuem grandemente para a instauração da ilusão referencial acima mencionada.

Começemos pelo título. *Manhã submersa* remete desde logo para uma categoria da narrativa que desempenhará no romance que analisamos um papel fundamental, o tempo. *Manhã* (sem qualquer determinante) aponta indefinidamente para o início, o princípio, o começo, a primeira parte de uma unidade de tempo - o dia. *Manhã submersa* pode evocar a imagem de amanheceres precoces, em que a luz ténue ainda se encontra mergulhada nas sombras da noite; pode evocar também a imagem de manhãs submersas pela neblina, tão típicas nos invernos da Serra - aliás é esta a imagem explorada pelo filme, por exemplo no primeiro plano -; pode ainda evocar a imagem de manhãs distantes mergulhadas, submersas, na penumbra da memória e quase esquecidas; e, por fim, pode apontar para uma primeira parte da vida, a infância já longínqua, se aceitarmos a analogia entre esta fase da vida do homem e este momento do dia.

No romance que analisamos, o título, de tipo temático, institui relações paradigmáticas com as múltiplas *manhãs* referenciadas no texto, mas ele é fundamentalmente metafórico.

É incontestável que muitos dos acontecimentos importantes do romance ocorrem precisamente durante a manhã, sendo as inúmeras referências a este momento temporal bastante significativas ao longo de todo o texto. Os dois acontecimentos mais importantes dos primeiros tempos no seminário ocorrem durante a manhã: a ida de António para a instituição inicia-se numa "enorme manhã circular" (p.12); e, quando é mandado ao quarto do reitor, o protagonista confessa ter esperado por isso durante "Toda a manhã" (p.39). Esta é também importante durante todas as férias de Natal: os seminaristas saem do seminário e chegam à vila "já a manhã se desprendia inteiramente da noite" (p.61); no primeiro dia de

férias, e durante todos os que se seguem, António será abruptamente acordado pela senhora ao raiar do dia para cumprir as suas obrigações religiosas¹; no final das férias, o miúdo partirá "de novo para o seminário por uma grande manhã de nevoeiro." (p.97). Além dos já referidos, outros acontecimentos importantes se ligam ainda a este momento temporal: depois de os prefeitos terem descoberto as tentativas incendiárias do Gama, "pelo escuro de uma madrugada clandestina cobriram-no de maldição e expulsaram-no do seminário." (p.117); o castigo público de António pelo seu envolvimento com o Peres ocorreu também "numa manhã" (p.141). Depois das perturbadas férias de Páscoa do 2º ano lectivo, durante as quais surpreende os amores clandestinos de Carolina e do doutor, António parte de novo de madrugada para o seminário, mas agora com a sua sensibilidade exacerbadíssima². A partida para a *casa de campo* que dará origem ao episódio do Tavares e ao do Taborda é também durante a manhã³. Desalentado, porque cada vez com menos esperança de poder abandonar a instituição religiosa, António parte de madrugada para recomeçar os trabalhos lectivos e iniciar o 4º ano⁴. Por fim, o acontecimento mais doloroso destes quatro anos ocorre também durante a manhã, "na manhã agreste de sol e de vento" (p.202) foi Gaudêncio a enterrar. Estamos, portanto, perante vários acontecimentos pautados pelo amanhecer, cuja recorrência ao longo do texto poderia justificar o título do romance; todavia, parece-me que a motivação do título escolhido é sobretudo de ordem metafórica.

Manhã submersa metaforicamente alude a uma primeira parte da vida da personagem, a meio caminho entre a infância e a adolescência, parcela de tempo esta submersa em sombras, porque tempo de angústia, de solidão, de tristeza, de seminário (onde

¹ " (...) do fundo da madrugada, uma voz clara me estalou no quarto (...)" (p.74).

² "Lembro-me bem dessa manhã de Março, resfriada, polida de arestas." (p.160).

³ " (...) largámos ao clarear da manhã (...)" (p.165).

⁴ " (...) por uma manhã escura, saí de novo para o Seminário." (p.189).

o preto é a cor predominante), de passado, e porque reconstituída por uma memória que não consegue evocar todos os detalhes dessa parcela de tempo vivida há vinte anos atrás. Assim, o funcionamento metafórico do título desencadeia efeitos conotativos que remetem para uma narrativa em retrospectão, para a evocação de uma vida passada e de momentos dessa vida muito particulares e pessoais, vividos pela personagem na Castanheira, mas também e sobretudo no seminário do Fundão.

O título de que nos ocupamos, além da função de designação ou de identificação que todos os títulos desempenham, tem ainda, como já vimos, uma função descritiva e estabelece com o leitor protocolos, contratos de leitura, no sentido de este encarar o texto que vai ler como a evocação de um passado. Tais contratos de leitura induzem o leitor a encarar o romance como a evocação do passado ficcional da personagem António dos Santos Lopes, referente à época em que frequentou o seminário do Fundão, ou poderão até induzi-lo a relacionar a *vivência ficcional* do autor textual António com a *vivência real* do autor empírico Vergílio Ferreira (que frequentou o mesmo seminário, na mesma época). Vemos, deste modo, que o título cria efeitos de real e auxilia a instauração da referencialidade para o leitor conhecedor do paratexto factual relacionado com o percurso biográfico do autor do romance.

Esta teia de relações ambíguas entre a ficcionalidade e a pseudo-referencialidade do romance, já instaurada pelo uso narrativo da primeira pessoa e pelo funcionamento metafórico e conotativo do título, é reforçada pelo funcionamento do próprio prefácio.

Tal como o título, o prefácio de que nos ocupamos é peritextual, original e substancial, porque colocado no espaço do mesmo volume do romance, divulgado simultaneamente com a obra e porque se trata de um elemento de ordem verbal. Para uma análise detalhada deste elemento paratextual teremos que abordar questões relacionadas com a sua autoria, com o destinatário e com as funções que este prefácio desempenha.

Numa leitura desatenta e superficial, o leitor do prefácio que analisamos poderá incorrer no erro de pensar que está perante um texto que apenas explica as motivações que levaram o autor a escrever a história da sua vida e poderá ser levado a pensar que está perante uma simples autobiografia⁵. Porém, o leitor minimamente atento imediatamente se apercebe de que o prefácio de *Manhã submersa* é um simulacro de prefácio autêntico porque não é assinado pela pessoa real, pelo autor empírico do texto; Vergílio Ferreira atribui ficcionalmente a sua autoria a António Lopes, que se institui como autor do texto do prefácio e do texto do romance. Estamos, portanto, perante um tipo de prefácio bastante original, simultaneamente *autoral*, porque assinado pelo autor textual, e *actoral*, porque a identidade deste coincide com a do narrador autodiegético.

O prefácio que analisamos é de facto bastante invulgar, pois pertence à categoria que Genette define como: "l'une des formes les plus retorses de la préface moderne: la préface actoriale, dont l'énonciateur supposé se trouve être l'un des personnages de l'action." (1987: p.154). Tal categoria tem uma configuração estranha porque é mais usual e mais frequente o leitor encontrar prefácios que, embora se refiram ao texto ficcional e se situem na sua periferia, não fazem parte do universo romanesco, como observa Pierre Heuvel: "Leur situation de parole n'est donc pas de l'ordre de la fictionnalité, mais de la réalité ou, en tout cas, proche de celle-ci." (1985: p.110). Mas, no nosso caso, a situação é ainda mais peculiar, pois o suposto emissor do prefácio é não só personagem da acção, como também narrador autodiegético de uma ficção narrativa e ainda o seu autor textual. Além disto, partilha com o autor empírico um mesmo universo de referências, referindo-se a ele pelo seu próprio nome

⁵ "Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité (...)", Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, p.14 in Paula Morão, 1989: p.177.

e referindo o título de uma outra obra sua (efectivamente publicada em 1946, com o título *Vagão «J»*).

Portanto, por um lado, os elementos estruturais deste prefácio apontam para uma opção discursiva do autor empírico que denota a preocupação de conferir verosimilhança aos factos narrados no corpo do romance e de capitalizar garantias de "autenticidade" textual, corroborada pelo facto de se tratar de uma narrativa de pendor autobiográfico; mas, por outro lado, esta ambiguidade estatutária do prefácio, este universo de referências comum ao autor textual e ao autor empírico e esta inclusão do real no ficcional geram uma polivalência do sentido que permite legitimar a sensação de referencialidade.

O facto de o prefácio de que nos ocupamos supor também um destinatário informado, um leitor visado que conheça o autor empírico Vergílio Ferreira, a sua biografia, e o intertexto⁶ deste prefácio ajuda também a legitimar o estabelecimento simultâneo, e até certo ponto paradoxal, da ficcionalidade e da pseudo-referencialidade.

Depois da análise que fizemos deste elemento do paratexto vemos que, além de abordar de uma forma muito peculiar e algo ambígua os temas da génese, do porquê, do como e da "autenticidade/veracidade" dos factos narrados, o prefácio tem também um efeito de convergência e de harmonia com o título e com o corpo textual do romance, assumido discursivamente por um narrador autodiegético. Para além das funções referidas, o prefácio define ainda o perfil do leitor visado, que deverá ser sensível à instauração da intertextualidade homo-autoral e endoliterária, que deverá compreender o diálogo textual que se estabelece entre *Manhã submersa* e *Vagão «J»*, e aceitar portanto o pacto de que está perante a entronização da ficcionalidade. Por outro lado, como já dissemos também, o prefácio é lugar de investimento estético e ideológico porque permite a instauração do efeito

⁶ Cf. Aguiar e Silva, 1982: p.594.

de real e de verosimilhança, tão defendidos na produção teórica do Neo-Realismo como elementos constitutivos necessários ao género romanesco.

Para terminar, concluiremos que do paratexto, constituído pelo título e pelo prefácio, resultam efeitos de convergência que apontam para uma possibilidade de leitura de *Manhã submersa* como *romance autobiográfico*, que Philippe Lejeune define como: "Texte de fiction dans lequel le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner, à partir de ressemblances qu'il croit deviner, qu'il y a identité auteur/personnage, alors que l'auteur ne l'affirme pas."⁷ e diremos, com Georg Rudolf Lind, que afinal o "eu" narrativo, sobretudo o de *Manhã submersa*, não deixa de criar "um parentesco mais ou menos directo com o autor"⁸.

3.2. A obra cinematográfica: mecanismos de instauração de uma "veracidade ficcional".

Já para Christian Metz, uma das primeiras grandes referências no campo da Semiologia do Cinema, se tornava pertinente a reflexão sobre o poder realizante do veículo filmico e, em simultâneo, a sua capacidade de instauração da ficcionalidade (cf. o artigo "À propos de l'impression de réalité au cinéma" de 1965, republicado em 1983 na colectânea do autor *Essais sur la signification au cinéma*, tomo I). Interrogando-se sobre a razão pela qual o cinema atrairá um público tão diversificado, conclui que é devido ao poder realizante do veículo filmico, isto é, devido ao facto de o cinema ser capaz de transmitir, precisamente, uma impressão de realidade ao espectador. Esta impressão de realidade pode encontrar uma

⁷ Paula Morão, 1989: p.177-178.

⁸ (1986: p.46).

justificação quer do lado do objecto/filme (neste caso a narrativa cinematográfica realista produziria nos espectadores uma sensação mais acentuada de realismo do que o cinema de tipo subjectivista, irrealista e introspectivo) quer do lado da percepção do público. Metz considera que, entre outros, dois factores poderão explicar esta impressão de realidade ao nível da percepção: em primeiro lugar, o cinema forneceria uma duplicação quase perfeita do real, do modelo a apresentar; e, em segundo lugar, o movimento seria sempre percebido como actual, como presentificação aqui e agora.

Porém, apesar de no artigo citado não pôr em causa a pseudo-objectividade da câmara (esta sua posição virá a ser discutida e redimensionada na entrevista dada em 1970 à revista *Cinéthique* e republicada em *Análise semiológica do texto filmico*), C. Metz defende já que todo o poder realizante se desvanece a partir do momento em que o espectador mergulha na história, na intriga, porque é a diegese que veicula a ficção, que instaura o pacto de ficcionalidade, e fá-lo duplamente: a intriga ficcional do filme encontra-se hermeticamente isolada do espectador - a película é projectada na tela e o espectador encontra-se na sala; no cinema as imagens projectadas são materialmente inatingíveis para o público, o que não aconteceria no teatro - e, ao ser constituída por um princípio e por um fim, a sua existência perceptiva limita-se ao tempo de duração do filme. A intelecção do cinema como ficção fundamenta-se também, em grande parte, no protocolo de leitura informal que se estabelece com o espectador (reforçado, por exemplo, no conhecido genérico "qualquer semelhança com a realidade é fruto de um mero acaso (...)") e ainda na situação artificial em que decorre o visionamento - numa sala especialmente construída ou adaptada para o efeito, na qual existe o compartimento de projecção e uma tela; e num ambiente em que é imprescindível a escuridão e até o isolamento/anonimato do indivíduo.

Todavia, quase dez anos antes (visto que a primeira edição de *Le langage cinématographique* data de 1955) Marcel Martin encarava sob uma outra óptica a

problemática da representação filmica. Não deixava de notar, tal como Michel Cegarra viria a fazê-lo em 1970 (1979), que a realidade que surge no écran mais não é que o produto da visão subjectiva que o realizador tem dessa realidade. Na sua perspectiva, "Le cinéma nous donne de la réalité une *image artistique* c'est-à-dire, si l'on réfléchit bien, totalement *non-réaliste* (qu'on songe au rôle des gros plans et de la musique, par exemple) et reconstruite en fonction de ce que le réalisateur prétend lui faire exprimer, sensoriellement et intellectuellement" (1968: pp.20-21). Ou seja, já não se trata só de encarar a diegese como ficção, mas levanta-se aqui, a nível mais profundo, a hipótese de encarar a própria imagem como uma reconstrução pessoal (recordemos o papel criador da caracterização e não esqueçamos que muitos movimentos de câmara criam tamanhos e proporções inexistentes no mundo real).

Actualmente, questões como a da intencionalidade da representação filmica, da subjacente motivação da imagem, como a questão de a máquina de filmar já estar regulada à partida para uma perspectiva monocular, como a das potencialidades veiculadoras de uma ideologia a partir da montagem e a do carácter exclusivamente ficcional do filme são hoje truísmos da Semiologia do Cinema.

Em *Manhã submersa* filme, a ficcionalidade institui-se duplamente: primeiro porque se trata de um filme e, portanto, como para qualquer filme, renova-se o pacto entre realizador e espectador de leitura/visionamento da obra como ficção; segundo, porque este filme é uma adaptação de um romance (facto este claramente referido no genérico do filme), o que induz o espectador a ver a película como uma criação ficcional feita a partir de uma ficção narrativa, porque obra literária. Poderíamos dizer, retomando as palavras de Roland Barthes, que Lauro António "cumpre aqui a definição que Platão dá do artista, que é um artesão em terceiro grau, porque imita o que já é a simulação de uma essência." (1984:

p.91). No entanto, e apesar disto, tal como no romance, surgem no filme elementos estruturais que criam efeitos de real e que instauram a ilusão referencial.

Apesar de incontestavelmente aceitarmos o pressuposto de que qualquer imagem filmica não é uma simples duplicação do real e que ela é sempre à partida motivada, condicionada, regulada e ficcional, parece-nos, no entanto, que determinados filmes, fazendo uso de um conjunto de processos com vista à produção de um determinado efeito, criam no espectador a referida impressão de realidade, sobretudo a ilusão referencial, e isto porque estruturalmente possuem mecanismos que servem para legitimar esta ilusão. Cremos que é o caso de *Manhã submersa* que, fazendo uso de determinados elementos constitutivos quer paratextuais quer textuais, a analisar em seguida, cria subtilmente uma rede de conexões entre a diegese ficcional do romance adaptado e a biografia do autor/actor Vergílio Ferreira.

Começaremos por analisar os elementos paratextuais. Na perspectiva de Genette (1987), o paratexto é constituído pelo *peritexto* e pelo *epitexto*. Como já vimos, quando nos debruçamos sobre o título e sobre o prefácio do romance, o peritexto é constituído por todas as mensagens incluídas no mesmo volume da obra; quanto ao epitexto, ele é definido pelo autor do seguinte modo:

"Autour du texte encore, mais à distance plus respectueuse (ou plus prudente), tous les messages qui se situent, au moins à l'origine, à l'extérieur du livre: généralement sur un support médiatique (interviews, entretiens), ou sous le couvert d'une communication privée (correspondances, journaux intimes, et autres). C'est cette deuxième catégorie que je baptise, faute de mieux, *épitexte* (...)" (1987: pp.10-11).

Assim, tendo em conta esta proposta de Genette, consideraremos como paratexto epitextual anterior do texto filmico *Manhã submersa* a curta metragem *Prefácio a Vergílio Ferreira*, de Lauro António (rodada durante os anos 1974-75 e estreada no cinema a 12.12.1975, em Lisboa e no Porto) e a média metragem *Vergílio Ferreira numa manhã*

submersa, do mesmo realizador, que constituiu o episódio 0 da série televisiva intitulada *Manhã submersa*, de 200min/4 episódios e apresentada pela RTP2 durante os meses de Outubro e Novembro de 1979.

Prefácio a Vergílio Ferreira (o título é dado pelo próprio realizador) é uma curta metragem de pendor biográfico. Apresenta locução do próprio Vergílio Ferreira que, no início, começa por fornecer os seus dados biográficos gerais, passando, depois, à leitura de excertos de obras suas, nomeadamente, *Manhã submersa*, desta privilegiando momentos relacionados com a chegada e com a estadia da personagem no seminário. Como o romance está escrito em 1ª pessoa, Vergílio Ferreira, ao efectuar a leitura oral dos extractos, permite a leitura coincidente entre ele próprio e o protagonista do que conta, o que é passível de confirmação na vida real pelo seu percurso biográfico, pois, à semelhança de António, também frequentou o seminário e, tal como o protagonista do romance, frequentou precisamente o seminário do Fundão. Em seguida, o autor recorda e revê Évora, onde viveu e trabalhou durante uma época da sua vida e, por fim, Lisboa, onde vive ainda actualmente.

Ora esta curta metragem, apesar de apresentar no seu genérico a explícita menção "Textos escolhidos por Vergílio Ferreira e ditos pelo próprio", apesar de mostrar momentos de escrita para plasmar a produção criativa do escritor que deu origem aos textos agora lidos, apresenta também outros elementos estruturais, tais como fotografias de Vergílio Ferreira, adolescente num grupo de seminaristas, e ainda imagens da mãe do autor quando o texto que lê refere a mãe de António, que parecem subrepticamente pretender criar conexões, senão mesmo identificação, entre António Borralho e Vergílio Ferreira adolescente, e conduzir a leitura do espectador para uma perspectiva autobiográfica. Este mecanismo gera inevitavelmente a tal ilusão de referencialidade que leva o espectador a oscilar entre a certeza de estar perante um objecto estético ficcional, porque construído sobre um discurso verbal resultante da leitura oral de textos literários, e a sensação de estar

também simultaneamente a assistir a um documentário biográfico, dadas as semelhanças das vivências das personagens evocadas e as do próprio escritor.

Vergílio Ferreira numa manhã submersa é uma média metragem que pretende servir de introdução à série televisiva e que é constituída por quatro blocos, subintitulados *O discurso*, *As raízes*, *A memória* e *A reconstrução da memória*.

No primeiro momento, são apresentados os dados biográficos do autor e assistimos a uma entrevista do realizador ao escritor na casa de praia deste último, em Fontanelas. Vergílio Ferreira responde a questões relacionadas com a sua inserção periodológica, com influências literárias e com o romance de que nos ocupamos. No segundo momento, *As raízes*, assistimos à continuação da entrevista, mas agora em Melo, terra natal do escritor, e as questões agora colocadas são basicamente sobre aspectos biográficos da infância e adolescência; as imagens predominantes são as do espaço circundante, as de familiares do autor e as de gentes da terra. No bloco subintitulado *A memória*, realizador e escritor visitam o antigo seminário do Fundão e Vergílio Ferreira evoca recordações de infância, compara o actual espaço com o antigo e visita e troca impressões/recordações com um antigo companheiro de estudos, actualmente padre. Na última parte, *A reconstrução da memória*, Lauro António justifica as suas opções quanto ao espaço de filmagem e mostra alguns testes de selecção de pequenos actores.

Toda esta média metragem aponta para aspectos biográficos de Vergílio Ferreira: *O discurso* é constituído pelo discurso do escritor sobre o seu discurso literário; *As raízes* evocadas são também as do escritor; *A memória* evocadora de todo o passado é obviamente também a de Vergílio Ferreira; e o último bloco, *A reconstrução da memória*, que o realizador pretende fazer, parece apontar mais para a preocupação em reconstruir o passado do escritor do que para a reconstrução da ficção do romance. Este mecanismo gera subrepticamente também a ilusão de referencialidade.

Além destes elementos paratextuais, encontramos, quer na versão televisiva quer na versão cinematográfica, elementos textuais também eles veiculadores da ilusão de referencialidade que temos vindo a mencionar. Nota-se a preocupação do realizador em reconstituir um tempo passado, que possa ser percebido pelo espectador como o momento temporal mais ou menos correspondente à época em que a personagem António Lopes e a pessoa de Vergílio Ferreira frequentaram, um ficcionalmente, o outro efectivamente, o seminário do Fundão. Assim, observamos no filme determinados pormenores que datam a diegese, que parecem querer situá-la nos anos 50 e que desempenham a função de desencadearem o efeito de real ao nível do plano temporal.

Destes pormenores, sobressaem os de caracterização. A maneira de vestir das personagens (atente-se em D^a. Estefânia e nos bibes dos seminaristas) e os penteados que usam (atente-se no penteado de Mariazinha e nos cortes de cabelo relativamente curtos das personagens masculinas) situam a diegese num momento temporal manifestamente anterior à época da realização, durante a qual imperavam precisamente a mini-saia e o cabelo comprido nos rapazes. Também alguns dos acessórios usados pelos actores como, por exemplo, a mala de António, são característicos de uma época passada. Além de manifestarem a natural preocupação com a caracterização das personagens, estas opções do realizador revelam também a sua preocupação com outros aspectos que pudessem auxiliar a colocar a diegese temporalmente numa época anterior à da realização.

Do mesmo modo, todas as opções feitas em relação aos meios de transporte a usar no filme comprovam esta intenção. Quer o carro de bois, que ainda se usa como meio de transporte para pessoas, quer o comboio, que ainda funciona a lenha, quer a camioneta da carreira, modelo antigo, roufenho e quase a cair aos pedaços, parecem pertencer a um tempo bastante anterior ao da realização.

As próprias formas de tratamento, reveladoras de um excessivo respeito e distanciamento, mesmo entre personagens ligadas por laços de amizade, como é o caso de António e o Gama que se tratam por "você", parecem pertencer também elas a uma época passada.

O mobiliário, sobretudo o que podemos ver no seminário, bem como o material escolar, também parecem pertencer a uma outra época, por exemplo ainda desconhecedora da esferográfica, uma vez que os seminaristas usam sempre caneta e tinteiro.

Contribuem também para a reconstituição desse passado os cartazes antigos de cinema, afixados numa parede, que António observa enquanto espera por um meio de transporte que o conduza a casa no início das férias, bem como o tema musical (*Marco do correio* na voz de Alberto Ribeiro) que se ouve na festa de anos do Dr. Alberto.

Para além da preocupação que Lauro António manifesta em reconstituir uma época, é ainda visível o seu interesse de reconstituir também o espaço físico da Beira Interior, espaço onde se situa o seminário do Fundão.

No romance, António diz ser de Castanheira, no filme, em várias circunstâncias, as imagens referentes à aldeia de António são imagens recolhidas na povoação de Linhares da Serra, facilmente reconhecível pelo seu castelo; ora Linhares situa-se precisamente a poucos quilómetros de Melo, terra natal de Vergílio Ferreira. A própria toponímia a que se faz alusão no filme aponta também ela para o espaço físico referido; por exemplo, Gaudêncio diz ser de Vale de Prazeres, pequena localidade situada a poucos quilómetros do Fundão.

A complementar a referencialidade de certas imagens do filme e da toponímia, é ainda notória a utilização de actores não profissionais e que poderão parecer ao espectador gentes da região, como por exemplo, o actor que desempenha o papel de Calhau e ainda outras personagens não nomeadas que se deslocam ocasionalmente na aldeia. Também não

será por acaso que algumas personagens apresentam o sotaque típico da zona da Guarda, como é o caso do Calhau e do próprio António.

Por fim, e para terminar, resta-nos ainda referir que no filme, mas não no romance, António actua numa peça de teatro, tal como Vergílio Ferreira diz, em *Conta corrente I nova série*, p.64, ter ele próprio feito quando miúdo, em Melo e, posteriormente, no seminário, e tal como ele próprio faz no presente, desempenhando um papel no filme que analisamos. A inserção desta acção no filme, não prevista no romance adaptado, pode ser interpretada, em parte, como também supostamente motivada por razões de ordem biográfica.

Após a análise dos dois textos verificamos que, por um lado, existe uma certa confluência, objectivada numa ambígua tendência biografizante, entre o filme e o romance e, por outro lado, é incontestável que os dois veículos narrativos obtêm resultados consideravelmente diferentes, revelando-se inclusive o filme incapaz de transsemiotizar o próprio género específico (*romance autobiográfico*) do romance adaptado. Poderia acaso tê-lo feito, se o realizador assim o desejasse? Antes de aventar uma hipótese de resposta a esta questão, sobre uma virtual possibilidade do cinema, é oportuno lembrar Elisabeth W. Bruss. Segundo esta autora (1974 e 1983) os motivos que poderão estar na base do gradual desaparecimento do género autobiográfico no romance contemporâneo relacionar-se-ão provavelmente com a impossibilidade do sistema semiótico cinematográfico o poder adoptar. Aduz E. Bruss que:

"Toutes les tentatives existantes de cinéma autobiographique semblent achopper sur le même problème et finissent par ne plus pouvoir se distinguer, ou bien des biographies, ou bien du cinéma expressionniste. L'unité de la subjectivité et du sujet traité - cette identité implicite entre auteur, narrateur et protagoniste sur laquelle repose l'autobiographie classique - semble éclater au cinéma; le moi de l'autobiographie se

décompose, se scinde en deux éléments pratiquement irréconciliables qui sont la personne filmée (...) et la personne filmant (...)." (1983: p.462).

Ora, se o género autobiográfico encontra graves, se não insuperáveis, dificuldades em ser adoptado pelo sistema semiótico cinematográfico, acrescidas dificuldades teria o veículo filmico em conseguir efectivar uma adaptação de uma autobiografia de um autor cuja identidade não coincidissem com a do realizador. Mais impensável ainda seria a tentativa de reprodução filmica do género *romance autobiográfico*, porque em tal caso, não só seria impossível recriar a implícita identidade entre autor, narrador e protagonista, como seria acrescidamente problemático recriar em simultâneo a aparência de veracidade e a efectiva ficcionalidade de tal autobiografia.

Perante tais dificuldades, Lauro António é compelido a encontrar novas soluções que lhe permitam recriar o romance, mas sem se afastar demasiado dele e, efectivamente, o realizador parece ter encontrado uma solução de compromisso. Como vemos, de facto o filme, à semelhança do que acontece no romance, cria também ele uma tessitura de elementos estruturais, quer textuais quer paratextuais, que estabelecem relações polivalentes, senão mesmo ambíguas, entre o mundo ficcional do romance adaptado e o mundo real do seu autor empírico (Vergílio Ferreira), relações estas que, além de causarem o efeito de real e de criarem a ilusão referencial, legitimam ainda uma leitura que encare o filme como *filme biográfico*, que, à semelhança do género do romance adaptado, *romance autobiográfico*, seria um filme de ficção no qual o espectador encontraria motivos para suspeitar de identificação entre a personagem e uma pessoa empírica, embora o realizador o não confirme claramente.

durante o 2º ano lectivo.

1 Cf. Gérard Genette, 1972; pp. 122-144.

4. Acções, personagens e espaços.

4.1. O romance.

4.1.1. Acções.

Como já vimos, quando problematizávamos as relações entre literatura e cinema, a existência de acontecimentos (acções) protagonizados por personagens é condição fundamental de qualquer narrativa. O romance, como texto narrativo que é, veicula informações sobre a acção, sobre uma sequência de eventos.

Em *Manhã submersa* a narração abrange acções ocorridas num período cronologicamente delimitado, sobretudo os quatro anos que o protagonista passa no seminário, apresentando ainda um número reduzido de informações sobre o presente da narração. Na secção correspondente à estadia no seminário, o narrador selecciona momentos que vai apresentando ao leitor, dilatando uns e resumindo outros¹, consoante a importância relativa que lhes reconhece. Assim, os quatro anos lectivos recebem um tratamento desigual na economia narrativa do romance: os eventos ocorridos durante o primeiro ano ocupam mais de metade do texto, sendo os restantes anos muito resumidos e deles apresentados apenas os acontecimentos mais marcantes. Vejamos esquematicamente a repartição das acções pelos capítulos.

- Do capítulo I até ao capítulo XI inclusive (106 páginas): narração de factos ocorridos durante o 1º ano lectivo.
- Do capítulo XII até ao XVI inclusive (64 páginas): narração de factos ocorridos durante o 2º ano lectivo.

¹ Cf. Gérard Genette, 1972: pp.122-144.

- No capítulo XVII (6 páginas): resumo do 3º ano lectivo.
- Do capítulo XVIII ao XX inclusive (18 páginas): narração de factos ocorridos durante o 4º ano lectivo, até às férias da Páscoa.
- No último capítulo, o capítulo XXI (3 páginas): o narrador informa da sua saída do seminário e, em poucas linhas, do seu percurso existencial até ao presente da narração.

(Para uma visão mais pormenorizada dos acontecimentos narrados, consulte-se o Anexo II)

Analisando *grosso modo* o esquema apresentado, e pondo-o em confronto com o Anexo II, facilmente constatamos que a repartição dos quatro anos lectivos pelos vinte e um capítulos que constituem o romance se faz de modo desigual. Onze capítulos são consagrados à narração do 1º ano, cinco ao 2º, um ao 3º, e, por fim, os quatro últimos ao 4º ano lectivo. Torna-se, assim, flagrante o facto de o romance privilegiar e narrar primacialmente acontecimentos ocorridos durante os primeiros tempos de estadia no seminário. O primeiro ano assume uma importância capital (onze capítulos); do primeiro ano é sobrevalorizado o primeiro período lectivo (dez capítulos); e neste bloco cronológico, constituído por três meses, o narrador confere particular importância à primeira viagem em direcção à instituição e aos três primeiros dias nela passados (cinco capítulos).

Verificamos, pois, desde logo, não haver paralelismo entre a duração da história e a extensão do texto que a modeliza, isto é, não existe neste romance uma velocidade narrativa relativamente constante e sincronizada com a história a narrar. O narrador começa por imprimir um ritmo lento à narração, procedendo, no início, a uma óbvia dilacção do tempo, para posteriormente, e de forma gradual, acelerar o ritmo até ao desenlace final, condensando o tempo através do resumo e passando a narrar apenas os factos fundamentais. Sendo *Manhã submersa* um romance em primeira pessoa, esta velocidade imprimida à narração resulta obviamente do comportamento selectivo do narrador autodiegético que privilegia determinados factos, que verdadeiramente o marcaram, em detrimento de outros,

por si considerados mais insignificantes. A especial atenção conferida pelo narrador ao primeiro ano, e, neste, ao primeiro período, mostra claramente toda a importância que estes primeiros tempos podem ter assumido para a personagem, instituindo-se, desde logo, como momentos determinantes de desinserção neste novo meio, encarado como extremamente agressivo, competitivo e, sobretudo, monótono.

Os cinco capítulos iniciais narram minuciosa e exaustivamente, por ordem cronológica, os factos ocorridos numa curtíssima parcela de tempo - os quatro primeiros dias -, o que aponta para uma capacidade espantosa de fixação destes factos na memória, bem como para uma igual capacidade de os rememorar pormenorizadamente, uma vez que a evocação destes acontecimentos é feita cerca de vinte anos depois de eles terem ocorrido. O facto de estes primeiros momentos estarem tão fortemente gravados na memória do narrador indica a importância que eles assumiram no universo infantil de António, bem como a manifestação imediata da sua aversão pela condição sacerdotal. A viagem é, para o miúdo, duplamente disfórica, porque representa o corte umbilical entre o meio que lhe é familiar e o meio que lhe é estranho, e porque, desde logo, lhe permite pressentir o ambiente de hostilidade dos seminaristas entre si e da própria população em relação aos "batinas pretas". Os primeiros dias no seminário são também eles determinantes, porque reveladores de uma rotina, de uma monotonia, de uma coacção da liberdade pessoal de acção e de um arrastamento do sofrimento, imposto pelas restrições próprias da condição sacerdotal que a personagem posteriormente virá a renegar.

A partir do capítulo VI o narrador instaura preferencialmente a anisocronia, recorrendo à utilização de pausas (quando pretende tecer considerações pessoais sobre os acontecimentos), de elipses e de sumários (sempre que pretende omitir ou resumir factos menos importantes), e seleccionando aqui e além, na escala do tempo, os eventos mais marcantes e fundamentais.

A par da ênfase concedida aos primeiros tempos passados no seminário, é também significativa a selecção e a velocidade narrativa dos acontecimentos a narrar; não se trata de uma mera escolha aleatória de alguns factos deste primeiro ano, entre tantos outros passíveis de serem escolhidos, e de uma velocidade narrativa ao sabor do acaso. Os episódios seleccionados são exemplificativos quer do ambiente que se vivia na instituição quer do ambiente que o miúdo vai encontrar na rua e na aldeia quer do próprio estado de espírito de António, e a velocidade mais lenta ou mais rápida da narração indicia a maior ou menor repercussão que eles tiveram no protagonista.

O episódio de Pe. Tomás e Valério, bem como a narração detalhada da *formação dos partidos*, na aula de Latim, demonstram o ambiente que se vivia no seminário. O primeiro ilustra o clima de rigidez, de vigilância constante e latente, e é testemunho da agressão moral e física dos adultos sobre os miúdos. O segundo sublinha o ambiente que rodeia os desafios, sintomático da competitividade, do conflito e da hostilidade que Pe. Lino, inconscientemente, acaba por instaurar entre os rapazes. A velocidade narrativa extremamente lenta usada nestes episódios aponta para a importância que eles assumiram na comunidade e revela o medo constante e a angústia com que os seminaristas encaravam todas as situações que fugiam um pouco à rotina diária.

Todos os acontecimentos relacionados com as primeiras férias de Natal e a velocidade relativamente lenta a que são narrados (cerca de duas semanas para três capítulos) testemunham o ambiente que o protagonista vai encontrar na rua e na aldeia e a amplitude que assumiram na formação da sua personalidade. A viagem é particularmente importante porque a narração dos acontecimentos que nela ocorrem é pretexto para o narrador dar uma ideia muito nítida da hostilidade do meio social que rodeia, cerca e acossa todos os seminaristas. O capítulo IX é um capítulo fundamental porque demonstra que António, hostilizado no seminário e na rua, também não poderá voltar a integrar-se no meio

familiar donde é oriundo, visto que a sua própria família, os amigos e a família adoptiva o repelem e o repudiam. Será, precisamente, a rejeição do meio social e familiar e ainda a não aceitação da sua falta de vocação, que o levarão, no final do romance, ao acto trágico de auto-mutilação.

A narração arrastada da viagem de regresso à instituição, no final das férias, mostra bem o estado de espírito do protagonista e dá conta do isolamento do miúdo, da desolação, do desânimo, da sensação de abandono e de cansaço e do estado de abatimento em que se encontra, depois de ver repelida e veementemente contestada a sua primeira tentativa de sair do seminário. Os eventos que mais marcaram a personagem durante o restante tempo escolar relativo ao primeiro ano, a desistência de dois alunos, a fuga gorada de outros dois e as tentativas incendiárias do Gama, e a velocidade narrativa usada, agora cada vez menos arrastada, são também sintomáticos do estado de espírito de António, todo ele ávido de liberdade e ansioso por fugir a uma religiosidade imposta.

Do 2º ano lectivo, o narrador selecciona sobretudo acontecimentos que permitam reiterar as isotopias da solidão e do profundo mal-estar (provocado pela sexualidade reprimida e pela crescente oposição da mãe à sua vontade de abandonar o seminário) que constantemente martiriza o protagonista.

A rapidíssima velocidade narrativa, conseguida sobretudo através da elipse e do resumo, dos eventos relativos ao 3º ano indicia uma menor repercussão dos acontecimentos na personagem e aponta para uma eventual rotina diária, feita de gestos repetidos e sempre iguais, e já dada a conhecer ao leitor na parte inicial do romance. Contudo, a velocidade narrativa inflecte, dando lugar à pausa, quando Gaudêncio lhe exprime as suas dúvidas sobre a existência de Deus. Torna-se óbvio que a inflexão da velocidade narrativa surge em consequência do abalo que lhe provocam as dúvidas do amigo.

Por fim, o regresso, a que assistimos nos restantes capítulos, a uma velocidade narrativa mais lenta resulta, provavelmente, da importância dos factos a narrar. A inesperada morte de Gaudêncio representa para António a maior perda por ele sofrida e desencadeia a sua decisão de, definitivamente, abandonar a instituição religiosa que frequenta. Profundamente desenraizado, incapaz de contrariar os desígnios de D^a. Estefânia, pressionadíssimo pela mãe e totalmente incompatibilizado com uma futura vida sacerdotal, António é acometido por um lampejo de demência e deixa explodir um foguete na mão. O radicalismo da solução encontrada é sintomático da situação limite de ruptura psíquica e emocional em que a personagem se encontra. No romance (ao contrário do que acontece no filme, como veremos mais adiante) a auto-mutilação não resulta de uma determinação prévia, deliberada e consciente do protagonista. Ela ocorre num conjunto de circunstâncias (nomeadamente, a sua aversão à condição sacerdotal; a sua impotência face às duas opções que D. Estefânia lhe impõe, frequentar o seminário ou ser expulso de sua casa; a insuportável resignação da mãe perante um destino que lhes é imposto; a sua determinação em encontrar uma solução que resolva os seus problemas; e a hostilidade escarninha que pressente em todos os que o rodeiam) que conduzem a personagem a um estado limite de desânimo e de revolta e que precipitam os acontecimentos, forçando António a tomar uma resolução rápida e definitiva. Humilhadíssimo pela frieza com que é tratado por D. Estefânia e pelos seus, fora de si e desequilibrado emocionalmente, António é levado a cometer um acto tão radical e tão violento, que não só é atentatório contra si próprio, mas também contra a pessoa da sua protectora. pois que a forma escolhida para lhe demonstrar toda a sua revolta e o desprezo que sente por ela é precisamente a forma mais brutal e cruel. Esta atitude permitir-lhe-á, por fim, concretizar as suas duas maiores aspirações: a confessada, sair do seminário, e a mais íntima e secreta, sair da casa de D. Estefânia.

Para terminar, concluiremos que esta disjunção entre a extensão da história e a velocidade narrativa, de início mais lenta, depois cada vez mais rápida, e, no final, de novo mais arrastada, resultará, eventualmente, da necessidade de também a nível discursivo demonstrar, pelas diferentes velocidades narrativas, que: por um lado, o período inicial, os primeiros tempos foram mais difíceis, mais marcantes, mais traumatizantes, por se tratar de uma fase de adaptação ao novo meio e por o protagonista ser ainda uma criança, tendo, por isso, uma menor capacidade de encarar racionalmente os factos e apresentando, em consequência, uma maior tendência para os viver emocionalmente; e, por outro lado, que o restante espaço de tempo foi mais rotineiro, mas também ele muito marcante, porém só já na medida em que foi pontuado por alguns acontecimentos que profundamente abalaram ainda mais a personalidade em formação do adolescente.

4.1.2. Composição, caracterização e relevo das personagens da diegese.

António, de nome civil António dos Santos Lopes, de alcunha o Borralho, é a personagem principal do romance, simultaneamente protagonista dos eventos narrados e voz narrativa.

É caracterizado a partir da sua própria actuação como personagem em determinados acontecimentos e ainda pelo narrador que, não raras vezes, analisa em pormenor os seus comportamentos e as motivações que lhes subjazem.

Personagem redonda, de grande densidade psicológica, António sofre uma evolução gradual ao longo de todo o romance: inicialmente, dilacerado pelo abandono do universo materno, duplamente representado pelas figuras da mãe e da madrinha (e por isso mesmo ambivalente, porque uma representa o afecto e a outra a repressão), e do mundo

relativamente despreocupado da sua infância, muito cedo se apercebe, logo desde a primeira viagem, da hostilidade do meio social em relação aos seminaristas e da feroz mordacidade dos colegas; posteriormente, começa a sentir-se incompatibilizado com uma futura vida sacerdotal e delinea-se a sua falta de vocação; por fim, consciencializa-se definitivamente de que quer abandonar o seminário e, perante a recusa por parte de todos de encararem esta hipótese, António é levado à situação extrema de destruição de uma parcela do seu próprio corpo, porque é esta a única forma que encontra para poder realizar a sua determinada e inabalável vontade de libertação. É, pois, o percurso da sua personalidade em formação, ou da formação da sua personalidade, que António protagoniza ao longo do romance.

À volta dele se agrupam outras personagens: umas mais importantes por desempenharem um papel activo no desenrolar dos acontecimentos, outras meramente figurantes, como pano de fundo social. Todas elas giram na órbita do protagonista, umas fazendo parte do universo social da aldeia da qual é oriundo (Castanheira), outras conhecidas posteriormente no seminário do Fundão. Porém, todas elas são significativas neste microcosmos ficcional quer porque constituem o espaço social em que António cresce e se forma quer porque também elas são um reflexo da personalidade da personagem principal, que com algumas estabelece uma relação amistosa e com outras uma relação fria de mera obrigatoriedade de convívio, quer porque todas elas são apresentadas a partir do duplo ponto de vista de António, ora personagem actuante ora narrador da sua própria história. Seria interessante, agora, analisarmos todas as personagens do romance e debruçarmo-nos sobre as relações que cada uma estabelece com o protagonista e de que forma elas condicionam a sua actuação. Todavia, como o nosso objectivo é fazer um estudo comparativo do romance e do filme, parece-nos mais pertinente analisar apenas as personagens do romance que sofrem um tratamento diferenciado no filme. Assim, da

profusão de personagens que constituem o espaço social do romance, analisaremos a mãe, o tio Gorra, o Sr. Capitão e Carolina.

Na aldeia, duas figuras femininas se destacam e funcionam como ponto de referência para António, a mãe e D^a. Estefânia, sendo esta última a senhora com quem vive, a financiadora económica dos seus estudos, a delineadora dos projectos para o seu futuro, em suma, o centro de decisão. Todavia, com ambas mantém uma relação muito problemática e castradora, não conseguindo estabelecer com nenhuma delas uma relação filial de afabilidade, de confiança, de diálogo e de aceitação mútua. Não há diálogo possível entre António e estas duas mulheres. Ambas o hostilizam, embora de modo diferente, porque o sentem estranho ao seu espaço familiar e, simultaneamente, diferente dos restantes membros do clã; esta diferença institui-se nos dois núcleos como uma ameaça invisível, mas sempre presente na sensibilidade do miúdo.

A incompatibilidade e o distanciamento de António em relação à mãe e a D^a. Estefânia e em relação ao núcleo familiar que cada uma representa, a recusa de identificação com a imagem ideal que ambas para ele escolheram são metonimicamente simbolizados pelo conflito da personagem com a sua própria identidade, conflito manifestado de forma explícita pela problemática da sua nomeação. Na verdade, paradoxalmente, quer a alcunha pela qual é conhecido quer o nome civil com o qual foi registado causam um enorme desconforto à personagem. Magoa-o ser um Borrvalho, e dói-lhe intimamente quando alguém o chama pela sua alcunha, não tanto porque esse nome seja ofensivo, como ele diz, mas porque lhe dói "como dói a toda a gente o nome que lhe não pertence (...)" (p.17). É provável que esta alcunha evoque no imaginário de António um conto popular, sobejamente conhecido, cuja personagem principal é uma personagem de um estrato social pobre, que vive com uma madrasta, e, sobretudo, uma personagem solitária e afectivamente carenciada; é, pois, natural que o miúdo, no mais íntimo do seu ser, rejeite profundamente esta

identificação. Também não se sente à vontade com o seu nome de lei, António dos Santos Lopes, este parece-lhe demasiado pomposo e inadequado à sua pequenez. Quando no comboio, durante a primeira viagem para o seminário, se apresenta aos futuros colegas com o seu nome, de imediato se perturba e se sente como um intruso que se apropriasse de algo que lhe não pertence². Com efeito, momentos depois um colega identifica-o, relacionando-o com a alcunha pela qual é mais conhecido. Doravante, e fatalmente, cada vez que alguém o quiser ofender, esta será a fórmula de tratamento que prevalecerá. Vemos, assim, que a motivação ocasional dos nomes próprios e das alcunhas das personagens, não só no caso de António mas também no do tio Gorra, se institui neste romance como factor de legibilidade e de interpretação do texto.

A mãe constitui o centro do círculo familiar de António: viúva, mãe de vários filhos, ela protagoniza as decisões do seu lar. Quer digam respeito aos seus próprios filhos, como a aceitação de que António viva com D^a. Estefânia e frequente o seminário, quer respeitem a sua própria pessoa, como a decisão de casar com o Calhau, as suas determinações não são habitualmente contestadas pelos seus ("para além das aparências e desde que me conheço, tudo esteve sempre certo em minha mãe." (p.215)); tal facto torna menos viável a possibilidade de António convencer a mãe a aliar-se à sua causa, até porque a sua futura condição de padre representa aos olhos da progenitora muito mais que o culminar de um sentimento profundo de religiosidade, sobretudo uma alteração no nível sócio-económico da família.

A mãe de António é, ao longo de toda a narrativa, uma figura muito complexa e contraditória. Um irresistível chamamento do sangue aproxima-a do seu pequeno e compele-a a breves e esporádicos actos de ternura para com ele (cf. pp.77-78). No entanto, quer

² "Um bafo maligno de vergonha subiu-me logo do ventre, no estúpido receio de que todos percebessem que este nome, só usado nas cerimónias de lei, me ficava largo como um fato de esmola." (p.16).

porque o miúdo tenha saído muito cedo da casa materna quer porque ele tenha ascendido socialmente, cria-se entre ambos uma inultrapassável incomunicabilidade, uma barreira de gelo, um "grande muro negro de enormes pedras surdas" (p.79), que os impede de comungarem dos mesmos sentimentos, das mesmas aspirações, e de dialogarem.

Apesar disto, porém, a mãe não deixa de ser um ponto de referência muito importante para o protagonista. Por um lado, António sente-a distante, fria e até hostil, como se torna bem claro no episódio da primeira visita à casa materna, narrada no capítulo IX³, mas, por outro lado, a mãe é encarada como fonte de energia, do apoio necessário, como a restabeecedora do equilíbrio perdido⁴.

Desta imagem que António compõe da mãe resultam, inevitavelmente, sentimentos contraditórios. Por vezes, sente-se rejeitado e irremediavelmente distanciado dos seus⁵, o que o mergulha no mais profundo desespero e abandono, mas, outras vezes, comunga de um indescritível sentimento de solidariedade para com a mãe, compreende a sua atitude passiva de aceitação de que o destino tem que se cumprir⁶ e perdoa-lhe, porque intui que ela não pode ser responsabilizada pela falta de protagonismo na vida do filho e pela sua aceitação derrotista dos factos⁷.

³ "Porque até mesmo a imagem de minha mãe se me afastara para muito longe, desfeita nas gargalhadas, como uma face em espelho de água, subitamente partida em mil pedaços por uma pedra arremessada." (p.82).

⁴ "(...) tomei-lhe logo as mãos e fitei-a e senti que o sangue dela entrava de novo nas minhas veias e passava de novo às suas, como se outra vez me estivesse aquecendo no ventre." (p.78).

⁵ "Então, desesperado, tudo em mim disse adeus à minha gente e recolhi-me de novo à minha solidão." (p.81).

⁶ "Eu sabia, como não sei explicar, que minha mãe tinha pena, uma pena grande, tão grande como a vida, de que eu não pudesse salvar-me. Mas nada a fazer." (p.211).

⁷ "(...) parecia-me que minha mãe queria lutar contra uma força maior do que nós" (p.211).

Para concluir, resumiremos que o traço mais marcante desta personagem feminina é precisamente a contradição dos sentimentos que a movem em relação ao filho, sentimentos estes, ora de nítida rejeição, por total incapacidade de comunhão de sentimentos⁸, de ideias⁹ ou de opiniões¹⁰, ora de um carinho desmesurado por um filho que é obrigada a repartir com uma outra figura maternal, desta feita substitutiva e repressiva¹¹.

No círculo familiar materno surgem outras personagens que se relacionam com António, como o Calhau, futuro companheiro da mãe, o tio Gorra e todos os seus irmãos. Como já dissemos, apenas nos debruçaremos sobre a personagem do tio, porque ele é tratado de forma ligeiramente diferente no filme.

O tio Gorra, irmão da mãe de António, é uma personagem bastante ligada ao círculo familiar dos Borralhos porque vive temporariamente com a irmã e com os sobrinhos. Labrego, com uma fome insaciável - as suas preocupações mais imediatas relacionam-se sempre com fartura alimentar¹² -, grosseiro e sem modos - mesmo à hora das refeições não tirava a boina da cabeça (p.78) -, animalesco - a própria alcunha é motivada: "Gorra", no seu sentido literal, significa uma cabeçorra enorme, coberta de uma espessa e desgrenhada cabeleira, em sentido metafórico aponta para uma mente espessa, um raciocínio lento, um

⁸ "Toda a gente se rebelou às gargalhadas - até a minha mãe, que eu senti, subitamente, afastada de mim." (p.81).

⁹ "- Que é que tu queres dizer com isso? Não me fales em latim, que eu não entendo." (p.186).

¹⁰ "- Porque não queres voltar para o Seminário? Eu ia justamente explicar, mas minha mãe falou mais duro, metendo-me pedras à boca." (p.185).

¹¹ "E foi. Numa tarde, calada, vestida de lavado, foi chamar-me, acabrunhada, à porta da minha grandeza. Sem se mover, não ousando tocar-me, disse-me apenas «meu filho», e ficou a olhar-me em silêncio." (p.77).

¹² "- Ah canudo, que aquilo é que havia de ser dar aos queixos! desabafou a fome lóbrega do meu tio." (p.81).

espírito obnubilado, e para uma inteligência curta¹³ -, o tio é uma personagem boçal. Tem com o sobrinho uma relação muita semelhante à que a irmã tem com o filho, feita simultaneamente de momentos de afastamento, que quase rondam o ódio, e de momentos de aproximação, que mostram a solidariedade humana e o sentimento de carinho que o liga ao miúdo. Aliás, a problemática relação de António com a mãe é repetida - como reflexo de uma imagem num espelho que, por sua vez, se reflecte noutro - na relação do miúdo com o tio e na relação com os seus próprios irmãos, para não falarmos ainda na relação do protagonista com a sua família adoptiva.

O tio faz parte do grupo familiar que hostiliza António e que o observa com o olhar desconfiado de quem encara um inimigo, ou, mais precisamente, um traidor¹⁴. António deixou de ocupar o espaço físico da casa materna e parece também ter deixado de ocupar o espaço afectivo a que teria direito como membro do clã; quando regressa ao seio familiar é afastado friamente do círculo pela indiferença, pela desconfiança de todos e pela troça escarninha dos seus¹⁵. No entanto, o tio, em certos momentos, demonstra um lampejo de piedade pela condição do miúdo¹⁶ e parece, inclusivamente, capaz de experimentar outros sentimentos pelo sobrinho, sentimentos afáveis que o compelem a ir esperá-lo ao autocarro numa vinda do seminarista a férias.

Por seu lado, António encontra-se, também ele, dividido por sentimentos contraditórios em relação não só à mãe, como já tivemos oportunidade de explicar, mas

¹³ "(...) fiquei a olhar, assustado, aquela fome lóbrega de queixadas poderosas, de vastos olhos hiantes por debaixo da cabeleira como duas grandes tocas tapadas por um silvado." (p.79).

¹⁴ "(...) assim que entrei, foi como se o preto do meu fato lhes amortilhasse a alegria. Calados, um pouco surpresos e receosos, fitavam agora em mim o que em mim viam agora de estranho e de rico." (p.78).

¹⁵ "Porque era só ódio e desprezo que eu sentia à minha volta, (...)." (p.79).

¹⁶ "O meu tio, porém, tragado o último copo, entrou-me pelos olhos dentro com um olhar longo de piedade, até tocar no mais fundo da minha sorte (...)" (p.81).

também em relação a todos seus e, em particular, ao relação ao tio. Se, por um lado, o miúdo sente uma necessidade premente da presença da sua família¹⁷, também não é menos verdade que, por vezes, ela o repugna e dela sente uma profunda vergonha, como acontece, precisamente, no momento em que o tio o vai esperar ao autocarro e António, perante os colegas, se sente envergonhadíssimo do seu aspecto grosseiro¹⁸.

Em suma, a relação do tio Gorra com o sobrinho ecoa, em menores proporções, é claro, a relação da mãe com o protagonista e assume, deste modo, um efeito de consonância com a restante narrativa, que cria um ambiente familiar equívoco e ambíguo a António, não lhe podendo proporcionar o suporte moral necessário à resolução do seu problema - desta forma se justifica, no final do romance, o recurso à solução extrema da auto-mutilação.

No lar adoptivo, em casa de D^a. Estefânia, encontramos várias personagens que com António partilham o mesmo lar e com ele convivem. Destas, como já referimos, apenas analisaremos o Sr. Capitão e a empregada Carolina.

A personagem mais estranha do microcosmos social constituído pela família protectora de António é, sem dúvida, o marido de D^a. Estefânia, o Sr. Capitão. Mero figurante no romance, apesar de ser o chefe de família, esta personagem não interfere minimamente no desenrolar da acção. Desocupado, reformado do exército, ele é um simples espectador alheado dos acontecimentos que ocorrem na sua casa. Introverso, cordato, habitualmente virado para si próprio, com os olhos postos num livro ou num jornal, esta personagem, quer como marido (não contraria nem questiona em nenhum momento os propósitos e as decisões da mulher) quer como pai (demite-se de interferir na educação dos filhos, não o encontramos nunca a dar uma repreensão ou uma palavra de apoio),

¹⁷ "(...) aproveitando a licença de um passeio antes de jantar, corri a minha casa às escondidas." (p.78).

¹⁸ "Senhor Deus, era o meu tio Gorra, tão bruto, tão sinceramente animal! Senti-me apunhado pelo pescoço e exibido em galhofa aos meus colegas." (p.147).

caracteriza-se essencialmente pela "ausência" e pelo alheamento em relação a tudo o que se passa ao seu redor.

Este seu constante desinteresse pelos problemas domésticos e familiares é visível em vários momentos narrativos, nomeadamente em dois episódios que assumem na estrutura narrativa particular importância pelo espaço psicológico que deixam entrever e pelas relações sociais que revelam: o episódio em que António, instado pela senhora, confessa não ter vocação e o episódio referente ao jantar do miúdo na sala. No primeiro, D^a. Estefânia tem com António uma conversa decisiva para o delineamento do seu futuro e o Sr. Capitão, neste momento tão fulcral para o protegido da família, nem sequer é chamado a estar presente para tomar parte nas decisões. No segundo episódio, em que António é revoltantemente vexado, o marido de D^a. Estefânia mantém-se mais uma vez não participativo e alheado¹⁹, mostrando-se imperturbável e até insensível à grosseria e às insolências do filho mais velho, não só em relação a António, mas também, especialmente, em relação à mãe.

A falta de protagonismo desta personagem, marcada nas poucas referências discursivas que o narrador lhe faz, e o apagamento da sua personalidade instituem-se, por um lado, como o contraponto do autoritarismo e da determinação da sua mulher (parece que, como por osmose, toda a energia foi absorvida por um dos elementos do casal, o feminino) e são, por outro lado, um testemunho de que, na época retratada, toda a preocupação com a educação dos filhos, bem como a preocupação religiosa e a da caridade, pertenciam essencialmente à mulher. Torna-se significativo que a estrutura familiar de António, quer no núcleo da mãe quer no núcleo de D^a. Estefânia, seja tão marcadamente feminina e caracterizada por uma tão expressiva ausência da figura masculina e paternal,

¹⁹ "O Sr. Capitão parecia distante de tudo e, se não dessa vez, pelo menos em muitas refeições, tinha diante de si um livro para ler." (p.150).

com quem a personagem pudesse dialogar e com quem se pudesse identificar. António não consegue, em nenhum dos lares, comunicar verdadeiramente com ninguém, talvez porque a pessoa que estaria em melhores condições de compreender o seu conflito fosse, precisamente, o pai. No seminário, o protagonista vai encontrar a situação oposta, uma vez que o ambiente da instituição é exclusivamente masculino, frio, rígido e militar. Em ambos os espaços, António se sente desenquadrado, pois ambos são igualmente extremistas, autoritários e repressivos, daí que ele sinta necessidade de criar a sua própria saída de ambos os mundos.

Da descrição dos três serviçais da casa, o Calhau, Joana e Carolina, resulta o retrato da classe trabalhadora explorada. Os dois primeiros, apesar de relativamente novos, estão envelhecidíssimos pelo excesso de trabalho e de zelo (cf. pp.86 e 72) e Carolina, além de apreciada pelo Sr. Capitão pelos seus dotes de cozinheira, satisfaz também os apetites sexuais do Dr. Alberto. Esta última personagem feminina tipifica o ideal erótico de António e a sua imagem atormentará de insónia as noites do seminarista (pp.86 e 154-156).

Carolina, jovem e pujante, desperta apetites sexuais nos homens (cf. a cena com Calhau narrada na p.86) e ela própria tem nítida consciência do seu poder de sedução, como o demonstra claramente a cena entre ela e António na cozinha (pp.86-87). Fatalmente, porque ambos são jovens, vigorosos, e porque, apesar de gordo, o jovem patrão possui a sedução de um estatuto social superior e tem também o poder do mando, Carolina acabará por se enredar numa relação com o Dr. Alberto, o filho mais velho de D^a. Estefânia.

Esta relação sexual é bruscamente descoberta pelo seminarista num dia em que se sente mal na igreja e é obrigado a voltar inesperadamente para casa. Ao entrar no seu quarto, surpreende os enleios amorosos do jovem par, na sua própria cama. Carolina reage de imediato, pondo fim ao acto amoroso: "atirou com o Doutor para o lado e, tomando balanço, sentou-se na cama, compondo-se." (p.157).

A um primeiro impulso, portanto, Carolina respeita a presença de António e tenta remediar a situação, no entanto, não parece ter ficado muito perturbada por ter sido surpreendida, nem parece ter-se sentido culpabilizada, pois, pouco tempo decorrido, já ela retomava na cozinha, normalmente, as tarefas domésticas, encarava António e respondia às solicitações da patroa como se nada de invulgar tivesse ocorrido (cf. pp.157-158).

4:1.3. A importância do espaço físico, social e psicológico.

A acção de *Manhã submersa* tem como pano de fundo um espaço físico determinado e geograficamente localizável. Ao longo do romance vamos encontrando referências topológicas que situam a história na região da Beira Interior: várias localidades desta zona são no texto referidas, tais como Castanheira (pp.11 e 18), terra natal do protagonista, que se situa perto da Guarda (p.18); Celorico e Trancoso (p.69), os lados do Gama; Belmonte (p.62), Covilhã (pp.19 e 62), Alcaria (p.62) e a estação da "Torre Branca", Fundão, (p.19), são as localidades pelas quais o comboio passa durante as viagens efectuadas pela personagem.

Dentro deste macro-espaço físico, constituído por toda uma região, interior, pobre e carenciada, destacam-se três micro-espacos, a aldeia, a montanha e o seminário.

Nos momentos em que o protagonista se sente mais desamparado, mais só, mais triste, é a imagem da sua aldeia que lhe acode ao espírito. Logo na primeira noite que passa no seminário, depois do nervosismo, da agitação e do cansaço da viagem e da instalação, António sonha com a sua aldeia na força da Primavera. O contraste, no momento ainda não racionalmente interiorizado pelo miúdo, entre o bucolismo que caracteriza a aldeia, concretizado na paisagem primaveril, e o ambiente militar que caracteriza o seminário,

concretizado no ruído da sineta que acorda os miúdos, nasce da sobreposição dos dois espaços, o do sonho e o da realidade, num mesmo tempo²⁰. À medida que se aproximam as férias, que é precisamente quando o tempo lhe parece passar mais desesperadamente devagar, tudo lhe faz lembrar o paraíso perdido da sua aldeia.²¹

A aldeia, encarada na sua globalidade, é, portanto, para António o espaço da liberdade, da desresponsabilização e da despreocupação que caracterizaram a sua infância, em oposição ao espaço do seminário, por contraste o espaço do dever, da responsabilidade e da renúncia à liberdade pessoal e individual. Pode-se pois dizer que a experiência fundamental de António ao longo do romance é, sobretudo, a de crescer, ou, mais concretamente, a de entender a perda da infância como falta, o que só a retrospectiva lhe pode permitir fazer.

Falámos da aldeia na sua globalidade, como espaço aberto, mas nela encontramos micro-espacos fechados, como a casa de D^a. Estefânia, a da mãe e a igreja, que são encarados pela personagem de forma bem diferente. O local de habitação da família protectora de António é descrito pelo narrador como "um casarão antigo junto ao adro da igreja" (p.72) e várias vezes o sujeito da enunciação se lhe refere designando-o como o "casarão" (cf. pp.72 e 74, por exemplo). A utilização do sufixo aumentativo pode apenas apontar para o enorme tamanho da habitação e o contraste entre as suas dimensões e as da pobre casa materna de António, mas pode também demonstrar o sentimento de inferioridade

²⁰ "Aberta de liberdade, a minha aldeia reverdecia, na força da Primavera, pelos giestais da montanha, quando o gralhar ferino da sineta me acordou." (p.22).

²¹ "Já a lama crespa das geadas, nos caminhos do recreio, e o manto de neblina ao longo do vale me lembravam, na garganta, o Inverno da minha aldeia, a serra livre da minha infância." (p.59).

"De novo fiquei suspenso da imagem da minha aldeia, da minha serra, da minha antiga liberdade. À distância de três meses de Seminário, até mesmo os factos desagradáveis tinham um engano de beleza." (p.146).

que a personagem experimenta quando nela se encontra e o entendimento desse espaço como efectivamente distante de si próprio. Em casa dos senhores, António não se sente num lar; a utilização da prosopopeia²², para atribuir à casa propriedades de um monstro animal, parece querer representar o medo, o sentimento de insegurança, que ela lhe proporciona, em suma, a sensação nítida de não ser ali mais que um estranho. Aliás, tal como um estranho, António não pode circular livremente pela casa toda; nestas circunstâncias, o quarto acaba por se tornar para ele o local mais importante de toda a habitação. Mas mesmo o quarto não lhe proporciona, salvo raras excepções²³, a tranquilidade e o bem-estar que um espaço conhecido e pessoal deveria representar; nele vive a personagem momentos nocturnos de autêntico terror (pp.73-74) e, tal como numa prisão, o seu quarto tem também uma janela de grades (cf. p.72) - dentro do "casarão", nenhum espaço lhe pertence, nada há que possa chamar seu. Da casa da mãe pouco nos adianta o narrador; intuímos apenas que é muito pobre, pois as refeições são feitas na cozinha, não há mesa, e para António se sentar tem que um dos irmãos lhe ceder o seu próprio banco (p.78). Também esta casa não proporciona a António a tranquilidade e o bem-estar de um lar porque, quando lá vai, o miúdo recebe as deferências de um hóspede: dentro desta casa, António perde o espaço e o lugar que ocupava (a falta do banco é sintomática). Assim, é possível dizer que também a organização dos espaços manifesta a "desapropriação" da personagem e a sua não-pertença aos lugares que habita. A mãe, a família e a casa são equívocas e ambíguas; a figura materna substituta, o seu círculo familiar e o "casarão" são agressivos e sempre alheios - a funcionalidade dos espaços recobre pois a (des) estruturação afectiva da personagem, levando-a a cortar (literalmente) com o que de outra forma não pode ser alterado.

²² " (...) todo o casarão arfava largamente, em silêncio." (p.74).

²³ "Tinha tudo no quarto um ar fresco e tranquilo, (...) e eu senti-me feliz." (p.174).

A igreja da aldeia é o local que mais mal-estar provoca a António. Encarada como local fechado, húmido, escuro e degradado, a igreja inspira pavor ao miúdo e desperta nele uma quase repulsa física²⁴. Nela parecem reunir-se as características negativas dos dois outros espaços, numa espécie de materialização das forças repressivas que se abatem sobre António.

Em suma, da análise do espaço físico da aldeia concluímos que este espaço é, globalmente, agradável; António recorda-o nos momentos em que mais necessidade sente de se aproximar das raízes, mas, paradoxalmente, os três micro-espaços a que mais estreitamente deveria estar ligado, os dois lares e a igreja, são aqueles que mais perturbação lhe causam.

A montanha é, também ela, encarada de forma ambígua por António. Se, por um lado, é vista pelo protagonista como espaço acolhedor e de liberdade (pp.13 e 82), ela está também, por vezes, na origem de um medo incontornável²⁵. A imagem que António compõe deste elemento natural parece estar dependente do seu estado de espírito; nos momentos de saudade (pp.59 e 146), a imagem que a personagem compõe é positiva, nos momentos de tensão (p.99), a imagem é disfórica.

Por fim, há que referir ainda um outro espaço físico, também ele muito importante em toda a narrativa de que nos ocupamos, o seminário. Espaço duplamente isolado, porque espaço interior fechado (e de tal modo fechado que as próprias janelas que permitem observar o exterior estão veladas de tinta branca (p.45)), e porque o edifício se encontra longe da vila e das outras casas, o seminário, tal como a casa de D^a. Estefânia, é por vezes designado por "casarão" e frequentemente comparado também, em termos metafóricos, a

²⁴ "Um visco negro de sapos solitários e de asas de morcego humedecia-me agora a boca, rodeava-me a garganta como um vômito, e as pancadas do grande relógio de pesos descompassavam-me o coração." (p.75).

²⁵ "A montanha falava, de enorme bocarra aberta, a voz dos grandes medos do espaço." (p.73).

um monstro devorador (pp.20, 21 e 47). Para a pequenez de António, o seminário é de um tamanho descomunal, com "tectos altos" e "traves enormes" (p.40), com "vastos salões excessivamente grandes" (pp.22, 27 e 30) a servirem de camaratas, e com "longos corredores desertos" (pp.40 e 22) que conduzem, ora a uma "larga escadaria" (p.21) ora a "pequenas escadas sombrias" (p.40). O tamanho do edifício responde, obviamente, às necessidades da instituição mas, aos olhos do pequeno protagonista, o tamanho excessivo desta casa e o silêncio em que habitualmente se encontra mergulhada incutem também o terror pelo desconhecido (pp.20 e 196-197) e anulam qualquer possibilidade de o miúdo nela encontrar qualquer hipótese de um lar²⁶.

Enfim, fica claro que não há um único espaço físico que em todas as circunstâncias proporcione a António o aconchego, o bem-estar, a tranquilidade que um lar pode e deve proporcionar, daqui que o protagonista se sinta sempre um intruso onde quer que esteja. A reforçar este desenraizamento da personagem surgem ainda, ao longo do romance, vários momentos em que o próprio tempo atmosférico parece aliar-se ao desconforto do espaço físico, o que faz com que António desanime e se deprima ainda mais. Parte sempre para o seminário em manhãs escuras de nevoeiro (p.97), "manhãs aziagas" (p.98), e chega à aldeia ou ao seminário sempre de noite, por vezes tendo que caminhar sob fortes tempestades de chuva e frio (pp.99, 100, 102-103); mas o mais dramático é que as próprias condições atmosféricas parecem transformar-se em motivo de ironia amarga, como acontece, durante as férias de Natal, quando o sol parece querer convidar o recolhido António ao exercício e à vida ao ar livre²⁷. Deste modo, e tendo só analisado ainda o espaço físico, vemos desde logo

²⁶ "O salão era excessivamente grande para mim, os cães ladravam para o agouro das trevas, eu estava só no mundo." (p.30).

²⁷ "Um sol musculado de Inverno pulava já activamente no adro da igreja. Mas eu via-lhe as cordas dos músculos, o olhar corajoso, através das grades da sacristia." (p.77).

que este, em conjugação com as condições atmosféricas, se institui como um espaço preponderantemente disfórico e, portanto, propício ao desencadear da angústia existencial da personagem, colocando-se ainda como analogia e materialização do "deficit" de afecto que cerca a personagem.

A par da categoria da narrativa analisada, surge também bastante explorado no romance o espaço social. Sendo *Manhã submersa* um romance ainda marcado pelos valores do Neo-Realismo, não surpreende, pois, que os espaços sociais retratados ponham sempre em confronto duas classes antagónicas, a exploradora e a explorada, surgindo no romance dois grupos sócio-económicos bem diferenciados, o da classe burguesa, representada por D^a. Estefânia e a sua família, e o do povo, cujas personagens tipo são a família Borralho e os criados, estruturando uma relação social que depressa se espelhará, em microcosmos, no contraste entre a classe sacerdotal e os seminaristas. Os primeiros detêm o poder, os segundos obedecem. As desigualdades sociais e a forma como o primeiro elemento de cada grupo subjuga, desrespeita e abusa da subserviência e do espírito de submissão do outro vão surgindo em filigrana ao longo do romance.

D^a. Estefânia despreza a família de António e não se mistura com ela (cf. pp.71, 77-78); trata friamente o miúdo, sem nunca demonstrar por ele qualquer vestígio de afectividade, (António come na cozinha com os criados; na rua nunca caminha lado a lado com a senhora, mas à frente ele, e ela atrás; quando adoece no seminário D^a. Estefânia nem sequer lhe escreve; e na festa de aniversário do Dr. Alberto, a senhora proíbe os seus filhos de se aproximarem de António que é o encarregado de lançar os perigosos foguetes); e não hesita em humilhá-lo profundamente quando este a contraria (cf. pp.94-95). A família de D^a. Estefânia imita a actuação e o comportamento desta, abusando da paciência de António e da sua impossibilidade de resposta (cf. pp.82-83, 148-153 e 182-184).

A discriminação social sofrida por António no seio da família adoptiva vai ressurgir na instituição religiosa que passa a frequentar, encarregando-se muito explicitamente o reitor de o colocar no seu devido lugar (cf. pp.43-44); aliás, as próprias personagens revelam uma intuição profunda, o que não é o mesmo que dizer uma consciência clara, do seu estatuto social desfavorecido (cf. pp.28-29 e 50-51). Em qualquer situação, a quase totalidade dos padres do seminário não deixa escapar uma oportunidade de mostrar quem manda²⁸. Exercendo a repressão, muitas vezes através da humilhação moral em público²⁹ e outras através do castigo físico³⁰, fazem valer de forma autoritária os seus próprios pontos de vista³¹, sem darem chances aos seminaristas de se explicarem ou de apresentarem as suas razões³².

Nestas circunstâncias, de constante repressão de uma classe social por parte de outra, torna-se natural o aparecimento do desequilíbrio emotivo nas personagens que a ela pertencem, nomeadamente em Gama, Gaudêncio e António, a quem é coarctada qualquer possibilidade de imporem os seus próprios valores; aliás, recordemos que estas três personagens saem da intriga "perdidas" para as classes dominantes porque não chegam a atingir o grau máximo conferido pelo sacerdócio: Gama sofre a ignomínia da expulsão,

²⁸ Cf. a vigilância secreta dos Prefeitos, pp.23-24 e 32; o episódio dos víveres, pp.33-34; e a obrigatoriedade de entregar a correspondência aberta, pp.36-37.

²⁹ Cf. a cena da redacção de Português, pp.138-139; a separação de António e de Gaudêncio no salão de estudo, p.129; e o castigo infligido a António depois do episódio com o Peres, pp.141-143.

³⁰ Cf. o episódio de pancadaria de Pe. Tomás a Valério, pp.46-47, e o monumental castigo de Pe. Lino a António depois da agressão deste ao Taborda, pp.172-178.

³¹ Cf. a importância concedida ao regulamento e a autoridade inflexível dos padres que transparece na forma como são "caçados" os rapazes que ousam a tentativa de fuga, pp.110, 105-111 e 117.

³² Por exemplo, António e Gaudêncio são separados no salão de estudo em consequência de uma acusação do Florentino e quando o protagonista é castigado por Pe. Lino, apenas é tida em conta a versão da briga apresentada pelo Taborda.

Gaudêncio morre com uma doença contraída no seminário e António é rejeitado por incapacidade física. Assim, ao longo do romance vai assumir um papel relevante todo o espaço psicológico que rodeia as personagens e que, simultaneamente, explica os seus comportamentos e deles é um reflexo.

Sendo *Manhã submersa* um romance de transição das preocupações neo-realistas para a problemática existencialista, surge já nele uma acentuada preocupação com a interioridade das personagens, tornando-se o espaço psicológico uma das componentes mais privilegiada da narrativa. António é uma personagem rodeada de hostilidade, é uma personagem extremamente sensível e marcada pela rejeição que sente nos outros, sendo obrigada a enveredar pelo sacerdócio apesar de não sentir a menor vocação, e, para além disto, vivendo em atmosferas asfixiantes e castradoras da liberdade pessoal e individual, o que vai fazer com que nele surjam sentimentos depressivos que geram a angústia existencial.

Já vimos que D^a. Estefânia e a família não demonstram qualquer sentimento afectivo em relação ao miúdo; pelo contrário, não deixam escapar qualquer oportunidade de lhe fazerem sentir o "lugar" que lhe compete (isto é, nenhum) na casa dos senhores. Também o próprio espaço físico da casa se assume como um espaço disfórico para a pequena personagem, que nele vive momentos de autêntico pavor.

A simples proximidade do seminário espalha entre os rapazes uma sensação de mal-estar e generaliza o medo e a angústia (p.20). Também já referimos que o seminário é um espaço físico extremamente disfórico e aterrador, em particular para António, que não raro o compara a um verdadeiro monstro animal³³. Entrados na instituição, os seminaristas são

³³ "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 tragou a todos imediatamente, cerrando as mandíbulas logo atrás." (p.21).

despojados de todos os elementos que os liguem ao exterior³⁴, que os individualizem e que os tornem peculiares e únicos (todos se vestem com roupas idênticas e da mesma cor e usam um bibe igual). Todos passam inexoravelmente a fazer parte de um grupo uniforme e homogêneo, nem que para isso a personalidade de cada um tenha que ser aniquilada, como simbolicamente o fazem a António quando lhe destroem e amarfanham o emblema de si próprio, o seu único bem naquele lugar, a sua bagagem³⁵.

Não é só a instituição em si que se revela hostil. Neste isolamento do mundo, as relações humanas, quer as solidárias quer as de antagonismo, mas em particular estas últimas, serão porventura mais determinantes para o funcionamento do grupo do que as que se estabelecem no exterior, porque neste microcosmos espacial elas assumem uma ressonância peculiar no funcionamento de toda a instituição. É assim que neste microcosmos sócio-cultural vão surgir poucas figuras realmente caras a António e que ele evocará com nostalgia (como Pe. Alves, Gama e Gaudêncio), e um número bem superior de figuras profundamente antipáticas para a personagem (como a generalidade dos padres, em particular Pe. Tomás, Pe. Martins e Pe. Lino, e a generalidade dos colegas, com um especial relevo para Peres, Tavares e Taborda).

Pe. Alves é, de todos os padres do seminário, o mais humano, o mais compreensivo, o mais solidário com os seminaristas, o mais afável, o mais complacente e o único que sofre com a prepotência de alguns dos seus colegas. Esta imagem positiva da personagem é dada pelo próprio protagonista (pp.39, 175 e 177), confirmada pelo narrador (pp.123-124), e ajuda a reforçar a impressão negativa que os restantes padres suscitam a António, estabelecendo-se como o único contraponto deles. Ao mesmo tempo, funciona

³⁴ Cf. a medida de recolha dos víveres, pp.33-34.

³⁵ "Rolada a pontapés e puxões, suja, com um rasgão à boca, lá achei a minha saca, escondida atrás de um banco. Tomei-a às costas e levei-a, angustiado de um súbito amor pela sua voz fraterna (...)" (p.22).

como a confirmação da validade dos juízos de valor formulados pela personagem, que assim aparece apta a fazer distinções morais: a bondade de Pe. Alves permite, desta forma, a reiteração do comportamento negativo dos outros padres que com ele contrastam.

Os Pes. Tomás, Martins e Lino personificam assim a imagem da prepotência, do autoritarismo, da severidade, da violência física e moral, da vigilância e da rigidez de princípios defendidos pelo seminário. Pe. Tomás, sempre espionando as mínimas faltas dos miúdos (pp.23 e 46-47), Pe. Martins, "de pau" (p.124), e Pe. Lino, ferocíssimo e sádico (pp.174-177); todos eles compõem a "longa galeria de retratos distorcidos, malignos, sesgados de acidez" (p.124) que o narrador penosamente recorda.

O ambiente que se vive entre colegas é também um ambiente pesado, feito de crueldades e de competitividade. A análise do capítulo VII mostra-se reveladora do clima bélico que os miúdos vivem na aula de Latim; abundam ao longo de todo o capítulo vocábulos semanticamente relacionados com a guerra e os termos com que o narrador descreve os desafios do Palmeiro revelam uma agressividade latente e assustadora³⁶.

Do geral destacam-se três personagens particularmente antipáticas que se ligam ao percurso seminarístico de António.

O Peres, simultaneamente "um figurão" - "um grandalhão", "quebrantado pelo vício solitário" (pp. 18-19) - e um seminarista com um ar compungido e ascético (p.137), simula uma virtude que não possui para conquistar os que o rodeiam, mas na realidade é pérfido, descrito como fanfarrão, gabarola, vicioso e tipifica uma parte do grupo humano que impunemente frequenta o seminário e até recebe excelentes notas de comportamento (p.137). No entanto, o Peres será desmascarado quando tenta passar uma revista duvidosa a

³⁶ " (...) desancara o pobre Taveira (...). E com a mesma firmeza cruel com que esfacelara o Florentino, filou o recruta com gana - e esbandalhou-o." (p.56).

António durante um ensaio da charanga, provocará a ira e a revolta deste por um castigo imerecido, e será expulso da instituição.

O Tavares, "seminarista perfeito", "seráfico" e "melado", "um técnico de correcção", fanático executor do regulamento (p.166), é uma personagem com quem António embirra particularmente e apresenta-se também como exemplo-tipo de uma parte dos seminaristas. Todavia, parece usufruir de protecção divina, pois a partida que António lhe prega acarreta ao protagonista gravíssimas consequências: à noite, durante o Exame Geral de Consciência na capela, é acometido por um ataque de riso irrefreável que o faz dar um traque em público e o transforma em alvo de chacota de todo o seminário. Doravante, António, já "o Borrvalho", passará a ser também "o Artilheiro" para todos os que pretendem magoá-lo e, em particular, para os especialmente maldosos e provocadores, como o Taborda.

Ruim e arruaceiro, o Taborda provoca António sempre que o encontra a jeito, faz-lhe perder as estribeiras e é violentamente socado por este numa dessas ocasiões. Injustamente, António é castigado em público e duplamente humilhado, sendo obrigado a pedir-lhe perdão de joelhos e levando uma sova monumental de Pe. Lino.

Como vemos, todas estas personagens são muito importantes porque todas elas se inserem e, de algum modo, representam o espaço social do seminário responsável por todo um ambiente, uma atmosfera perturbadora e doentia na qual António evolui e se transforma como pessoa e, inexoravelmente, também como crente.

Além de viver rodeado por pessoas que o não respeitam, que o magoam e que não hesitam em o amesquinhar, António é ainda atormentado pela solidão e por uma constante sensação de mal-estar e de desconforto causada pelo enorme esforço que o adolescente faz para ignorar as suas necessidades sexuais. A análise dos capítulos XII e XIII revela o ambiente doentio vivido pela personagem e a ansiedade com que tenta enfrentar a situação é de tal modo visível que Pe. Alves o aconselha a falar com o seu director espiritual.

Curiosamente, a hostilidade que cerca António não vem somente da parte das classes dominantes e sócio-economicamente superiores, não vem só do grupo onde está inserido, mas vem também da sua própria classe - o que reforça a necessidade de um acto de violência (auto-violência) que, radicalmente, funcione como a procura de outra via.

Já vimos que os seminaristas são hostilizados pela população em geral (cf., por exemplo, p.128). Na rua, durante as viagens por eles efectuadas, a população olha-os de revés³⁷. Na cidade da Guarda (pp.63-66) e na vila do Fundão, a população trata-os com frieza e rejeita-os, obrigando-os a evitarem o centro e a escolherem as zonas menos movimentadas³⁸.

Além da população em geral, também a própria família de António o hostiliza, como já tivemos oportunidade de ver quando nos debruçámos sobre a personagem da mãe e do tio Gorra. O ambiente que o miúdo encontra na sua própria casa quando visita a família é um ambiente pesado, feito simultaneamente de inveja e de pena, em suma, de autêntica rejeição.

Para completar esta atmosfera densa e perturbante falta apenas referir a hostilidade e o ostracismo a que os antigos companheiros de escola de António o votam. Assim que o encontram sozinho, o Pereira e o Carapinha desencadeiam uma "guerra de morte" que marcará profundamente a sensibilidade de António e o magoará no mais profundo do seu ser³⁹.

³⁷ " (...) quanto me custava suportar o olhar filado, os sorrisos malignos da matula da terceira, que se me cravavam nos flancos como dentes carniceiros." (p.14) Os excertos correspondentes às páginas 14-19 e 62-63 são também claramente exemplificativos desta hostilidade.

³⁸ "Atravessámos, soturnos, as ruas escusas da vila, como fugidos a um qualquer crime obscuro, murmurando, furtivamente, uma conversa rezada, olhando de lado, com hostilidade, o mundo que não era nosso." (p.19).

³⁹ " (...) suado, sujo, a sangrar, mergulhei num giestal e para aí me escondi." (p.89).

É neste ambiente pesado, agressivo, hostil, de solidão e de incompreensão que o protagonista vive toda a sua infância e adolescência. É neste espaço psicológico fechado, depressivo e angustiante que António forma a sua personalidade e tenta encontrar uma saída. Não nos surpreende, pois, que perante uma pressão exterior tão forte a única solução que a personagem encontra seja tão trágica, dolorosa e auto-destrutiva.

4.2: O filme como leitura interpretativa do romance: processos de selecção, integração e transposição de acções, personagens e espaços.

Sendo o filme uma adaptação do romance, ele resulta obviamente da leitura interpretativa que o guionista e o realizador, no nosso caso ambos os papéis são desempenhados por Lauro António, fizeram desse mesmo texto e, porque esta leitura não é só interpretativa mas também construtiva, pois dela resulta um produto, transforma-se ele próprio, por sua vez, num outro texto, com características diferentes e peculiares, não deixando de estabelecer, porém, relações de dependência com o texto primeiro que está na sua origem. Nestas circunstâncias, o filme terá que ter, evidentemente, aspectos comuns ao romance e aspectos que dele o diferenciam, uma vez que, quer por condicionalismos do veículo filmico quer por questões de sensibilidade estética e de competência literária quer porque o novo produtor/autor é, também ele, um sujeito criativo, não parece possível, nem desejável, a transposição mimética de todos os elementos do romance. Invoco a este respeito as palavras de Teun A. Van Dijk que enfatiza precisamente esta questão de toda a análise se transformar também num produto, resultante da subjectividade do leitor:

"Uma análise (textual e/ou contextual) é um produto - portanto um texto, em si mesma - de um sujeito analisante: uma análise não é, por isso, apenas o resultado das

propriedades objectivas do texto e do contexto que foram observadas, mas também - e principalmente - uma construção (mental) de propriedades que o sujeito analisante *atribui*, de uma forma intersubjectiva, ao texto ou ao contexto; isto é válido tanto para o leitor ou para o auditor que se aproxima instintivamente do texto como para o investigador científico."⁴⁰

Isto será também válido, diremos nós, para o guionista/realizador que se aproxime de qualquer texto para o *recriar*. Assim, passaremos a analisar as principais diferenças entre o filme e o romance, tentando determinar não as motivações, que podem ser de índole diversa e mais ou menos acidentais, mas sobretudo os efeitos de reestruturação e composição na estrutura global do novo texto.

4.2.1. Acções.

É frequente, no caso específico da adaptação, o filme não transpor todas as acções do texto adaptado, quer devido às limitações impostas pelo tempo de duração de uma película e capacidade de atenção do espectador quer em virtude de opções tomadas pelo próprio realizador com vista aos sentidos que pretende sublinhar quer porque, muitas vezes, algumas das acções do romance realista apenas funcionam como resíduos de somenos importância que exclusivamente pretendem conferir verosimilhança aos eventos narrados. Em *Manhã submersa* filme vamos igualmente encontrar o apagamento de algumas acções/episódios, mas também a inserção doutros que não existem no romance e, ainda, alterações nalguns dos episódios transpostos.

⁴⁰ Kibédi Varga, 1981: pp.67-68.

Se analisarmos comparativamente o levantamento das acções do romance (cf. Anexo II) e a segmentação do filme (cf. Anexo III), verificamos que este elide vários momentos narrativos. Sem dúvida que os cortes mais notórios se relacionam com o apagamento das viagens que António efectua a caminho do seminário ou a caminho de casa, quando inicia as férias. Efectivamente, o filme, ao contrário do romance, não nos dá conta dos acontecimentos ocorridos durante a primeira viagem de António para o seminário (capítulo I), durante a viagem de regresso nas férias de Natal (capítulo VIII) e durante a segunda viagem para a instituição depois das ditas férias (capítulo X) e do episódio da vocação com D^a. Estefânia.

A primeira viagem assume no romance uma enorme importância porque ajuda a esboçar o sofrimento e a solidão de António, não só devido à saída da aldeia natal, mas sobretudo devido à hostilidade que sente na população em geral em relação aos seminaristas e pela hostilidade que começa a pressentir nos próprios colegas. Esta hostilidade do povo em relação aos futuros ministros de Deus é reiterada de forma muito clara na viagem de regresso e, sobretudo, durante o almoço de António e do Gama numa pensão na Guarda, onde o primeiro chega a altercar com um dos comensais para defender o seminário. Esta segunda viagem é também importante porque pela primeira vez, na mata da cidade e depois do dito almoço, o Gama confidencia ao amigo não gostar da instituição que frequentam e a sua intenção de não mais regressar. A terceira viagem é, também ela, fulcral na economia narrativa do romance. Depois da conversa com o Gama, que apesar das suas intenções acabou por regressar novamente, depois do malogrado episódio da vocação com D^a. Estefânia, António volta ao seminário desalentado e sem grandes esperanças para lutar. O capítulo X descreve precisamente o seu estado de espírito deprimido e a angústia que o acompanha durante toda a viagem, descrevendo um espaço psicológico de opressão, de

desequilíbrio emocional e de desânimo, agravado pelo estado do tempo atmosférico de autêntica tempestade de chuva e frio⁴¹.

O filme, também ao contrário do romance, nunca nos mostra António dentro da igreja da aldeia. No romance, este espaço físico é extremamente disfórico para António (cf. pp.74-76) e este local quase lhe suscita repugnância física. A relação da personagem com o referido espaço revela todo um ambiente psicológico depressivo, é sintomática não só da representação terrífica que o miúdo se faz deste local, mas é também reveladora, por extensão metonímica, da relação do miúdo com a religiosidade, encarada como punitiva e causadora de profundo sofrimento aos que pecam e prevaricam, como o revela o teor dos seus terrores nocturnos (cf. p.73).

Como vimos, no romance as viagens de António e a sua relação com o espaço da igreja da aldeia permitem ao narrador autodiegético dar conta da hostilidade da população para com os "fatos pretos" e permitem-lhe, através da representação da sua própria interioridade, revelar o espaço psicológico que o rodeia em momentos-chave da diegese. A opção do realizador em não inserir estes acontecimentos no filme pode ser interpretada em confronto com o facto de que, tendo optado por uma narração em terceira pessoa e por uma focalização sobretudo externa, lhe ser à partida mais difícil uma representação directa do espaço psicológico da personagem. *Manhã submersa* não pretende ser um filme intimista e introspectivo (o que obrigaria nomeadamente a um ritmo mais lento e arrastado) e, como tal, opta por não representar, a não ser em momentos episódicos, o espaço psicológico: daí a elisão dos momentos narrativos que mais dão azo à sua representação. Também a hostilidade da população para com os seminaristas, que contribui para a instauração de um

⁴¹"imerso assim em humidade, com os pés frios, o sobretudo molhado, esmagava-me um cansaço profundo, um abandono absoluto da vida e da morte. (...) Havia agora à minha roda o conforto de um destino igual, o destino de todos aqueles fatos pretos. Mas eu estava sozinho para sempre." (pp.100-101).

espaço psicológico de perturbação emocional, não será explorada no filme, que se concentrará preferencialmente noutros vectores semânticos.

A par da elisão de alguns momentos narrativos, podemos encontrar também no filme a situação contrária, a inserção de acções que não existem no romance. Passaremos a nomeá-las e a comentá-las seguindo a ordem pela qual elas surgem no texto filmico.

Na 28ª sequência, o filme apresenta a dramatização de um peça de teatro que não surge em momento algum do romance. Já vimos no capítulo 3 que a inserção desta acção pode ser explicada por motivações de carácter referencial, funcionando como efeito de real, mas parece-nos desempenhar ainda uma outra função. A *mise en abyme* desta representação teatral dentro da narrativa filmica, além de efeito estético, parece ter também a função de pressagiar o fim de "perdição" que aguarda António. Tal como na narrativa filmica, em que o protagonista será duplamente sancionado pela sua vontade de ser um homem igual a todos os outros, também na peça teatral António, porque desempenha o papel de um pecador, será castigado e condenado ao caldeirão do Inferno, pelos prazeres que gozou na terra. É como se o castigo da personagem que o miúdo desempenha na peça funcionasse como um indício, uma espécie de analogia antecipativa, em relação ao futuro que aguarda António.

As 33ª, 37ª e 40ª sequências apresentam momentos narrativos que também não encontramos no romance. A primeira mostra Dª. Estefânia a arranjar-se cuidadosamente no quarto antes de ir chamar António (cf. p.74 do romance) para a acompanhar à primeira missa matinal. A segunda mostra o acordar do Sr. Capitão. A terceira mostra Dª. Estefânia que regressa da missa e surpreende o marido envergando uma farda e a mirar-se ao espelho. A introdução destas acções no filme parece ser feita com o objectivo de melhor caracterizar as referidas personagens, bem como para explicitar o tipo de relação conjugal entre Dª. Estefânia e o marido, relacionamento este que no romance é apenas esboçado. Faremos um

comentário mais detalhado destas três sequências quando mais adiante analisarmos as personagens.

Na 45ª sequência, António escreve a Gaudêncio, ao passo que no romance ele afirma explicitamente não o ter feito (cf. p.98). No filme esta sequência surge depois da visita de António à casa materna, em que este é alvo de troça por não poder ter mulher, e depois da cena com Mariazinha no quintal da casa dos senhores, em que ela o massacra com a aborrecida e insistente pergunta que costuma fazer-lhe. O facto de António escrever a Gaudêncio depois disto reforça o facto de que aquele o considera, e ao contrário das pessoas da aldeia, como o único capaz de o compreender, de o ajudar a restabelecer o equilíbrio, talvez por ambos partilharem um destino comum e problemas e angústias semelhantes.

No filme assistimos a uma aula de Geografia que não aparece no romance. Esta aula, conjuntamente com as de Latim e a de Português, faz parte de um conjunto de situações de ensino que parecem pretender ser o retrato crítico da educação escolar na época. Na 71ª sequência, Pe. Martins pergunta ao Tavares "por quantos continentes se divide o Império Português" e o miúdo lá vai debitando gaguejadamente a resposta. O tipo de procedimento do professor, que procede à tradicional chamada oral, e o do aluno, que se atrapalha todo com o esforço de dizer bem, exemplificam o tipo de ensino que se ministrava nas instituições escolares, todo ele vocacionado para uma memorização imediata dos conhecimentos, e reforça assim o clima de autoritarismo que caracteriza o seminário.

A 74ª sequência introduz uma conversa, inexistente no romance, de António com um dos criados da instituição. Esta conversa tem como função, pelas relações que estabelece com a 103ª sequência, instaurar a premeditação, que não é explícita no romance, da automutilação de António.

Por fim, o filme introduz ainda uma sequência, a 80ª, em que o protagonista observa cartazes publicitários de cinema. Além da já referida função de efeito de real, o conjunto de cartazes, porque apresenta lado a lado dois filmes tematicamente antagônicos - *Sinal da cruz* e *A dama das camélias* -, parece ser o símbolo do dilema de António, dividido entre a vida eclesiástica e a laica. O filme opera aqui uma espécie de reflexão, operada através do processo de *mise en abyme*, sobre a posição dilemática de António face à sua vida futura.

As restantes acções ou episódios seleccionados, obviamente, não podem ser entendidos como uma cópia fiel da forma como são apresentados no romance. No filme alguns episódios são mais resumidos⁴², outros mais dilatados⁴³ e outros são apresentados como independentes do todo em que surgem inseridos no romance⁴⁴. Por vezes, as alterações relacionam-se simplesmente com modificações em relação à ordem em que os episódios são apresentados⁴⁵; no entanto, outras vezes surgem alterações significativas quanto ao conteúdo dos próprios episódios e no filme eles veiculam sentidos outros que não os da obra adaptada. Vários são os exemplos que poderíamos referir, como a visita de António à casa materna (cf. 42ª sequência), a relação do miúdo com o tio (cf. 82ª sequência), o episódio de Carolina com Dr. Alberto (cf. 86ª e 87ª sequência), mas aquele que mais se afasta do episódio que lhe deu origem é o da conversa de Pe. Fialho com António.

⁴² Cf. o episódio do Taborda, que no romance surge na sequência, e em consequência, do descuido de António na igreja, depois do episódio com o Tavares; no filme estes antecedentes são omitidos.

⁴³ Cf. a 70ª sequência.

⁴⁴ Cf. a 73ª sequência, que apresenta a aula de música independente do episódio do Peres, só mostrado na 76ª sequência; no romance as aulas de música são referidas porque é lá que António começa a conviver com esta personagem.

⁴⁵ Por exemplo, no filme surge o episódio do Taborda logo a seguir ao do Peres; no romance estes episódios não são um a seguir ao outro, entre eles há ainda as férias de Páscoa.

Se analisarmos comparativa e detalhadamente este episódio no romance (pp.126-127) e no filme (70ª sequência) verificamos desde logo que no texto literário este episódio é muito mais resumido. Ocupando cerca de uma página, o narrador autodiegético vai narrando, preponderantemente em discurso indirecto, a conversa que manteve com o seu director espiritual, enfatizando particularmente o asco físico que este homem lhe provoca e as recomendações, que não entende bem. Será Gaudêncio que, posteriormente, o esclarecerá acerca do verdadeiro sentido destas recomendações.

No filme, Pe. Fialho está no seu quarto a ler e recebe António, convidando-o a sentar-se junto a si. Explica ao miúdo que fora Pe. Alves a recomendar que o chamasse e começa a questioná-lo sobre a natureza da sua tristeza. António vai respondendo que é por ter saudades da família e, perante a insistência do padre, lá confessa ter pena que o Gama tenha sido expulso. A partir daqui, Pe. Fialho muda radicalmente de atitude. Ele, que até ao momento se mantivera sentado, levanta-se e começa a andar nervosamente no quarto; ele, que até ao momento tratara o miúdo por senhor, passa a tratá-lo por tu; ele, que até ao momento fora paternal, muda de tom, fica desconfiado, e começa a esmiuçar o tipo de relações que o miúdo mantinha com o Gama, perguntando avidamente onde se encontravam, se se tocavam ou acariciavam, se António gostava dele como se gosta de uma mulher, se não lhe apetecia abraçá-lo, beijá-lo, etc.. O miúdo, atónito e perplexo, esforça-se por entender as alusões do padre e revela, através das respostas que dá e das perguntas que faz, uma enorme ignorância em relação à sexualidade. O mais espantoso em todo o episódio nem chega a ser a maldade do padre, que automaticamente estabelece relações de implicação entre a amizade dos dois rapazes e uma potencial relação homossexual entre ambos; o mais perturbador neste episódio é que a forma acalorada como são descritas as sensações de desejo sexual do outro e a utilização da primeira pessoa do plural em duas frases

particularmente significativas⁴⁶ nos autorizam a pensar que as sensações e sentimentos, que Pe. Fialho tão sentidamente descreve, são experimentados por ele próprio.

Como vemos, o filme parte do romance, mas autonomiza-se e refaz o conteúdo narrativo de modo a criar outros e novos sentidos. Omitindo as viagens de casa para a instituição e vice-versa apaga o conflito entre os seminaristas e a população leiga, introduzindo acções inexistentes no romance reforça a caracterização das personagens e alterando alguns episódios cria novos sentidos. Recorrendo a estratégias de omissão/introdução/alteração de acções, o realizador manipula o texto primeiro, reestrutura-o e produz um outro texto.

4.2.2. Personagens.

No cinema, a personagem sofre um tratamento diferente do que lhe é dispensado na narrativa literária, em parte devido aos condicionalismos do próprio funcionamento do discurso cinematográfico, e também, no caso da adaptação, devido à subjectividade do critério de escolha do adaptador.

No filme de que nos ocupamos, como frequentemente acontece no caso da adaptação, encontramos menos personagens do que no romance. Assim, por exemplo, no filme foram omitidas todas as personagens que viajam no mesmo comboio de António e que, no romance, constituem um espaço social de relevo; D^a. Estefânia apenas tem dois filhos, o Dr. Alberto e Mariazinha, ao passo que no romance é mãe de seis; no filme não aparece a irmã do protagonista, no romance ela trabalhou como criada da senhora e vive nesse

⁴⁶ "Sim, com a carne a chamar-nos para o mal..." e "O Demónio tenta-nos a todos."

momento na casa materna; e, por fim, no filme o grupo de padres do seminário é menor que o apresentado no romance.

A par desta diferença quantitativa, explicável pela necessidade de não dispersar o espectador e de o concentrar nas personagens principais, encontramos ainda todo um processo de caracterização da personagem diferente do levado a cabo no romance. Não existindo neste filme um narrador explícito, a caracterização das personagens é feita através de opções criteriosas de guarda-roupa, penteados, modos de comportamento, atitudes observáveis pelo espectador, e, ainda, através de certas técnicas cinematográficas, levadas a cabo pelo meganarrador, que sublinham certos sentidos, como acontece, por exemplo, na primeira sequência, na qual a posição da câmara configura as personagens em silhuetas minúsculas, investindo-as desde logo de uma intensa fragilidade e de uma visível impotência face ao meio. A própria caracterização dos padres do seminário é feita de forma diferente no romance e no filme. No romance, cada um deles é nomeado e caracterizado pelo narrador autodiegético. No filme, os padres raramente são nomeados e funcionam muito mais como personagem colectiva que tipifica a classe. O efeito obtido é o de um grupo homogéneo, igualmente indiferente às necessidades particulares dos miúdos, igualmente violento, igualmente hostil. A estratégia da individualização das personagens, com as suas qualidades e defeitos próprios, serve muito melhor a necessidade de mostrar o espaço psicológico, privilegiado no romance; a estratégia da colectivização da personagem servirá melhor a necessidade de mostrar o espaço social, privilegiado no filme, ao mesmo tempo que marca o efeito de diluição da identidade, de perda da consciência individual que, já se viu, também o romance se ocupa em manifestar, através de várias estratégias discursivas.

Além da diferença quantitativa e de processos de caracterização, encontramos ainda personagens cujos comportamentos foram modificados pela transposição. Assim acontece com algumas personagens da intriga, nomeadamente com a mãe, o tio Gorra (estas duas

personagens são caracterizadas no romance pela relação ambígua que mantêm com o protagonista, simultânea e paradoxalmente de amor familiar e de hostilidade; no filme, fica apenas a afabilidade e o carinho maternal), Carolina (cujo comportamento no filme, durante e depois do episódio amoroso com Dr. Alberto, a mostra mais sensual que no romance e mais generosa nos seus favores sexuais), Pe. Fialho (no filme, mais perturbado emocionalmente), Pe. Lino (que no romance tem um comportamento agressivo e sádico, sendo no filme uma personagem que aparenta até uma relativa bonomia de carácter) e, por fim, o Sr. Capitão.

No romance, o marido de D^a. Estefânia é uma personagem curiosa porque abdica completamente do seu papel de chefe de família e porque se escuda dos pequenos problemas familiares assumindo uma "ausência" que marca a sua falta de protagonismo ao longo de toda a intriga. No filme, o carácter desta personagem é muito mais burilado que no romance. Se analisarmos as sequências 33, 37 e 40, descobrimos novos fios na trama do relacionamento conjugal do Sr. Capitão e da mulher.

A 33^a sequência mostra D^a. Estefânia a arranjar-se cuidadosamente antes de ir chamar António para a acompanhar à primeira missa do dia. O excesso de agasalhos que usa pode ter como função criar o efeito de real (entra em consonância não só com a estação do ano e com as características climatéricas da região, como ainda com a moda da época retratada) mas, se compararmos o seu modo de vestir com o de Carolina (cf. a 46^a sequência), pode também conotar uma personalidade meticulosa, feita de pequenos gestos automatizados, e um carácter austero e excessivamente virtuoso, a quem um desmesurado pudor impede de mostrar a mínima parcela do corpo. Quando sai do quarto, os olhares oblíquos que lança ao marido, enroscado nos cobertores, parecem deixar entrever crítica e reprovação, provavelmente por este a não acompanhar ao ofício religioso e preferir continuar a dormir.

olhos A 37ª sequência mostra o acordar do marido de Dª. Estefânia, que preguiça na cama a ler um livro e que, assim que ouve um ruído, chama por Carolina para que esta lhe traga o pequeno almoço. Quando a criada se aproxima do patrão com o tabuleiro, este afaga-lhe uma coxa e olha-a com um olhar suplicante. A criada repele-o e retira-se. Este episódio, que não existe no romance, como já referimos, é um testemunho do assédio sexual de Carolina, que tipifica a criada de servir nova e bem parecida, que muitas vezes tinha que suportar, e repelir se o pudesse fazer, não só o assédio dos filhos dos patrões mas também o do anfitrião da casa, como acontece com a nossa personagem. Porém, além de este episódio servir como meio de representação do espaço social, ele fornece também algumas pistas ao espectador para que este reconstrua mais facilmente o tipo de relacionamento entre o casal. Deste conjunto de acções pode pois deduzir-se que entre o casal existe uma certa frieza afectiva, uma vez que o diálogo entre eles é inexistente, que Dª. Estefânia olha friamente o marido, e que este sente necessidade de procurar prazer sexual fora do matrimónio.

repress O retrato do casal é completado na 40ª sequência, que mostra o Sr. Capitão altivo, envergando uma farda e a mirar-se ao espelho. Dª. Estefânia entra, estaca, olha-o altivamente com ar reprovador, não lhe dirige a palavra, e avança. Entretanto, o marido baixa os olhos, despe a casaca, enverga um casaco de malha e retira-se. O espectador atento pode extrair vários sentidos desta sequência. Obviamente, a casaca é um mero sinal da passada carreira militar da personagem. Ao envergá-la, talvez por nostalgia dessa época, o Sr. Capitão parece querer recuar no tempo e reviver os acontecimentos da sua juventude, o que não deixa de ser natural num reformado. Só que Dª. Estefânia, a avaliar pelo olhar reprovativo que lhe lança, parece não entender as coisas desse modo e pelo contrário encara a atitude do marido como um capricho imbecil. Por seu turno, a personagem masculina parece ter também nítida consciência de que a mulher reprova a sua actuação, ou não teria tido o cuidado de escolher um momento em que ela estava ausente, não teria baixado os

olhos como quem foi apanhado em flagrante e não teria abandonado humildemente o quarto, como quem pede desculpa por um momento de fraqueza. Inesperadamente, este episódio anódino revela toda uma teia de relações entre o casal, que, sem margem para dúvidas, é caracterizada pela frieza sentimental e pela decepção mútua. Esta faceta particular da vida do casal é, pois, criada pelo próprio filme, com base na leitura pessoal e subjectiva que o realizador faz do romance.

4.2.3. Espaços.

Das três vertentes do espaço, o filme apenas explora significativamente uma delas, o espaço social. O filme de que nos ocupamos preocupa-se sobretudo em mostrar as diferenças económicas e em pôr a nu as desigualdades sociais da classe dominante, representada pela família protectora do protagonista e pelo reitor, e o povo, sobretudo representado por António e a sua família. Vários são os momentos narrativos aproveitados para veicular a discriminação social e para sublinhar o contraste entre os direitos dos primeiros e os deveres dos segundos. Passemos em revista os momentos mais significativos, quer no espaço físico do seminário quer na aldeia.

O episódio da ida de António ao quarto do reitor (20ª sequência), uma figura com muito prestígio aos olhos dos miúdos e dos seus familiares, mostra a frieza e a crueldade deste homem, que não tem pudor em amesquinhar a condição social do miúdo, em humilhá-lo com a sua pobreza, e em usar a ascensão social como moeda de troca para o demover da vontade de abandonar o seminário.

Após a representação da peça teatral, Pe. Martins, quando faz a leitura dos conselhos para férias (28ª sequência), que no romance é feita por um aluno de Filosofia, recorda aos

seminaristas que devem recusar-se a trabalhar nos campos com jornaleiros ou com os próprios pais, pois este tipo de trabalho não é adequado à condição sacerdotal. Este particular conselho, não referido no romance, revela os preconceitos de classe do padre em questão, e provavelmente de todo o grupo de sacerdotes, e a conta em que eram tidos os trabalhos agrícolas, considerados indignos de serem executados pelas classes "superiores".

A aula de Português (53ª sequência) denuncia os preconceitos de Pe Tomás em relação ao nível de língua usado por António, que o padre caracteriza como sendo "desprovido de poesia", e o modo como sobrevaloriza a forma de expressão de Amílcar, repleta de termos eruditos, próprios das classes mais cultas, que eram também as mais poderosas economicamente.

Por fim, a conversa de António com o criado coxo (74ª sequência), inexistente no romance, revela a humildade do criado, outrora expulso do seminário por possuir um defeito físico, que não só se não sente revoltado por esta expulsão, como ainda se mostra agradecido para com a instituição por esta lhe ter dado a oportunidade de ocupar um lugar subalterno. Este episódio é a prova dramática da injustiça social e da completa ignorância dos direitos e da dignidade humana.

No espaço físico da aldeia, os vários acontecimentos ocorridos durante as férias são também reveladores das profundas desigualdades sociais entre as duas classes. Dª. Estefânia delibera que António continue a comer na cozinha (30ª sequência) sob o pretexto ambíguo de que "Um futuro ministro de Deus tem que saber lidar com todas as classes sociais."; não deixa escapar uma oportunidade de criticar, inferiorizar e discriminar o miúdo e a família: em conversa com o pároco da aldeia (38ª sequência) esboça a hipótese do miúdo nem ir visitar os seus porque, e António está a ouvir, "aquilo é uma gente que só dá maus exemplos"; quando chega às imediações de casa e vê que a mãe de António os espera (39ª sequência), remete-os altivamente para a cozinha; quando o seminarista chega para passar as férias de

Páscoa, o tio espera-o e a senhora, acompanhada de Carolina, também, mas a uma distância respeitável e sem dirigir a palavra ao familiar de António; finalmente, durante a festa de anos do Dr. Alberto (103ª sequência), D^a. Estefânia desdobra-se em preocupações com a filha que, na sua opinião, está perigosamente perto de António, ao passo que o facto de ser ele a lançar os foguetes não lhe causa a mais pequena preocupação pela sua segurança.

O episódio da vocação (49ª sequência) é, também ele, esclarecedor quanto às verdadeiras intenções de D^a. Estefânia em relação a António. Praticando uma religião constituída apenas por ritos e rotinas, declarações e fórmulas, D^a. Estefânia exhibe um gritante contraste entre aquilo que apregoa e a forma como vive; assim, a senhora gostaria, em seu próprio proveito, que da sua casa saísse um sacerdote porém não é o seu filho que ela entrega ao seminário, mas o afilhado, a quem sustenta e a quem paga os estudos, não porque por ele sinta qualquer sentimento fraterno, mas para que ele cumpra os seus mais veementes desejos e as suas decisões. Quando, no episódio referido, o miúdo lhe confessa convictamente não ter vocação, D^a. Estefânia perde as estribeiras, deixa transparecer os seus verdadeiros intentos, expulsa António de casa e agride cruelmente o miúdo atirando-lhe à cara a sua verdadeira condição social e delineando-lhe um futuro de fome, pobreza e abandono caso ele resolva desistir do seminário. O pobre António fica petrificado na cadeira e, obviamente, quando a senhora lhe volta a perguntar (cf. a sequência seguinte) qual a sua decisão, não tem outro remédio senão responder que afinal tem vocação. É claramente uma chantagem económica e moral que aqui demove António.

A associar a este episódio surge o jantar do protagonista na sala com os seus protectores, porque este último é também revelador da discriminação social que a família faz do miúdo. Ao longo de toda a refeição, António, constrangido por ser a primeira vez que vai comer na sala, é massacrado e posto à prova com perguntas e comentários impertinentes do Dr. Alberto e de Mariazinha. Como se isto não bastasse, o rapazinho, habituado a comer à

vontade na cozinha, baralha-se todo com os talheres e cai-lhe uma perna de galinha para a toalha. A família, em lugar de disfarçar para não embaraçar ainda mais o miúdo, fuzila António com o olhar e D^a. Estefânia critica asperamente o facto de o seminário não preparar os miúdos para conviverem com todas as classes sociais.

Por fim, da pobreza e da falta de condições da casa materna e das conversas de António com a mãe (88^a e 102^a sequências) resulta um retrato dramático das necessidades económicas da classe social a que pertencem e fica claro que a vontade de que o miúdo vá para padre se deve unicamente ao desejo de ascensão social que o sacerdócio de António viria a permitir.

Vemos deste modo, pela forma como o realizador valoriza momentos narrativos que deixam entrever as relações sociais entre a classe burguesa e o povo, que o tema da injustiça e discriminação social é um importante vector semântico que o filme explora e desenvolve. Pondo de parte a problemática existencialista que encontramos no romance, o realizador de *Manhã submersa* aproveita e desenvolve sobretudo as preocupações neo-realistas ainda bastante patentes no texto a adaptar. Pensamos que a sobrevalorização destes temas no filme se articula estreitamente com a época histórica da sua produção. Já tivemos oportunidade de referir que na época da sua realização ainda se consideravam pertinentes as preocupações políticas e sociais neo-realistas, precisamente pelo facto de em Portugal se assistir nessa época a uma viragem histórica do rumo político do país. Lauro António, influenciado pelo ambiente pós-revolucionário, aproveita do romance que adapta precisamente as acções, as personagens e os espaços que melhor lhe permitam ilustrar as suas preocupações sócio-políticas.

¹ "(...) la forme autobiographique (...) se définit par l'énoncé «je conte mes histoires»: un protagoniste apparaît en fonction de narrateur et de narré de soi-même (...)" (1986, p.20).

² "Nada mais tenho a dizer. Lembrarei ainda, todavia, que se a minha narrativa divergir para longe do autor do livro atrás referido [página 1/2], sou eu, como é óbvio, quem está na razão" (p.10).

5. A narração.

5.1. Processo narrativo no romance e no filme.

5.1.1. Marcas de enunciação pulverizadas no discurso.

Como narrativa que é, o romance de que nos ocupamos é constituído por uma história (intriga) e por um discurso sobre essa história (enunciação literária); no nosso caso particular, o protagonista da intriga é simultaneamente o responsável pela sua discursivização, uma vez que o agente diegético coincide com a instância narrativa, isto é, a identidade do "eu da acção" coincide com a do "eu narrador". Esta particularidade estrutural de *Manhã submersa* coloca-nos face ao género que Jean Rousset designa por *forma autobiográfica*¹. Mas, nesta narrativa autobiográfica, além de narrador e de personagem, António Lopes acumula outras funções, nomeadamente a de autor textual, chegando a reclamar para si próprio, no último parágrafo do prefácio, uma maior credibilidade do que a concedida ao autor empírico².

A António Lopes, no seu papel de autor textual, cabem várias funções: a escolha do título, a responsabilização pela escrita do texto, pela autoria do prólogo - cuja funcionalidade estrutural se relaciona, como já vimos, com a legitimação de uma narrativa em primeira pessoa, com a instauração da intertextualidade e do dialogismo textual, da verosimilhança e do estabelecimento de um pacto ficcional com o leitor -, pela selecção do género literário e

¹ "(...)la forme autobiographique (...) se définit par l'énoncé «je conte mon histoire»: un protagoniste central en fonction de narrateur et de narrateur de soi-même (...)" (1986: p.20).

² "Nada mais tenho a dizer. Lembrarei ainda, todavia, que se a minha narrativa divergir num ponto ou noutra do livro atrás referido [*Vagão «J»*], sou eu, como é óbvio, quem está na razão" (p.10).

pela sua co-referencialidade com o narrador. Já tentámos demonstrar que o processo ficcional da criação de um autor textual co-referencial com o narrador autodiegético cria no receptor a sensação de verosimilhança, porque uma história contada pela própria personagem que a vivenciou assumirá um maior grau de credibilidade, pois que se trata de um agente e de um testemunho presencial de factos, e pode criar também, paradoxalmente, a sensação de referencialidade e a de ficcionalidade, como já vimos no capítulo 3.

Enquanto narrador, António Lopes é o responsável pelo processo de enunciação e desempenha as duas funções primárias pelas quais qualquer narrador habitualmente se responsabiliza, a *função de representação* e a *função de organização e controlo* das estruturas narrativas.

A função de representação é, no dizer de Aguiar e Silva: "a função de produzir intratextualmente o universo diegético"³, isto é, produzir a história, a intriga, seleccionando factos e acontecimentos e convocando as personagens que considerar pertinentes. É a António que cabe esta responsabilidade, é através da sua evocação/narração que vamos tendo acesso aos momentos mais marcantes da sua vida, que já tivemos oportunidade de isolar no capítulo anterior, apresentados inicialmente por ordem cronológica contínua, até ao capítulo V inclusive, e a partir do capítulo VI ainda por ordem cronológica, mas mais descontínuos e pontuais. A função de representação confere ao narrador liberdade de acção na organização e controlo das estruturas do texto. Estas estruturas estão relacionadas com a gestão de macro e de micro-estruturas textuais, tais como a composição e relevo da acção, a composição, caracterização e relevo da personagem, a importância a conferir a cada uma das componentes do espaço, a dilatação ou a condensação do tempo da história, a ordenação, duração e frequência do tempo do discurso, o tipo de focalização e o ponto de vista a adoptar e o modo de representação do discurso das personagens. Algumas destas estruturas

³ Aguiar e Silva, 1982: p.727.

textuais foram já analisadas (no capítulo 4 abordámos a acção, a personagem e o espaço), outras, como a focalização, o ponto de vista e o tempo, sê-lo-ão nas páginas que se seguem; assim, reservamos para este espaço a análise do modo de representação da vida interior das personagens, porque, tratando-se de um romance de aprendizagem, de um romance autobiográfico que mostra a evolução de uma personalidade, *Manhã submersa* confere bastante relevo precisamente à interioridade do protagonista.

Dorrit Cohn distingue entre dois grandes tipos de apresentação da vida interior das personagens na narrativa retrospectiva em primeira pessoa, a apresentação sob a forma de *narrativa* e a apresentação sob a forma de *monólogo*:

"L'«auto-récit» peut formuler des états de conscience non verbalisés, résumer des états psychologiques prolongés dans le temps, ainsi que leur lente évolution. Dans des circonstances particulières, un narrateur à la première personne peut même faire appel à des méthodes plus discrètes pour rendre compte de ses états de conscience antérieurs, en citant mot-à-mot ou en narrativisant les pensées qui lui traversaient alors l'esprit." (1981: p.168).

A primeira forma de apresentação, a narrativa, por vezes introduzida por expressões do tipo "pensava eu", pressupõe a mediação do narrador autodiegético que explicitamente se propõe narrar o estado de espírito do protagonista no momento evocado e que, recorrendo às potencialidades evocativas da sua memória, restitui ao leitor, através do discurso singulativo, iterativo ou ainda do resumo, os seus sentimentos e modos de pensar na época narrada. A segunda forma de apresentação, o monólogo, dispensa a mediação explícita do narrador; ao contrário do modo narrativo, a apresentação sob a forma de monólogo tenta apagar todos os vestígios da presença da instância enunciativa para dar voz directa à interioridade do sujeito da acção. O modo narrativo coloca em posição de destaque a pessoa do narrador e torna sensível a acção de narrar; a apresentação sob a forma de monólogo

⁵ Confrontem-se as páginas: 84, 89, 109, 182, 186, 189, 190, 191, 193 e 205.

permite diluir o acto de narrar para centrar todas as atenções na forma de sentir da personagem, criando a ilusão de uma narrativa que se conta a si própria.

Ainda segundo a mesma autora, na narrativa retrospectiva em primeira pessoa a apresentação da interioridade do protagonista pode ser feita por um narrador autodiegético que, em virtude da distância temporal que separa o "eu narrador" do "eu da acção", estabelece com a personagem relações de *dissonância*, porque, entretanto, com o decorrer do tempo a sua personalidade se modificou e tem agora uma perspectiva diferente dos factos; ou, pelo contrário, pode ser feita por um narrador autodiegético que estabelece com a personagem relações de *consonância*, porque, apesar do hiato temporal que os separa, a sua perspectiva ainda se não alterou.

Em *Manhã submersa* o processo mais corrente, e quase exclusivo, da apresentação da interioridade da personagem é a forma de *apresentação narrativa*, feita, na maior parte das vezes, por um *narrador dissonante* da personagem, segundo a terminologia de Dorrit Cohn.

A existência de um prefácio, que explica as condições de aparecimento desta narrativa, e a identidade do seu autor, coincidente com a do narrador e da personagem, são radicais de apresentação deste romance que denotam a preocupação da instância narradora em explicar e contextualizar e instauram, desde logo, a forma narrativa, corroborada, ao longo do romance por uma grande profusão de termos e expressões que apontam explicitamente para o acto de recordar, evocar, contar, narrar e até escrever⁴. De igual modo, o frequente recurso a processos tipicamente narrativos como, por exemplo, o resumo e o sumário⁵, aponta para o privilégio que este romance confere à forma de apresentação narrativa.

⁴ Confrontem-se as páginas: 15, 34, 45, 49, 50, 60, 61, 62, 66, 84, 85, 90, 97, 112, 114, 118, 123, 124, 128, 136, 137, 138, 139, 156, 160, 163, 165, 179, 181, 182, 190, 191, 193, 210, 212, 215 e 217. Referimos todos estes exemplos precisamente para sublinhar a quantidade de vezes que estas expressões ocorrem.

⁵ Confrontem-se as páginas: 84, 89, 109, 182, 186, 189, 190, 191, 193 e 205.

Da leitura da obra citada de Dorrit Cohn depreendemos que vários são os processos discursivos que podem marcar as relações de dissonância do narrador em relação à personagem, nomeadamente, o uso de tempos verbais e advérbios - ou expressões adverbiais - diferenciados para distinguir o tempo da narração do tempo da acção, as referências insistentes do narrador à actividade e ao poder evocativo da memória, e a presença em maior ou menor grau dos discursos explicativo e figurado. Em *Manhã submersa* podemos encontrar exemplos de quase todos estes processos.

De facto, neste romance é nítida a distinção operada pelo narrador entre o tempo da narração, cuja discursivização é feita através do uso do presente do indicativo, e o tempo da acção, veiculado preferencialmente através do pretérito perfeito. O tempo presente da narração é várias vezes referido explicitamente pelo narrador ao longo do romance⁶, apesar de esta entidade conferir mais importância ao tempo passado do que ao presente da actualidade; e nesses momentos narrativos os tempos verbais alteram-se e as expressões adverbiais situam o discurso no *hic e nunc* do acto da escrita.

A importância conferida pelo narrador ao poder evocativo da memória é também muito visível no romance de que nos ocupamos. Múltiplas são as situações em que o narrador faz referência directa à sua capacidade de recordar, e para o comprovarmos bastaria reler as páginas indicadas na nota nº3, no entanto, parece-nos pertinente isolar três momentos narrativos, por nos parecerem particularmente demonstrativos do papel da memória neste texto, esses momentos correspondem às páginas 84-85, 136-138 e 190-191. Aqui, mais do que no resto do romance, o narrador, além de explicitamente *recordar* pormenores da acção que lhe parecem poder ser interessantes para o leitor, faz ainda referências obsessivas, no plano discursivo, à importância da actividade rememorativa.

⁶ Veremos as páginas: 15, 34, 35, 45, 50, 55, 57, 60, 72, 82, 84, 85, 128, 129, 166, 215 e 217.

Num romance autobiográfico em que existe uma clara distinção entre o plano temporal da narração e o da acção, como é o caso de *Manhã submersa*, também não pode deixar de ter alguma importância a utilização, mesmo que seja só esporádica, de dois tipos específicos de discurso, o explicativo, que pode ter como finalidade fornecer informações suplementares ao leitor ou auxiliá-lo a estabelecer relações de causa-efeito entre os acontecimentos, e o figurado, que supõe que os factos discursivizados, através de processos estilísticos rebuscados, foram previamente analisados, pensados, interiorizados e recriados através da escrita pelo sujeito da enunciação. De facto, no romance em análise, é com bastante frequência que encontramos quer momentos explicativos⁷, que fornecem dados suplementares ou clarificam um raciocínio, quer momentos discursivos, em que a hábil utilização do discurso figurado cria excertos de prosa poética, eivada de comparações, metáforas, personificações e imagens, que tão fortemente exprimem as sensações da personagem, apontando, pelo distanciamento que ambos os discursos supõem entre o momento da narração e o da acção, para um narrador dissonante que, entretanto, porque já se distanciou da personagem, pôde conceptualizar essas sensações e recriá-las esteticamente.

A confluência de várias figuras ou *tropos* no discurso do romance em estudo reflecte a visão complexa que o narrador adulto tem da sua realidade infantil, bem como a progressiva conceptualização desta ao longo dos vinte anos que o separam dos eventos narrados; como nota Rosa Maria Goulart: "Só o narrador experienciado e distanciado da história pode recriá-la em encantamento, porquanto a personagem estava demasiado «colada» à mesma para o fazer." (1990: p.249). Recorrendo a uma enorme variedade de recursos estilísticos, como a hipálage, o animismo ou personificação, a sinestesia, a epizeuxis e a diácope, a metáfora e, em complemento desta, a comparação, o narrador consegue recriar

⁷ Vejam-se as páginas: 35, 85-87, 108, 124, 136, 137, 138, 139, 141, 148, 156, 166-167, 179, 188, 192, 195-196, 199 e 210.

racionalmente o seu passado, mas sem o destituir da intensa emocionalidade com que foi vivido pela personagem.

Assim, o uso da hipálage é uma estratégia do narrador para mostrar que, em certos momentos, o desalento da personagem é tão intenso que acaba por se projectar nos objectos ("tamancos solitários") ou nos espaços circundantes ("casas soturnas"), condicionando, inclusive, a forma como o adolescente os percebe.

A animização hiperbólica do espaço da casa de D^a. Estefânia e do seminário tem por objectivo sugerir a relação conflituosa do pequeno António com esses espaços e tentar repor a forma como eles eram encarados pelo "eu da acção", que pela sua tenra idade tinha ainda necessidade de corporizar os seus medos em monstros terríficos. Todavia, por vezes, em oposição a esta tendência dominante, a animização do espaço circundante aponta não para uma relação de oposição e de conflito entre este e a personagem, mas para uma relação solidária, parecendo à personagem que o elemento natural, como que por osmose, se satura dos mesmos sentimentos dos humanos, conseguindo plasmar os seus estados de espírito⁸.

O recurso às figuras de retórica já mencionadas e ainda a figuras como a sinestesia, a epizeuxis, a diácope e a comparação complementa o recurso a uma outra figura que incontestavelmente, como bem nota Rosa Maria Goulart, domina todo o romance, a metáfora. Com efeito, esta é a mais representativa e a que obtém, porventura, efeitos expressivos de maior tonalidade emocional.

O narrador de *Manhã submersa* pretende mostrar o relacionamento problemático de António com o meio que o rodeia e a forma como este o hostiliza, e para isso procede a uma hábil manipulação do discurso metafórico a fim de causar no leitor um maior impacto emotivo. Este é instaurado não só pela natureza inesperada da metáfora⁹ ou da

⁸ Cf. p.32.

⁹ "(...)os olhares de todos constantemente me apedrejavam a cara (...)" p.151

comparação¹⁰, mas é também auxiliado por uma construção frásica em que o SN com valor de sujeito (constituído não só por um D e um N, mas também por um Mod complexo, que contém um particípio passado com valor adjectival, a preposição de e um nome) apresenta muitas vezes as mais inesperadas combinações dos elementos que o constituem¹¹. Deste modo, através da manipulação artística do discurso, combinando a predicação inesperada do sujeito, a personificação e a metáfora, o narrador consegue saturar o texto de sentidos implícitos e ultrapassar as expectativas do leitor, obrigando-o a desempenhar um papel activo na desconstrução desse sentido.

Rosa Maria Goulart destaca em *Manhã submersa* a metáfora da submersão da personagem pelo espaço, porém neste romance não podemos deixar de ser sensíveis a uma outra metáfora igualmente importante, a do desenraizamento da personagem, porque perpassa todo o texto, porque complementa a anterior e porque explica em parte a atitude final.

Como vimos quando nos debruçamos sobre as personagens e sobre o espaço psicológico, António vive num ambiente de hostilidade, de autêntica rejeição quer familiar quer social. A hostilidade e a rejeição do meio em relação à personagem é discursivizada no romance preferencialmente através do tratamento figurado do olhar e da gargalhada, que humilham e ferem a sua sensibilidade e também o seu corpo físico¹². Estes processos

¹⁰ "Olhei então D. Estefânia, que, hirta de surpresa, nem respirava. Muda, ossificada, furava-me de lado a lado com dois olhos ferocíssimos. Tinha a boca selada, as narinas sôfregas, uma ira raiada pelas arestas da face como roda de navalhas." p.94.

¹¹ por exemplo, "(...) o comboio (...) alucinado de ferros e fumarada (...)" p.13.

¹² António sente necessidade dos seus e visita a sua família, mas é acolhido com frieza e ressentimento: "Os olhares de todos ladravam-me em baixo, ao fundo do meu trono, onde eu os via activíssimos, sangrando de uma vingança inesperada." p.81. A primeira vez que janta na sala com a família adoptiva, sente que: "(...) os olhares de todos constantemente me apedrejavam a cara (...)" p.151. Cada vez que precisa de viajar de comboio tem que suportar a hostilidade da população em geral: "Mas quanto me custava suportar o olhar

instauram no texto a comparação metafórica da situação de António com a de um animal escorraçado, rejeitado, que não tem lugar em sítio algum. É em consequência da rejeição que nasce o desenraizamento de António (que a personagem não admite, iludindo-se com a nostalgia da aldeia quando dela está afastado, mas esta revela-se-lhe também hostil quando compara a realidade com a imagem efabulada que dela fazia no seminário¹³) e é também desta rejeição que nascem as forças para uma atitude, como a da auto-mutilação, que corte radicalmente com o seu destino e que centre, por uma vez, todas as atenções sobre si próprio.

Em conclusão, a forma de apresentação narrativa por um narrador dissonante resulta obviamente de opções efectuadas pela instância narradora, com vista à produção de certos sentidos. Assim, esta estratégia narrativa, por um lado, serve de suporte à necessidade que o narrador sente, vinte anos depois dos acontecimentos narrados, em dar conta da singularidade das suas vivências passadas, em esferas sociais e familiares que lhe foram completamente hostis, em dar a conhecer a natureza excepcional do seu percurso existencial, marcado pelo sofrimento, pela dor e pelas necessidades económicas que o obrigaram a uma obediência e resignação insuportáveis, e em justificar o acto de auto-mutilação, que a situação-limite de ruptura psíquica e emocional o obrigou a cometer, para através dele poder finalmente alterar o rumo do seu malfadado destino. Por outro lado, este modo de

filado, os sorrisos malignos da matula da terceira, que se me cravavam nos flancos como dentes carniceiros." p.14. Chegado ao seminário, o pequeno sente logo a hostilidade dos padres: "Mudos e quedos, ao pé dos muros, apareceram-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." p.21. Quando António se descuida na capela e o corpo o traiçoa, todos os colegas troçam dele cruelmente: "Imediatamente uma quadrilha de risos esguichados atacou-me pelas costas, pelos flancos. E num ápice, todo o corpo me ficou cravado de facadas." p.171.

¹³ Veja-se a decepção da personagem quando chega à aldeia a passar as primeiras férias. (cf. p.71).

apresentação narrativa por um narrador dissonante deixa entrever também todo um processo contínuo de análise e reflexão sobre o passado que demonstra o distanciamento que a instância narradora consegue estabelecer, no momento da escrita do texto, entre as duas etapas da sua vida, a passada e a presente. Todavia, apesar desse distanciamento já conseguido, o passado parece continuar a marcar o narrador, como um estigma impossível de apagar, daí que nalguns raros momentos narrativos de maior tonalidade emotiva o "eu narrador" não consiga resistir a uma atitude de consonância com a personagem, atitude essa que denota, precisamente, que esses momentos de violenta tensão ainda não foram ultrapassados no presente da narração¹⁴, como, aliás, o próprio narrador claramente reconhece: "Desisto definitivamente de me iludir com a minha força de adulto sobre o peso de uma amargura infantil. Exactamente porque toda a vida que tive sempre se me representa investida da importância que em cada momento teve. Como se eu jamais tivesse envelhecido." (p.55).

Procederemos em seguida à análise do processo de enunciação¹⁵, do processo narrativo, em *Manhã submersa* filme. Em termos cinematográficos, estudar o processo narrativo de um filme é, em parte, estudar o paradigma das grandes unidades, o encadeamento sintagmático do objecto textual em questão, é tentar dar conta da construção sintáctica que presidiu à elaboração do objecto filmico, é averiguar sobre o tipo de

¹⁴ Confronte-se, a título exemplificativo, a narração do momento em que António fica sozinho na sala, desde a saída de D. Estefânia até ao seu regresso, no episódio da vocação, p.95-96, em que o narrador recusa a atitude onisciente e opta por narrativizar o próprio monólogo do miúdo para, desse modo, mais se aproximar da forma de pensar da personagem. Confrontem-se também todas as auto-citações (pp.46-47, 146, 151, 152, 176, 183, 184, 186, 198, 199, 201, 205 e 211), bem visíveis no corpo do romance porque enquadradas por aspas, que nos momentos de tensão brutal privilegiam a voz da personagem em detrimento da voz do narrador.

¹⁵ " (...) l'énonciation est le fait d'user des possibilités expressives offertes par le cinéma pour donner corps et consistance à un film." (Francesco Casetti, 1983: p.80).

agenciamento entre os vários segmentos autónomos que compõem o todo. Partindo da *grande sintagmática da banda-imagem* proposta por Metz¹⁶, vamos tentar reconstituir a estrutura narrativa de *Manhã submersa*, a fim de isolarmos o modo narrativo deste texto filmico e de analisarmos o processo da construção de sentidos.

O encadeamento sintagmático do filme de que nos ocupamos é feito, globalmente, através de uma montagem de tipo objectivo, usando como técnica preferencial de agenciamento o *raccord cut* de segmentos autónomos que, na sua maior parte, são do tipo: *sintagmas* (por oposição ao plano autónomo, o sintagma é constituído por sequências de planos) *cronológicos* (porque respeitam a sucessão cronológica dos factos apresentados) *narrativos* (porque privilegiam a acção, ao contrário dos descritivos), *não alternantes ou lineares* (modo de representação institucional ou MRI, na terminologia de Noel Burch, cf. 1983: p.34), *por sequências ordinárias* (em oposição às sequências por episódios).

Este tipo de encadeamento sintagmático linear de *Manhã submersa* aponta para um processo narrativo de tipo objectivo e transparente, em que a história parece contar-se a si própria, e para um tipo de meganarrador mais preocupado com a representação mimética dos acontecimentos do que com a manifestação da sua subjectividade; no entanto, apesar de a montagem ser preferencialmente de tipo objectivo, de o *raccord cut* ser o mais utilizado e de a maioria dos segmentos autónomos serem do tipo atrás mencionado (sintagmas cronológicos narrativos lineares por sequências ordinárias, ou SCNLPSO), isto não significa que não possamos encontrar pontualmente outro tipo de montagem, de *raccords* e de diferentes tipos de segmentos autónomos que contrariem a relativa uniformidade do modo narrativo objectivo deste filme, que denunciem a intrusão de uma instância narrativa e, consequentemente, também a presença de um discurso subjectivo.

¹⁶ Metz, 1983: pp.121-146; cf também Michel Cegarra, 1979: pp.65-165.

¹⁷ "Sucesso de breves evocações não situadas temporalmente (umas relativamente às outras) mas que intervêm de uma mesma ordem de realidade (sistema de alusões). É o conjunto que constitui um segmento

Efectivamente, se até à 26ª sequência mal damos pela presença de uma instância responsável pela enunciação, sendo o encadeamento sintagmático feito através de uma montagem de tipo objectivo, servida preferencialmente pelo *raccord cut*, e os segmentos autónomos do tipo SCNLPSO, a meio desta sequência surge claramente a presença explícita do meganarrador que se manifesta pelo recurso a uma montagem e a um discurso de tipo subjectivo. Este discurso é conseguido através da inserção de um plano autónomo, mais especificamente um *insert subjectivo*¹⁷, que tem como função mostrar ao espectador em que é que a personagem principal está a pensar quando dirige o seu olhar para cima, para lá dos muros do seminário, plano este que denuncia a presença de alguém que acha pertinente fornecer explicações suplementares ao espectador. O agenciamento desta sequência com a seguinte, a 27ª, é feito através de um *fondus* encadeado pela voz de Pe. Alves, que lê o regulamento interno e as recomendações para férias. Este tipo de agenciamento articula tematicamente as duas sequências e permite que o espectador compreenda que António recorda tão fortemente a terra natal devido à proximidade das férias. Nesta última sequência assistimos ainda a uma montagem que apresenta alternadamente SCNLPSO e um sintagma a-cronológico em «*acolade*»¹⁸ bastante longo, constituído por sete planos, que tem como finalidade continuar a mostrar o espaço físico e social que a mente de António evoca durante a leitura de Pe. Alves.

A 28ª sequência é constituída por dois blocos temáticos, um a representação teatral dos miúdos, o outro a leitura de Pe. Martins dos conselhos para férias. Neste segundo bloco, encontramos o mesmo tipo de montagem da sequência anterior, SCNLPSO alternado com

¹⁷ "Imagem que não é visada-como-presente, mas visada-como-ausente pelo herói da acção. Ex.: recordações, sonhos (...)." (Michel Cegarra, 1979: p.156).

¹⁸ "Sucessão de breves evocações não situadas temporalmente (umas relativamente às outras) mas que relevam de uma mesma ordem de realidade (sistema de alusões). É o conjunto que constitui um segmento autónomo." (*idem, ibidem*).

um sintagma a-cronológico em «*accolade*», que continua a ter como objectivo mostrar as repetidas evocações de António.

Estamos, pois, perante três sequências e três momentos diegéticos diferentes, no entanto, eles relacionam-se entre si no plano do conteúdo, pela presença em todos eles da temática da recordação da aldeia natal, e no plano discursivo, pela manifestação da presença de um meganarrador activo que utiliza as várias potencialidades do paradigma das grandes unidades para veicular um sentido. Esse sentido aponta inequivocamente para as profundas saudades (penso que o facto de este sentimento surgir em três sequências seguidas autoriza ilações quanto à intensidade do sentimento) que o miúdo tem de casa e da aldeia, o que é já um sintoma, ou um indício, do desagrado que vagamente lhe provoca o seminário e aponta para um ambiente psicológico, que começa já a delinear-se, de desassossego interior da personagem.

Após esta primeira série de três sequências em que é sensível a presença do meganarrador, o filme retoma o encadeamento sintagmático linear inicial e a montagem de tipo objectivo até à 36ª sequência. Esta mostra Dª. Estefânia e António que se dirigem à igreja para assistirem à missa matinal. A 37ª não apresenta continuidade temporal em relação à anterior, mas simultaneidade, é constituída por um sintagma narrativo alternado¹⁹, em relação ao SCNLPSO anterior, e tem como objectivo mostrar a actuação do Sr. Capitão que entretanto acorda. A informação fornecida ao espectador por esta sequência é, como já vimos, preciosa para o apuramento das relações entre o casal e para a instauração da crítica social à actuação do patrão para com a criada.

¹⁹ "A montagem apresenta por alternância duas ou mais séries de acontecimentos de maneira que:

- no interior de cada série as relações temporais sejam de consecução,
- mas que entre as séries tomadas em bloco a relação temporal seja de simultaneidade (...)." (*idem*, *ibidem*: p.158).

Até ao final do filme estas serão as duas únicas situações em que o meganarrador recorrerá à utilização de sintagmas diferentes do SCNLPSO, contudo, a montagem assumirá ainda, aqui e além, um carácter subjectivo, pela introdução pontual de planos autónomos do tipo *insert* explicativo e subjectivo. É o caso da 59ª sequência onde surge um *insert* explicativo, com o objectivo de mostrar ao espectador, em efeito de lupa, o conteúdo do papel que circula entre os miúdos na aula. Os *inserts* subjectivos surgem nas sequências nº67, 101 e 103.

Na 67ª sequência, deparamos com três *inserts* subjectivos, um com a imagem da mãe do protagonista, e os outros dois com a imagem de uma jovem da aldeia. Se relacionarmos esta sequência com a anterior, em que o Gama é violentamente interrogado por Pe. Tomás, após o que será expulso, e com as seguintes, que mostram dois padres a questionarem o protagonista sobre o porquê da sua tristeza, compreendemos que a mensagem que o meganarrador pretende fazer passar é que António, sem a força que lhe transmitia o amigo, cada vez mais se sente sozinho (a solidão surge plasmada nas saudades da mãe) e cada vez mais sente o seu corpo desperto para o sexo oposto (daí a dupla evocação da rapariga da aldeia).

Os *inserts* subjectivos das sequências 101 e 103 têm em comum o facto de não serem de ordem visual mas auditiva; trata-se da introdução de uma frase em voz *off* em cada uma das sequências ("Não digas nada a ninguém, mas daqui a um ano saio contigo." e "Os padres não podem ser aleijados, é do regulamento.", respectivamente). No primeiro caso é óbvio que o objectivo é mostrar que António tem consciência da total falta de vocação do seu malgrado amigo, mas o objectivo parece ser também o de mostrar não só o contraste entre a finalidade da homenagem póstuma a Gaudêncio (reconhecimento público da exemplaridade do seu comportamento) e os verdadeiros propósitos do miúdo em relação à vida sacerdotal, mas também, de certa forma, mostrar a hipocrisia do reitor, que decerto terá sabido por

Pe. Alves da inadaptação de Gaudêncio. No segundo caso, o *insert* da frase do criado do seminário resulta claramente da intenção do meganarrador de estabelecer intencionalidade (recordemos que no romance o próprio narrador deixa em aberto se a auto-mutilação foi conscientemente intencional - cf. p.110) no acto de auto-mutilação de António, pois a determinação que surge no rosto do protagonista, depois de recordar a frase, aponta para uma tomada de decisão consciente e inalterável.

Enfim, da análise da sintaxe narrativa do filme, isto é, do encadeamento sintagmático e do tipo de montagem, concluímos que o meganarrador de *Manhã submersa* privilegia o discurso de tipo objectivo e linear e a representação mimética dos acontecimentos, não deixando de recorrer, porém, moderadamente, ao tipo de montagem subjectiva para mostrar, nos momentos de maior tonalidade emotiva, a intensa vida interior da personagem principal. Além dos sentidos que o meganarrador pode veicular através do tipo de encadeamento sintagmático do filme (que constitui o paradigma das grandes unidades, um paradigma de sintagmas), resultante de uma escolha pessoal perante um vasto leque de opções, a instância enunciativa pode ainda socorrer-se de outros paradigmas cinematográficos, veiculadores, também eles, de vários sentidos possíveis. O aproveitamento das potencialidades que estes paradigmas oferecem permite ao meganarrador reforçar, redobrar, duplicar o efeito narrativo.

Michel Cegarra²⁰, retomando e reformulando Metz, distingue cinco tipos de paradigmas cinematográficos. O primeiro é o paradigma das grandes unidades do filme, o paradigma do encadeamento sintagmático, cujo funcionamento em *Manhã submersa* já analisámos. O segundo é o paradigma dos «processos», que engloba processos filmicos técnicos, tais como movimentos de aparelho, a estrutura interna do plano e os processos

²⁰ (1979: pp.128-134).

ópticos. O terceiro é o paradigma da fala; nele se equacionam as relações fala/imagem, fala/banda sonora e imagem/banda sonora. O quarto é o paradigma diferencial, que levanta questões relacionadas com, por exemplo, o género e o estilo do objecto filmico, nas múltiplas relações de distanciamento/aproximação que este pode estabelecer com outros objectos filmicos. Em quinto lugar aparecem os paradigmas culturais, expressos através, entre outros, da linguagem corporal e/ou gestual, da linguagem dos objectos, do significado que as cores podem assumir e através do tipo de vestuário que as personagens usam.

Evidentemente que as potencialidades destes paradigmas podem ser sub-aproveitadas ou maximizadas, isto é, aproveitadas exaustivamente (constituindo estes dois polos situações extremas, podendo surgir entre eles formas que gradativamente se aproximam de um lado ou de outro) consoante a personalidade artística do realizador e consoante o tipo de filme em questão, resultando da opção por um dos polos uma filmagem de carácter mais mimético ou, pelo contrário, uma filmagem constantemente filtrada pela presença do meganarrador. No primeiro caso, parece que a história se conta a si mesma, o meganarrador, cuja preocupação fundamental é a representação, usa processos filmicos que se querem imperceptíveis aos olhos do espectador. No segundo caso, a presença do meganarrador é mais sensível, a sua intervenção na realidade filmada é visível ao espectador através dos processos filmicos accionados, qualquer movimento perceptível da câmara apontará para a sua presença²¹.

Como já vimos, no plano do paradigma das grandes unidades *Manhã submersa* apresenta alguns indícios da presença activa de um meganarrador, sobretudo nos momentos de maior intensidade emocional. Complementarmente tentaremos também dar conta da força expressiva de alguns processos técnicos filmicos usados no filme de Lauro António, porque o uso das potencialidades deste paradigma auxilia o processo narrativo e porque nos permite despistar a presença de uma entidade enunciativa responsável pela sua discursivização. No

²¹ Cf. François Jost, 1983: pp.192-209.

filme de que nos ocupamos, os indícios da presença de um meganarrador activo ao nível da sintaxe são complementados pelo recurso a processos filmicos técnicos variados, tais como *plongées*, *contre-plongées*, *travellings* em várias direcções, panorâmicas, séries de campo/contracampo, *zooms* e diversos tipos de planos, que, postos ao serviço da expressão, sublinham ou criam significados.

Várias vezes o meganarrador recorre à utilização de *plongées* (processo técnico que consiste em colocar a câmara num plano mais alto que aquilo que se pretende filmar), sendo particularmente significativas a da 1ª e a da 10ª sequências. A primeira sequência apresenta uma grande profundidade de campo, com o carro de bois, de reduzidas dimensões, no centro da imagem, ao fundo, e a câmara encontra-se numa elevação, como que a observar o carro a afastar-se. Esta posição da câmara é particularmente significativa, pois que, configurando as personagens em silhuetas minúsculas, integra-as no mundo que as circunda, mas reveste-as de uma fragilidade angustiante. A mesma posição da câmara na décima sequência auxilia também o processo narrativo, pois que, colocada no patamar superior ao lance de escadas que as crianças estão a subir, capta uma imagem de cima para baixo das cabeças inclinadas dos miúdos, o que acentua ainda mais o ar subserviente e tristonho dos pequenos seminaristas.

O processo técnico oposto a este, a *contre-plongée* (processo que consiste em colocar a câmara num plano mais baixo que aquilo que se pretende filmar), é também usado no filme e a partir dele o meganarrador obtém efeitos discursivos interessantes. Particularmente significativas são as *contre-plongées* das sequências nº4 e 5. A primeira sublinha de forma surpreendente, porque cria um efeito óptico aumentativo, a enormidade do edifício do seminário que António vê pela primeira vez. A segunda, captando os miúdos de costas a subir as escadarias do edifício, parece acentuar a dificuldade da empresa e sobretudo o desânimo e o desalento que marca os seminaristas no início do ano lectivo.

Na sequência seguinte, a nº6, surgem os miúdos a entrar na camarata colectiva. Para enfatizar o tamanho descomunal do dormitório, e conseqüentemente a sua descaracterização e a sua despersonalização, o meganarrador utiliza a técnica do *travelling* (deslocação da câmara em várias direcções) atrás, que permite mostrar uma grande profundidade de campo e sublinhar o enorme comprimento da camarata, bem como a relativa pequenez dos seminaristas em semelhante vastidão.

A par destes processos surge também um outro, a panorâmica (movimento de rotação da câmara sobre o seu próprio eixo), que na sequência nº22 consegue um efeito expressivo particularmente eficaz. Nesta sequência Pe. Lino, em plano aproximado de tronco, explica aos miúdos os objectivos dos exércitos ou partidos e o modo de funcionamento dos desafios e, no final, pergunta-lhes se compreenderam. Então, o meganarrador efectua uma panorâmica da turma, mostrando os rostos atónitos dos alunos para significar que, na realidade, eles não tinham compreendido absolutamente nada.

O recurso a séries de campo e contracampo é bastante frequente em *Manhã submersa*. A título de exemplo, podemos referir a sequência nº13, na qual este processo técnico tem um efeito expressivo evidente. Nesta sequência vemos Pe. Tomás, o qual vigia o dormitório até os miúdos adormecerem para depois se deitar também. Pouco antes de se retirar, o meganarrador mostra-o em campo e, em contracampo, mostra o rosto inquisidor de António, que ainda está acordado. Fica claro que o seminarista está à espreita, observando o padre, e à espera que este se deite para fazer algo que não quer que este veja.

A utilização do *zoom* (aproximação ou afastamento da imagem sem deslocação da câmara) no filme em análise, por exemplo nas sequências nº14, 44 e 55, tem como objectivo conduzir o olhar do espectador e focá-lo num determinado ponto do écran.

Ao longo de *Manhã submersa*, tal como em qualquer filme, vários são os tipos de planos utilizados. No entanto, por vezes, da combinação de vários tipos nasce um efeito

expressivo particularmente bem conseguido, como acontece na sequência nº17, que mostra a primeira prelecção do reitor na capela. O meganarrador começa por apresentar, num plano geral ou de conjunto, o reitor centrado na imagem. Depois mostra-o em plano de pé e, em seguida, em plano aproximado de peito. Todos os seminaristas que o ouvem se encontram, ao longo de quase toda a sequência, fora de campo. A opção por esta combinação de processos não pode ser completamente desmotivada, parece-nos antes resultar da necessidade de expressar a importância deste homem na instituição que dirige e o modo como a sua presença ofusca todas as outras.

Para terminar a análise do processo narrativo do filme de que nos ocupamos faremos ainda uma breve referência à importância que o paradigma da fala assume quer no acto de produção de sentidos quer como testemunho da presença de uma instância enunciativa, interessando-nos em especial pelas relações que o meganarrador estabelece entre a fala e a imagem e entre estas e a banda sonora.

As sequências nº12 e 27 articulam de modo bastante peculiar a fala e a imagem. Na primeira, Pe. Fialho lê um texto bíblico no refeitório enquanto os seminaristas comem, prática esta certamente habitual durante as refeições. No entanto, no final da sequência, o padre surge em plano aproximado de tronco a pronunciar lenta e enfaticamente uma frase enigmática ("Tudo isto cairá sobre esta geração!"), ao mesmo tempo que olha em redor. O tom de voz do padre e a forma estranha como olha os rapazes quase transformam a frase numa espécie de nefasta profecia, o que poderá induzir o espectador a interpretá-la como um indício de futuros acontecimentos trágicos. Na sequência nº27, Pe. Alves lê alguns artigos do regulamento interno. Quando lê um dos últimos ("Não se deixem prender de amizades particulares, são-lhes proibidas tais amizades (...)", a câmara opera um movimento de rotação significativo para captar Gaudêncio em plano aproximado de tronco, continua a rodar, capta agora António e, através de uma acentuada profundidade de campo, ao fundo o

Gama. Trata-se nitidamente de uma intervenção do meganarrador para relacionar o conteúdo do artigo com a situação dos três amigos que, apesar da proibição, estão ligados entre si por uma forte amizade.

As opções em relação à banda sonora do filme (*La forza del destino*, *Requiem* e *Quattro pezzi sacri*, de Giuseppe Verdi, cantos gregorianos e o tema *Marco do correio*) revelam-se, também elas, significativas do ponto de vista da produção de sentido. O tema *La forza del destino* (o próprio título poderia aparecer em epígrafe no filme) surge ao longo de todo o texto, assumindo múltiplas funções: ora significa que António se recorda da sua aldeia natal e dela sente saudades ora sublinha a perturbação do miúdo, dividido entre a necessária castidade exigida pela sua condição de seminarista e o despertar difuso da sua sensualidade de adolescente (cf. sequências nº 46, 47, 67 e 85-87) ora traduz a revolta do protagonista contra um destino que lhe é imposto do exterior (aliás, já o olhar ávido do protagonista a observar os cartazes de cinema, colocados lado a lado e publicitando filmes tão dissemelhantes e até tematicamente antagónicos como *O sinal da cruz* e *A dama das camélias*, aponta também para este último sentido). Por sua vez, o *Requiem*, missa de defuntos, revela-se uma opção musical que por si só traduz o drama de uma perda, acentuando o sofrimento de António durante o funeral de Gaudêncio. Na última sequência e no genérico final, o excerto das *Quattro pezzi sacri* sublinha a tragicidade da auto-mutilação. Também o espaço do seminário ou a natureza espiritual das conversas são introduzidos por temas musicais litúrgicos, mais especificamente por cantos gregorianos. Por fim, quanto à canção *Marco do correio*, já vimos que tem por função situar a diegese num tempo anterior ao da realização.

A utilização da voz *off* surge em função de vários objectivos: dar a conhecer ao espectador o conteúdo das cartas que António escreve (cf. sequências nº18, 21, 45 e 64); estabelecer relações de causalidade entre duas sequências, cujo agenciamento é feito através

do *fundu* encadeado da voz, e, simultaneamente, significar que o espaço onde o protagonista se encontra é o do seminário, apesar de as imagens serem do espaço da aldeia (cf. sequências nº26 e 27); e ainda expressar a interioridade, os pensamentos secretos da personagem (cf. sequências nº101 e 103). O espectador não teria acesso a estas informações caso o meganarrador não tivesse optado por este processo técnico.

Após a análise do processo narrativo no filme, vemos que Lauro António oscila claramente entre a sua resolução em obedecer às convenções da representação realista e a sua nítida tendência para a valorização de cenas subjectivas que induzem o leitor a procurar um sujeito enunciativo por elas responsável. Assim, torna-se lícito concluir que, ao contrário do romance, que privilegia o modo de apresentação narrativa, objectivada nas constantes intromissões do narrador dissonante, apenas cedendo muito esporadicamente à tentação do modo de apresentação sob a forma de monólogo, como acontece nos raros momentos de narrativização do monólogo da personagem e de auto-citação (cf. nota nº14), o filme privilegia uma representação que se quer preponderantemente mimética, não conseguindo, porém, escapar ocasionalmente à tentação de um discurso subjectivo, que manifeste a presença mais ou menos explícita da instância enunciativa por ele responsável.

5.2. Focalização e ponto de vista no romance e no filme.

No romance, António, sendo um narrador autodiegético, congrega à sua volta três funções, a de *acção* na intriga, a de *expressão* e a de *interpretação* do mundo narrado: como personagem principal da história age, participa na acção e é na sua órbita que todos os

²³ Aguiar e Silva, 1982, pp. 733-754.

episódios gravitam e como narrador autodiegético desempenha a função de expressão²² e de interpretação. Uma vez que António acumula as funções de autor textual, narrador e personagem principal possui toda a legitimidade para narrar as acções que protagoniza e para as interpretar. Falando de si próprio, opta por nos dar acesso à sua maneira de pensar, à forma como encara os factos e aos sentimentos que lhe vão na alma e, para que isto seja possível, recorre a várias estratégias narrativas.

A opção pelo modo de apresentação narrativa e por um narrador preponderantemente dissonante da personagem legitima o quadro focal mais frequentemente adoptado, constituído por focalização autodiegética, interna, onnisciente e interventiva²³, e sublinha a distância temporal, por sua vez determinante da distância ideológica, entre o "eu narrador" e o "eu da acção". Assim, a instauração da analepse como base de todo o romance (de forma implícita, no título da obra e, de forma explícita, no prefácio e em variadíssimos passos do texto) permite criar um "eu narrador", diferente do "eu narrado" em virtude do amadurecimento que o fluir temporal lhe proporcionou, que dá a conhecer e que comenta a interioridade da personagem nuclear da história. Num romance como *Manhã submersa*, em que se pretende demonstrar a natureza excepcional de um percurso existencial, o recurso aos tipos de focalização autodiegética, interna e onnisciente mais não é que uma mera estratégia narrativa do narrador para poder dar a conhecer ao leitor todos os sentimentos secretos, emoções e pensamentos do protagonista, isto é, a evolução da vida interior da personagem

²² Na introdução à obra *Análise semiológica do texto filmico*, Maria Alzira Seixo, retomando de Jean Ricardou os conceitos de *representação* e de *expressão*, explica em nota de rodapé que o acto de escrever mais não é que a manifestação de um sentido instituído e recorda que: "se o sentido instituído concerne aspectos do Eu, a manifestação é habitualmente denominada *expressão*; se o sentido instituído concerne aspectos do Mundo, a manifestação é comumente denominada *representação*." (1979: pp.10-11).

²³ Aguiar e Silva, 1982: pp.733-754.

que determina todo o seu comportamento e que, no final, numa situação limite de desespero e de angústia, o conduz ao acto extremo de auto-mutilação.

A função de interpretação que o narrador autodiegético também desempenha é auxiliada pela adopção da focalização interventiva, que institui uma relação de distanciamento do narrador em relação ao universo diegético narrado e que permite ao primeiro tecer todo um conjunto de comentários e de apreciações sobre os acontecimentos ou sobre as personagens. Este tipo de focalização efectuada pelo narrador emerge particularmente nos momentos discursivos de carácter explicativo (cf. nota nº7) e de carácter figurado. É a partir do teor das explicações fornecidas e a partir das imagens conseguidas através da utilização do discurso figurado que o narrador estabelece a sua discordância ou a sua adesão em relação aos eventos narrados.

Para concluir diremos, pois, que em *Manhã submersa* encontramos uma polimodalidade focal, constituída por um conjunto de modalidades de focalização (como já vimos, essas modalidades são a autodiegética, a interna, a onisciente e a interventiva) perfeitamente adequadas ao género, romance autobiográfico, da obra em questão. No entanto, a uniformidade desta polimodalidade focal não é constante ao longo de todo o romance, surgindo no texto, episodicamente, outros tipos de focalização em dissonância com o quadro focal até agora delineado. Assim, ao contrário do que acontece em grande parte do romance que privilegia a focalização interna e a interventiva, é possível isolarmos momentos narrativos em que o tipo de focalização prevalecente é a externa com cambiantes de neutral, como é o caso, por exemplo, da p.53 (em que este tipo de focalização está ao serviço do *suspense* em relação à identidade do desafiado) e como é o caso das vezes em que o narrador opta por abandonar a forma de apresentação narrativa para se aproximar do modo de apresentação em forma de monólogo, nomeadamente através da narrativização do discurso interior da personagem e através do processo de auto-citação (cf. nota nº14).

Todavia, o recurso a este tipo de focalização não é regra, mas excepção, ocorrendo no romance apenas episodicamente, nos momentos de maior tonalidade emocional, sendo os tipos de focalização interna e interventiva os privilegiados pelo narrador autodiegético de *Manhã submersa*.

O quadro focal predominante no romance legitima o facto de o ponto de vista adoptado ser preferencialmente o do "eu narrador"; os acontecimentos são quase sempre vistos através dos seus olhos, isto é, recordados pela sua memória e analisados sob a sua perspectiva sócio-ideológica, contemporânea da enunciação. Esta opção é conotativamente significativa porque, tendo ocorrido um lapso de tempo alargado entre a acção e a enunciação dos factos, a posição actual do "eu narrador" é muito mais legítima do que a do "eu narrado", pois que o primeiro pôde já ter vivido o tempo suficiente para conceptualizar, amadurecer e pensar sobre o seu posicionamento face aos acontecimentos passados e os juízos que sobre eles agora emitir serão muito mais credíveis aos olhos do leitor porque foram reflectidos e ponderados.

Apesar de prevalecer o ponto de vista do "eu narrador", ele não é exclusivo ao longo do romance. Por vezes, precisamente quando o tipo de focalização é a externa, o narrador perspectiva os acontecimentos a partir do ponto de vista do miúdo (por exemplo no episódio da pancadaria de Pe. Tomás a Valério). Esta última opção é também ela conotativamente significativa, uma vez que o discurso assume um poder sugestivo extraordinariamente grande, porque reforçado pela ingenuidade e pela boa-fé da personagem que perspectiva e porque sublinha a violência de que se revestem os acontecimentos para a criança sob a óptica da qual eles são vividos.

Além destas possibilidades, podemos ainda encontrar em *Manhã submersa* um terceiro tipo de perspectivação dos acontecimentos, que resulta do cruzamento de várias formas de encarar os factos, e que podemos designar por ponto de vista misto. Esta situação ocorre,

por exemplo, nas páginas iniciais do capítulo XI, que narra os primeiros dias no seminário, após o regresso das férias de Natal, e o alvoroço dos seminaristas quando estes se apercebem que dois companheiros seus desistiram. Consequência imediata: a desistência dos colegas inflama os espíritos e gera perturbação no grupo. Para narrar este facto, o narrador começa por privilegiar o ponto de vista dos rapazes, que encaram os colegas desistentes como dois autênticos heróis²⁴, optando, em seguida, por contrapor a esta visão dos factos a perspectiva dos padres, que encaram os desistentes como dois reles desertores²⁵. Para terminar este excerto, o narrador conclui com uma observação da sua própria responsabilidade²⁶, regressando, assim, novamente ao seu próprio ponto de vista. Contudo, momentos narrativos em que o ponto de vista seja misto, ou ainda da responsabilidade do "eu da acção", são relativamente raros em *Manhã submersa*, prevalecendo ao longo do romance o ponto de vista do narrador, pois que, tratando-se de um romance de aprendizagem, esta entidade é a que possui mais legitimidade para analisar situações e acontecimentos.

Vamos em seguida debruçar-nos sobre o filme e analisar comparativamente as opções quanto ao tipo de focalização e quanto ao ponto de vista, e os efeitos expressivos daí resultantes. Já vimos que apesar de o tipo de representação mais ocorrente no filme ser de

²⁴ " (...) a nossa voz prisioneira cantou a glória desses dois seminaristas que não tinham regressado de férias." (p.105).

" (...) sentíamo-nos esses heróis que deixavam o Seminário." (p.106).

" (...) dois triunfadores." (p.106).

" Não me lembrava da face desses heróis (...)." (p.106).

" (...) exemplo terrível de coragem." (p.106).

²⁵ " (...) carteiras malditas (...)"

" (...) pôr grades ao precipício, para evitar novos suicídios."

"Quando regressámos ao estudo, já o sangue dos suicidas tinha sido lavado."

Todas as citações desta nota são da página 107.

²⁶ Veja-se o penúltimo parágrafo da página 107.

carácter mimético, a presença de uma instância responsável pela enunciação (o meganarrador) se manifesta através do tipo de montagem escolhido, das variadas técnicas de *raccord* e dos múltiplos processos ópticos usados. Observemos agora o tipo de relações que esta entidade estabelece entre o número de informações que possui e as que transmite ao espectador.

Ao contrário do que acontece no romance, em *Manhã submersa* filme o quadro focal preponderante é constituído por uma focalização heterodiegética (porque a instância narrativa não participa, como agente, da diegese, uma vez que o seu espaço de manobra é o *hors cadre*), externa, restritiva e neutral. Estamos, portanto, perante um enunciado de carácter objectivo, que se caracteriza maioritariamente por um tipo de enunciação que Francesco Casetti designa por *énonciation «fuyante»*, por um tratamento discursivo do tipo histórico»²⁷, como, aliás, já vimos que em grande parte a sintaxe narrativa deste texto confirma. Todavia, e agora à semelhança do que acontece no romance, este quadro focal não é uniforme nem contínuo até ao final do filme. Assim, a personagem principal, apresentada em focalização externa na grande maioria das sequências, é pontualmente apresentada em focalização interna. Esta situação ocorre quando se torna particularmente importante que o espectador conheça os pensamentos íntimos do protagonista. Para conseguir este último tipo de focalização, aliada à focalização interventiva, o meganarrador recorre a alterações na sintaxe narrativa, abandonando momentaneamente o tipo de sintagmas cronológicos narrativos por sequências ordinárias e passando a fazer uso de *inserts* subjectivos e explicativos e sintagmas a-cronológicos em *«accolade»*, bem como de processos ópticos menos imperceptíveis, como já tivemos oportunidade de referir atrás.

²⁷ Casetti opõe *énoncé énoncif* a *énonciation «fuyante»* e *traitement discursif* a *traitement historique* (1983: pp.83-84).

Concluimos então que, exactamente ao contrário do que acontece no romance, no filme os tipos de focalização preponderantes são a externa e a neutral, e, em casos pontuais, a interna e a interventiva. A opção por este quadro focal resulta, cremos, da necessidade de apagar as reflexões intimistas do narrador adulto que perpassam ao longo de todo o romance, em virtude da omissão deste no filme, e o efeito obtido é o de uma narrativa dinâmica e com um ritmo bastante desenvolvido.

Quanto ao ponto de vista, no filme ele é maioritariamente variável, atribuível às várias personagens da diegese, ou então neutral, nos momentos em que as imagens parecem surgir pelos seus próprios meios, não podendo neste último caso ser imputáveis ao ponto de vista de nenhuma personagem em particular. No entanto, nalguns momentos narrativos peculiares, o ponto de vista deixa de ser o da personagem, ou deixa de ser neutro, para parecer estar ancorado no olhar da própria instância enunciativa, do meganarrador. Exemplificativa do que acabamos de dizer é a primeira sequência, constituída por três planos, ela abre com uma grande profundidade de campo, com o carro de bois, de reduzidas dimensões, no centro da imagem, ao fundo, e a câmara encontra-se colocada numa elevação, como que a observar o carro a afastar-se. Esta posição da câmara é particularmente significativa, pois que, como já dissemos, mostrando em baixo as personagens minúsculas, reveste-as de uma grande fragilidade. Neste plano, o ponto de vista, no sentido de quem percebe, é nitidamente o do meganarrador.

Também a 4ª sequência é comprovativa da localização do ponto de vista do lado da enunciação. Nesta sequência assistimos ao momento em que o protagonista chega ao seminário pela primeira vez. A câmara está fixa, captando o caminho e parte do edifício e, em som *off*, ouvem-se os passos de António. Este aparece por momentos, de costas, a caminhar, no canto inferior esquerdo da imagem, perfeitamente desenquadrado; em grande plano vemos uma barreira de terra, que ladeia o caminho, e, em cima, à direita, o seminário.

António caminha para o lado esquerdo e desaparece do campo de visão da câmara, que inicia um movimento de *contre-plongée* para mostrar o edifício. Neste plano três elementos nos parecem importantes: o facto de o espaço ser mostrado mesmo antes de a personagem surgir; o facto de a personagem sair de campo; e o facto de a câmara não efectuar nenhum movimento de deslocação antes de iniciar a *contre-plongée*. Uma vez que a câmara está fixa, o ângulo sob o qual capta o casarão, o mesmo a partir do qual captou o miúdo, não pode ser o ângulo de visão do protagonista, não estamos pois a ver *com* ele, nem *através* dos seus olhos; surge-nos na imagem o edifício, cada vez maior, e alguém no-lo está a mostrar, obviamente o meganarrador. O efeito de *contre-plongée* é, como já vimos, significativo, porque ao filmar, efectuando o movimento de baixo para cima, a câmara restitui uma imagem aumentada nas suas proporções e sublinha o tamanho descomunal, a frieza, a desumanização, habitualmente associados às grandes instituições.

Do mesmo modo, todas as sequências que mostram os seminaristas a atravessar os claustros interiores do edifício do seminário (nº15, 26, 68 e 72) se ancoram no ponto de vista da instância enunciativa, cuja presença se revela quer pelo recurso a um processo óptico quer pela deslocação que a câmara tem que efectuar para captar os miúdos através das múltiplas e grossas colunas de pedra.

Por fim, podemos ainda isolar uma última sequência em que o ponto de vista continua a ser claramente o do meganarrador, a nº55. Após a prelecção do reitor na capela sobre a ignomínia da expulsão, surge no écran uma imagem de um recanto, nas traseiras do seminário. A câmara está colocada num dos telhados do edifício e capta em *plongée* a imagem de duas personagens quase invisíveis. O espectador só reconhece as ditas personagens depois de ouvir as suas vozes e de, gradualmente, através do *zoom*, a câmara as aproximar. Não há margem para dúvidas, nesta sequência o ponto de vista é o do sujeito da enunciação.

Verificamos assim que *Manhã submersa* filme, de uma forma diametralmente oposta à que prevalece no romance, opta por um ponto de vista atribuível às personagens da diegese, ou ainda por um ponto de vista não referenciável numa personagem em particular, e só em relativamente raras excepções opta por ancorar o ponto de vista na instância narradora, a qual, novamente ao contrário do que acontece no romance, não se encontra ligada ao protagonista por nenhuma espécie de relação, pois ontologicamente estas duas instâncias possuem estatutos diferenciados, uma vez que a segunda faz parte da diegese ao passo que a primeira não, visto que o seu espaço de manobra é precisamente o *hors cadre*. E é, em parte, devido a esta não coincidência entre o sujeito da enunciação e o protagonista que encontramos um quadro focal, bem como resoluções quanto ao ponto de vista, diferentes no romance e no filme; é, ainda, também devido a esta disjunção de papéis que vamos encontrar em cada um dos veículos narrativos uma forma diferente de tratamento do tempo, assumindo este funções diversas no texto do romance e no texto filmico.

5.3. Papel e funções do tempo em ambas as narrativas.

O romance de que nos ocupamos, em parte em virtude dos condicionalismos resultantes da sua filiação genérica, constrói-se sobre uma temporalidade complexa e não-linear. Efectivamente, no género narrativo autobiográfico o fluir temporal costuma desempenhar uma função muito importante, porque condição do processo evolutivo da personagem e porque a passagem inexorável do tempo, com todas as alterações de perspectiva que a idade vai trazendo, vai permitir o gradual distanciamento do narrador autodiegético em relação ao passado. É também próprio deste género privilegiar a

subjectividade do narrador, a representação subjectiva dos eventos, e colocar a tónica na pessoa que narra.

Manhã submersa, sendo um romance de pendor autobiográfico, não rompe com as características fundamentais do género e confere uma particular importância precisamente ao tratamento do tempo, categoria esta já evidenciada no próprio título do romance. Nele distinguimos três planos temporais diferenciados: o tempo da vivência de uma personagem de determinada fase da sua vida, que abrange a infância e parte da adolescência (tempo de um passado longínquo); o tempo do amadurecimento da personagem e da reflexão sobre o passado, após o acontecimento fatídico da auto-mutilação até cerca de vinte anos depois (tempo de um passado próximo); e o tempo da escrita (tempo presente), da narração da vivência pessoal e única de António pelo próprio, uma vez que a sua história, como nos é dito no prefácio, já foi contada num outro romance. O segundo plano temporal é quase omitido em *Manhã submersa* e dele muito pouco ou quase nada fica o leitor a saber. Dos dois restantes, o narrador autodiegético privilegia o da vivência, instaurado no romance através da analepse, não olvidando, contudo, o da escrita, cujas referências explícitas episódicas vão pontuando a construção do discurso.

A opção por uma narrativa de tipo retrospectivo, instaurada pela analepse, permite ao narrador uma grande liberdade de movimentos na linha do tempo da história, ora recorrendo à narração dos factos pela ordem cronológica em que aconteceram (até ao capítulo V inclusive) ora privilegiando a associação livre dos acontecimentos que lhe acodem ao espírito (como acontece no resto do romance). Esta opção sanciona-lhe ainda outras estratégias narrativas, como a focalização autodiegética, interna, omnisciente e interventiva, que adopta para se descrever enquanto personagem, bem como o privilégio concedido ao ponto de vista do sujeito da enunciação.

³⁰ Confronte-se, a título de exemplo, o capítulo VI, em que o narrador narra uma vez os sentimentos que o assolavam habitualmente ao entardecer, durante o último estudo.

O tipo de narrativa escolhido justifica-lhe ainda um tratamento discursivo do tempo que passa pelo recurso a elipses, que lhe permitem omitir factos irrelevantes e dar maior ênfase a outros que considera mais importantes²⁸; pelo uso de sumários, que resumem rapidamente os factos e contextualizam²⁹; pela utilização da prolepse, com uma função dupla, aludir a eventos ou personagens só mais tarde referidos, criando assim no leitor a curiosidade e a expectativa, e testemunhar o desfasamento temporal entre narrador e personagem; e, por fim, por opções pontuais pelo discurso iterativo, que permite equilibrar a economia narrativa³⁰.

No romance em análise assistimos, portanto, a uma narração retrospectiva e bastante ulterior dos factos, mas é precisamente na amplitude desse intervalo de tempo, que separa a vivência da narração, bem como na especificidade do seu ponto de vista de narrador autodiegético, que o autor textual fundamenta a legitimação da sua narrativa. O facto de narrar um passado tão distante permite-lhe capitalizar garantias de idoneidade psíquica e moral para o fazer, despidido dos preconceitos, da leviandade e do despeito da juventude, pois no romance, o desfasamento temporal entre o "eu narrador" e o "eu narrado" permite ao primeiro distanciar-se dos factos que o segundo vivencia e conceptualizá-los à luz dos seus conhecimentos e sensibilidade actuais. Permite-lhe também ter agora uma clarividência e uma isenção na observação dos acontecimentos que na altura em que os viveu não poderia ter,

²⁸ "Impossível seguir, na minha narrativa, uma cronologia contínua. (...) Irei, pois, saltando pelo tempo" (p.123).

²⁹ "De um a um, os dias das férias foram passando. Veio a noite de Natal, geométrica e límpida, como um grande cristal negro. Veio o dia de Janeiro, fresco, original, vieram os Reis Magos e a magia dos seus cantos." (p.84).

³⁰ Confronte-se, a título de exemplo, o capítulo VI, em que o narrador narra uma vez os sentimentos que o assaltavam habitualmente ao entardecer, durante o último estudo.

dada a sua tenra idade e dada a sua situação de vítima perante um destino que lhe é imposto e contra o qual, durante muito tempo, não tem forças suficientes para lutar.

No que diz respeito ao filme, uma vez que a sua filiação genérica é diferente da do romance (recordamos que no capítulo 3 os classificámos respectivamente como *filme biográfico* - proposta nossa - e *romance autobiográfico* - seguindo e adoptando a classificação de Philippe Lejeune), é provável que apresente um tratamento diferente desta categoria da narrativa e que, porventura, lhe não conceda a mesma importância que a que lhe confere o texto narrativo literário; a sua natureza genérica, pois, e a dissemelhança entre a instância narradora e o protagonista, ou a não coincidência entre meganarrador e personagem, obrigá-lo-ão a recriar o tratamento discursivo do tempo de uma forma diferente da que encontramos no texto de Vergílio Ferreira.

Em *Manhã submersa* filme, tal como no romance, também assistimos a uma narração ulterior dos factos - logicamente característica do género do filme e visível, como já vimos, na preocupação de Lauro António em situar o tempo da acção numa época anterior ao tempo da narração -, mas, paira no ar uma certa incerteza quanto à duração do período temporal correspondente ao desfasamento entre a história e a sua narração, ao contrário do que acontece no romance, em que o leitor é informado de que essa duração é exactamente de duas décadas. Quanto aos três planos temporais existentes no texto a adaptar, o filme apenas se centrará num deles, o da vivência, omitindo o do passado próximo e o do presente da narração. Esta opção traz consequências imediatas no plano narrativo e no plano da produção de sentidos. A narração em primeira pessoa de uma vivência passada, singular e pessoal, que podemos considerar como modo narrativo e como temática do romance em análise, ao ser adaptada pelo filme transforma-se numa narração em terceira pessoa de uma vivência passada singular, mas que pode ser encarada como representativa e paradigmática das vivências típicas de toda uma classe social. No entanto, antes de desenvolvermos este

aspecto, que gostaríamos de reservar para o último ponto, parece-nos pertinente analisar a organização temporal da narrativa fílmica, a fim de definirmos outras diferenças, eventualmente semelhanças, entre o texto do romance e o texto do filme.

Qual é, pois, o fio temporal condutor da narrativa fílmica em questão? No filme, toda a história se apresenta ao espectador num *continuum* temporal, respeitando a linearidade cronológica (com excepção da sequência nº37) dos múltiplos eventos que constituem a diegese. No entanto, a amplitude do tempo diegético é diferente nos dois veículos narrativos. Como é relativamente comum nas adaptações cinematográficas de romances, o tempo da história do filme é mais curto do que no texto que lhe dá origem: o tempo diegético do filme corresponde a dois anos lectivos, o do romance a quatro. Esta condensação temporal é, em parte, devida à redução, operada pelo adaptador, do número de eventos a narrar e do número de personagens da diegese. Uma outra razão justificativa desta condensação temporal poderá ter sido a de evitar a contratação de um segundo actor que desempenhasse o papel da personagem mais crescida, uma vez que, a manterem-se os quatro anos, esse relativamente longo período de tempo acarretaria também alterações físicas consideráveis para a personagem, visto ela se encontrar num período de crescimento evidente. Para ultrapassar estes obstáculos, o adaptador optou pela solução mais fácil e mais económica, condensar o tempo da história, de modo a não serem necessárias alterações na caracterização das personagens.

Apesar de prevalentemente encontrarmos uma relação de sucessividade cronológica entre as sequências que compõem o texto fílmico, à semelhança do que observámos no romance, o filme também procede a um tratamento discursivo do tempo, introduzindo aqui e além uma velocidade ou uma frequência narrativas diferentes das que prevalecem ao longo do texto. Ainda que o signo temporal mais recorrente no filme seja a cena, em que o tempo da acção coincide com o do discurso, no texto de Lauro António, à semelhança do que

podemos observar no romance, encontramos outros signos temporais, nomeadamente a elipse, sobretudo de momentos considerados pelo meganarrador como menos relevantes. Em relação à frequência narrativa, é indubitável que o tipo de discurso mais recorrente é o singulativo, todavia, qualquer espectador atento poderá ser sensível à economia narrativa conseguida através do discurso iterativo (cf. as refeições, os recreios, os passeios no exterior e as aulas de Geografia e de Português), que reforça o carácter frequentativo e rotineiro de certas acções.

Em suma, ambos os textos, o narrativo literário e o narrativo filmico, se vêem constrangidos a efectuar opções em relação ao tempo da diegese, logicamente mais condensado no filme (uma vez que este também reduziu o número de acontecimentos e de personagens), e ao tempo do discurso, muito diferenciado nos dois veículos. O romance privilegia uma estruturação temporal circular: o narrador parte do tempo presente da narração para o tempo passado da vivência e, esporadicamente, retorna ao tempo da enunciação. O filme privilegia uma estruturação temporal linear, diacrónica e cronológica: apresenta, pela ordem em que supostamente aconteceram, o início, o desenrolar e a conclusão da história da personagem. Obviamente, cada uma destas estruturações temporais, a circular e a linear, se articulam com a filiação genética de cada um dos textos em questão. O romance, pertencente ao género *romance autobiográfico*, privilegia uma representação subjectiva dos acontecimentos e coloca a tónica na pessoa do narrador autodiegético, podendo este livre e legitimamente manipular o eixo temporal em função dos eventos a narrar. O filme, pertencente ao género *filme biográfico*, privilegia uma representação objectiva de pendor realista e coloca a tónica na personagem que actua, respeitando a cronologia dos acontecimentos para que o espectador possa facilmente estabelecer relações de casualidade entre eles.

6. Contributos para uma reflexão sobre o estatuto da adaptação cinematográfica em relação ao original. Relações intertextuais (autonomia do objecto-filme?).

Manhã submersa filme assume-se explicitamente como adaptação do romance homónimo de Vergílio Ferreira, ostentando no genérico de abertura, em caracteres bem visíveis, esta classificação formal. Estamos, portanto, face a uma transposição intersemiótica, já que se trata de uma transposição de um sistema de signos para outro, no nosso caso da literatura para o cinema. Estamos também perante uma modalidade específica a que Yannick Mouren (1993) dá o nome de *adaptação* (para a distinguir da *contaminação* - aquela teve como ponto de partida vários romances ou novelas - e da *narrativização* - que parte de um ou vários textos não narrativos), porque o cineasta parte de um único romance, o hipotexto escrito, e faz um filme de ficção, obtendo assim o hipertexto filmico.

Parece-nos que toda a adaptação, usamos aqui esta designação com o sentido específico que lhe confere Mouren, acarreta sempre, por variadíssimas razões, uma alteridade, mínima que seja, do objecto textual segundo em relação ao objecto textual de partida: em primeiro lugar, porque, ao efectuar a transposição, o indivíduo que por ela se responsabiliza tem que equacionar dois instrumentos discursivos diferentes - o literário e o cinematográfico -, que não possuem por vezes correspondências rigorosas entre si, o que obriga ao recurso a estratégias opcionais de omissão/introdução/alteração dos elementos compositivos disponíveis; em segundo lugar, porque toda a transposição se constrói sobre o acto de re-fazer, logo toda a transposição implica a necessária análise prévia, um re-equacionamento dos sentidos expressos e uma provável re-ordenação dos elementos estruturantes do texto original; em terceiro lugar, porque frequentemente a identidade do autor do texto de chegada não coincide com a do autor do texto original, como é quase

sempre o caso da adaptação, o que acrescidamente complexifica o processo, pois pressupõe sempre uma leitura, uma análise, uma interpretação e uma avaliação, obviamente subjectivas e pessoais, do texto original e a conseqüente re-construção dos elementos seleccionados. Todavia, mesmo que a identidade do autor da adaptação coincidissem com a identidade do autor do texto adaptado, encontraríamos sempre alterações quer em virtude das diferenças dos próprios sistemas semióticos quer porque o próprio "eu" está sujeito a uma imanente alteridade, uma vez que, independentemente de outros factores, ele é ininterruptamente submetido ao fluir temporal que lhe acarreta transformações e o transforma a ele também num indivíduo outro. Resta ainda acrescentar que, na maior parte das vezes, as adaptações são feitas numa época posterior à da produção do texto original, tendo-se alterado, entretanto, o contexto social, cultural, eventualmente político e económico das condições de produção do texto de chegada, o que acarreta alterações ideológicas significativas, levando o autor da adaptação a transmutar determinados sentidos do texto original. Em suma, uma adaptação nunca é uma cópia fiel do texto original, mas sim o resultado de uma construção pessoal do adaptador, como refere Michael Klein: "A film of a novel, far from being a mechanical copy of the source, is a transposition or translation from one set of conventions for representing the world to another." (1981: p.3).

Também no nosso caso, *Manhã submersa* romance é diferente de *Manhã submersa* filme, como tentámos demonstrar ao longo de todo este trabalho. Apesar de ambos possuírem muitos aspectos comuns, o filme gera uma outra história, apesar de Lauro António se solidarizar com o texto do romance, o texto de chegada é um texto outro. O realizador fez uma leitura obviamente subjectiva do romance e, por isso, reconstruiu a intriga apagando determinadas acções que considerou menos pertinentes, introduzindo outras inexistentes no texto de origem e alterando algumas das seleccionadas.

"É da compreensão desta revisão de imagens, mais do que de uma adaptação para e simples, que parte a segunda ficção cinematográfica sobre Virgília Ferreira, *Manhã Submersa*, de Lauro António, de 1980." (1993: p.10). O título é da responsabilidade do referido autor.

Lauro António omitiu todos os momentos narrativos que, no romance, dão conta da hostilidade da população em geral em relação aos seminaristas e que proporcionam ao narrador autodiegético a oportunidade de descrever com minúcia o espaço psicológico do protagonista. Esta estratégia revela não só a dificuldade do veículo fílmico em recriar este espaço, mas também a preocupação do realizador em não colocar os membros de uma mesma classe social numa relação de conflito. Será esta preocupação que ditará também as alterações introduzidas no relacionamento de António com a sua família, que no romance são de incompatibilidade, se não mesmo de hostilidade, e no filme de uma solidária afabilidade. Estas alterações introduzidas na adaptação permitem apagar o conflito dos seminaristas com a população leiga, atenuar o conflito familiar de António e sobrevalorizar a problemática do relacionamento do protagonista com classes sociais que se julgam superiores à da dita personagem, isto é, o filme opera uma transmutação de valores, sobrevalorizando o espaço social em detrimento do psicológico, prevalecente no romance.

Além do apagamento de algumas acções, o realizador procedeu ainda à inserção de outras que assumem funções várias: desde conferir um certo pendor biografizante ao filme, sublinhar a exploração física e sexual de um tipo social - a criada -, retratar criticamente a educação escolar da época e estabelecer a premeditação do acto de auto-mutilação da personagem. A preocupação em conferir um certo pendor biografizante a *Manhã submersa*¹ está provavelmente relacionada, entre outras possíveis motivações, com expectativas do realizador em relação à recepção do filme. Como sabemos, Vergílio Ferreira é um escritor consagrado e um filme *sobre* o escritor poderia criar certas expectativas no seu potencial

¹ Tendência biografizante esta que Mário Jorge Torres também reconhece no filme e que explicitamente declara: "É da compreensão desta *tentação da imagem*, mais do que de uma adaptação pura e simples, que parte a segunda ficção cinematográfica *sobre* Vergílio Ferreira, *Manhã Submersa*, de Lauro António, de 1980." (1993: p.10). O itálico é da responsabilidade do referido autor.

público receptor, daí as opções do realizador em relação à própria filiação genérica do seu texto cinematográfico, que tentámos relacionar com um tipo a que demos a designação de *filme biográfico*, porque Lauro António permite que se instaurem, de forma muito subtil, relações ambíguas entre o percurso biográfico da personagem e o do próprio escritor, sancionando ao espectador a ilusão de assistir à representação filmica da vida da pessoa empírica que é Vergílio Ferreira.

A sobrevalorização das relações de exploração e de desigualdade social, bem como o retrato crítico da educação escolar e religiosa prendem-se com a preocupação de ilustrar uma certa época histórica. Como sabemos, o filme foi realizado durante os anos 78/79 e estreado em 1980, ou seja escassos anos após a Revolução de Abril, que marca o fim de um regime totalitário e o início de um regime político democrático. Nesta época pós-revolucionária é provável que o realizador tenha entendido que seria mais que nunca pertinente lembrar as flagrantes desigualdades sociais entre as classes dominantes e as dominadas durante a vigência do regime totalitário. Daqui até à ênfase dos aspectos do romance mais marcadamente neo-realistas e à dissimulação dos aspectos mais marcadamente existenciais vai apenas um passo. Deste modo, aquilo que no romance é sobretudo a narração de um percurso existencial peculiar e único, transforma-se, no filme, num exemplo paradigmático das relações de um indivíduo (António) com uma classe social (média burguesia) e com uma instituição (o seminário). As relações de antagonismo da personagem com a dita classe social ressurgem nas suas relações com a instituição, paradigma de toda uma sociedade repressiva e prepotente². Assim, enquanto que no romance prevalecem as

² Eduardo Prado Coelho entende que: "O seminário funciona (...) como *metáfora de um mecanismo totalitário* - e, nesse aspecto, o filme ao contar a história de um destino exemplar de um jovem do meio rural, dá-nos nesse exemplo a figura do próprio destino português no confronto com as malhas da dominação autoritária do salazarismo." (1983: p.113).

metáforas da submersão e do desenraizamento, no filme, a figura predominante é a da sinédoque: António é um exemplo paradigmático da sua classe, um exemplo entre tantos outros possíveis, e o seminário é, também ele, o paradigma de uma sociedade totalitária, em suma, um exemplo de uma instituição típica do regime.

No filme, a instauração da premeditação do acto de auto-mutilação que o herói leva a cabo parece-me ser uma decisão do realizador motivada estética e ideologicamente. É bem conhecida a atitude de condenação da Igreja Católica face ao suicídio e face ao acto de mutilação voluntária de um dos membros do corpo humano com função própria³. O acto de mutilação voluntária e, com mais propriedade ainda, a auto-mutilação⁴ são considerados pela Igreja como actos imorais, por atentarem contra a própria pessoa humana, e ilícitos, uma vez que o homem não tem direito total e absoluto sobre si mesmo, cabendo esse poder unicamente a Deus. Deste modo, podemos dizer que a instauração no filme da premeditação (não existente explicitamente no romance) do acto de auto-mutilação cria novos sentidos. Obviamente, no filme, tal como no romance, a auto-mutilação continua a ser a solução mais cruel que a personagem encontra para se opôr ao seu próprio destino, cruel para si próprio, claro, mas também, e sobretudo, para a sua família adoptiva. Mas, no filme, a auto-mutilação *premeditada* pode assumir um outro significado. Este acto, porque considerado imoral e ilícito, parece querer representar uma atitude de rebeldia da personagem não só em relação a D^a. Estefânia, mas também em relação à própria Igreja, parece querer simbolizar uma atitude de desafio do protagonista em relação ao poder instituído que ambas representam: desafiando as leis terrenas e as divinas, António conquista o estatuto de herói. No entanto, se aceitarmos que a intriga de um filme, no seu interior, pode desenvolver ideologias

³ Cf na *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, da editorial Verbo, a entrada *Mutilação*.

⁴ Aliás, as auto-mutilações são consideradas pelo foro psiquiátrico como actos para-suicidários.

diferentes das veiculadas pelo próprio filme⁵, poderemos, eventualmente, encarar de forma diversa a premeditação do acto de auto-mutilação que encontramos no texto filmico de Lauro António. De facto, este acto também pode ser interpretado como uma espécie de símbolo da pseudo-castração que o meio totalitário opera no protagonista em consequência da sua rebeldia. Esse meio repressivo tolera-lhe alterações no percurso existencial que lhe traçou, mas o herói não sai delas nem impune nem incólume.

As alterações introduzidas nos episódios adaptados resultam quase sempre da necessidade de sublinhar desigualdades sociais, reforçando assim a tendência do filme para sobrevalorizar este espaço em detrimento do psicológico, como acontece no romance.

Chegámos posteriormente à conclusão de que o romance privilegia o modo de apresentação narrativa por um narrador dissonante, ao passo que o filme opta por uma representação que se quer preponderantemente mimética. Observámos também que, em consonância com estas opções, o romance privilegia uma focalização interna e interventiva, enquanto que no filme o privilégio vai para a externa e neutral; e no que diz respeito ao ponto de vista, vimos que no romance prevalece o do sujeito da enunciação, no filme o variável. Por fim, concluímos que o romance se constrói sobre uma estruturação temporal circular, ao passo que o filme opta por uma estruturação temporal linear. Das opções levadas a cabo pelo realizador resulta um tipo de narração no filme diferenciado do do romance. Tal como o realizador de *Cerromaior* (Luís Filipe Rocha), Lauro António também recusa "o suporte de um protagonista desafiando a narrativa da sua tomada de consciência" (Eduardo Prado Coelho, 1983: p.104), em primeiro lugar, para poder demonstrar mais claramente que António é apenas "uma peça de uma engrenagem que lhe pré-existe" (*idem*: p.103) e que, só contrariando brutalmente o destino, ele poderá aspirar a sair dessa

⁵ Cf. Christian Metz, 1979: p.171.

engrenagem, e, em segundo lugar, como já tivemos oportunidade de o dizer, para poder simbolizar em António o percurso existencial idêntico de muitos outros Antónios.

Portanto, por um lado, *Manhã submersa* filme mantém-se relativamente fiel a *Manhã submersa* romance, como o comprovam a semelhança dos diálogos e da linha mestra da intriga, mantendo relações intertextuais com o texto original; por outro lado, dele se afasta substancialmente, como o atestam a transmutação do género, as alterações introduzidas na acção, nas personagens e no espaço, as diferenças da estrutura narrativa e temporal e a renovação do texto primeiro através dos novos valores veiculados pelo filme, instituindo-se este último como um texto autónomo em relação ao romance a adaptar. Poderemos, neste caso, fazer nossas as palavras de Dominique Chateau, o qual, invocando a adaptação de Renoir de *Une partie de campagne*, de Guy de Maupassant, conclui que: "(...) c'est une transmutation des valeurs que le message lui-même subit, à telle enseigne que ce n'est plus vraiment le même message que le film véhicule." (1983: p.147). Poderíamos dizer exactamente o mesmo da adaptação de que nos temos vindo a ocupar.

Finalmente, e para concluir, resta-nos tão só acrescentar que não equacionamos a independência e a autonomia do filme em relação ao romance em termos de *infidelidade* do realizador em relação ao texto a adaptar, pois que, como refere Jean Domarchi, o realizador "(..) sera d'autant plus *fidèle* à l'inspiration originaire de l'oeuvre qu'il aura réussi à substituer ses propres figures de rhétorique, ses propres métaphores, disons son propre système d'équivalences aux figures de rhétorique et aux métaphores de l'auteur initial." (1952: p.18). Parece-nos, pois, preferível equacionarmos a questão da autonomia da adaptação cinematográfica em termos de liberdade criativa do adaptador e dos condicionalismos impostos por este sistema semiótico.

Terminamos, então, convocando para este espaço final as palavras de um autor que sintetiza, como melhor não nos seria possível, a essência de *Manhã submersa*: "A estratégia

⁶ Mário Jorge Torres, 1993: p.11.

do filme é, portanto, a de contar por imagens (mesmo quando filma a palavra) com uma independência em relação ao texto, que é a melhor maneira de lhe ser fiel."⁶.

⁶ Mário Jorge Torres, 1993: p.11.

BIBLIOGRAFIA

A. BIBLIOGRAFIA ACTIVA¹

FERREIRA, Vergílio

1943, *O caminho fica longe*, Lisboa, Editorial Inquérito, Lda.

1944, *Onde tudo foi morrendo*, Coimbra, Coimbra Editora, Colecção Novos Prosadores.

1982, *Vagão «J»*, Lisboa, Liv. Bertrand, 3ª edição (1ª ed.: 1946).

1978, *Mudança*, Lisboa, Liv. Bertrand, 4ª edição (1ª ed.: 1949).

1953, *A face sangrenta*, Lisboa, Contraponto.

1992, *Manhã submersa*, Lisboa, Liv. Bertrand, 15ª edição (1ª ed.: 1953).

B. FILMOGRAFIA

ANTÓNIO, Lauro

1975, *Prefácio a Vergílio Ferreira*, curta metragem, cor.

1978, *O Zé povinho na revolução*, curta metragem, cor.

1979, *Manhã submersa*, longa metragem, 35 mm/cor.

1979, *Manhã submersa*, longa metragem, 200 min/4 episódios, cor, para televisão.

1979, *Vergílio Ferreira numa manhã submersa*, média metragem, preto e branco.

C. BIBLIOGRAFIA PASSIVA

1. BIBLIOGRAFIA SOBRE VERGÍLIO FERREIRA

BERRINI, Beatriz

1982, "«Aparição» de Vergílio Ferreira - breve estudo -" in Godinho, H. (org.), *Estudos sobre Vergílio Ferreira*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, pp.65-79.

¹ Nesta secção optámos por respeitar a ordem de publicação.

CARVALHO, J. Fernandes de

1982a, "«Mudança»" in Godinho, H. (org.), *Estudos sobre Vergílio Ferreira*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, pp.25-27.

1982b, "A procura do «absoluto» em Vergílio Ferreira" in Godinho, H. (org.), *Estudos sobre Vergílio Ferreira*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, pp.243-247.

COELHO, Eduardo Prado

1980, "«Signo sinal» ou a resistência do invisível" in *Colóquio/letras*, nº54, pp. 60-64.

1982, "Comunicação", apresentada no colóquio realizado no Porto em 1977, por iniciativa da Editorial Inova, e "Debate" in Godinho, H. (org.), *Estudos sobre Vergílio Ferreira*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, pp.341-377.

COELHO, Jacinto do Prado

1982, "Um estilo de narrativa à beira do intemporal" in Godinho, H. (org.), *Estudos sobre Vergílio Ferreira*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, pp.175-180.

COELHO, Nelly Novaes

1982, "Vergílio Ferreira, ficcionista da condição humana" in Godinho, H. (org.), *Estudos sobre Vergílio Ferreira*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, pp.249-287.

DÉCIO, João

1982, "O sentido ensaístico do romance de Vergílio Ferreira" in Godinho, H. (org.), *Estudos sobre Vergílio Ferreira*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, pp.223-242.

FARRA, Maria Lúcia dal

1982, "A tensão entre as duas faces do mythos em Vergílio Ferreira" in Godinho, H. (org.), *Estudos sobre Vergílio Ferreira*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, pp.213-222.

FIALHO, Maria do Céu G. Z.

1982, "O Homem «paixão inútil» na *Aparição* de Vergílio Ferreira" in Godinho, H. (org.), *Estudos sobre Vergílio Ferreira*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, pp.49-64.

FONSECA, Fernanda Irene

1992, *Vergílio Ferreira: a celebração da palavra*, Coimbra, Livraria Almedina.

GALHOZ, Maria Aliete

1982, "Alegria breve" in Godinho, H. (org.), *Estudos sobre Vergílio Ferreira*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, pp.105-115.

GODINHO, Helder (org.)

1982, *Estudos sobre Vergílio Ferreira*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

1982, "O limite em *Apelo da noite*" in Godinho, H. (org.), *Estudos sobre Vergílio Ferreira*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, pp.29-38.

1982, *O mito e o estilo*, Lisboa, Editorial Presença.

1984, "Os parentescos simbólicos em Vergílio Ferreira" in *Afecto às Letras*, homenagem da literatura portuguesa contemporânea a Jacinto do Prado Coelho, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, pp.230-236.

GODINHO, Helder e FERREIRA, Serafim

1993, *Vergílio Ferreira, fotobiografia*, Lisboa, Bertrand Editora.

GOULART, Rosa Maria

1990, *Romance lírico - o percurso de Vergílio Ferreira*, Lisboa, Bertrand Editora.

IANNONE, Carlos Alberto e DÉCIO, João

1982, "Vergílio Ferreira: bibliografia" in Godinho, H. (org.), *Estudos sobre Vergílio Ferreira*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, pp.533-573.

JÚLIO, Maria Joaquina Nobre

1982, "*Alegria breve*" in Godinho, H. (org.), *Estudos sobre Vergílio Ferreira*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, pp.117-122.

LASO, J. L. Gavilanes

1982, "Contribución al ritmo de la prosa" in Godinho, H. (org.), *Estudos sobre Vergílio Ferreira*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, pp.181-198.

1989, *Vergílio Ferreira - espaço simbólico e metafísico*, Lisboa, Publicações D. Quixote.

LIND, Georg Rudolf

1986, "Constantes na obra narrativa de Vergílio Ferreira" in *Colóquio/letras* nº90, pp.35-46.

LOPES, Óscar

1982, "Comunicação", apresentada no colóquio realizado no Porto em 1977, por iniciativa da Editorial Inova, e "Debate" in Godinho, H. (org.), *Estudos sobre Vergílio Ferreira*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, pp.481-520.

LOPES, Silvina Rodrigues

1994, "Vergílio Ferreira bisa grande prémio APE" in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano XIV / nº619.

LOURENÇO, Eduardo

1982a, "Vergílio Ferreira e a geração da utopia" in Godinho, H. (org.), *Estudos sobre Vergílio Ferreira*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, pp.295-306.

1982b, "O mito e a obsessão na obra de Vergílio Ferreira" in Godinho, H. (org.), *Estudos sobre Vergílio Ferreira*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, pp.381-388.

1986, "Vergílio Ferreira: do alarme à jubilação" in *Colóquio/letras* nº90, pp.24-34.

MENDONÇA, Aniceta de

1980, "O caminho fica longe de Vergílio Ferreira e o romance dos anos 40" in *Colóquio/letras* nº57.

1982, "O espaço da divergência" in Godinho, H. (org.), *Estudos sobre Vergílio Ferreira*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, pp.201-211.

MENDONÇA, António Sérgio

1982, "«Aparição» e/ou a hermenêutica da comunhão" in Godinho, H. (org.), *Estudos sobre Vergílio Ferreira*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, pp.39-47.

MENDONÇA, Fernando

1982, "*Espaço do invisível*" in Godinho, H. (org.), *Estudos sobre Vergílio Ferreira*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, pp.289-293.

MENEZES, José Rafael de

1982, "Um filósofo lusitano: Vergílio Ferreira" in Godinho, H. (org.), *Estudos sobre Vergílio Ferreira*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, pp.307-319.

MOISÈS, Massaud

1982, "O «eu» e o «outro» em *Estrela polar*" in Godinho, H. (org.), *Estudos sobre Vergílio Ferreira*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, pp.81-95.

MOURA, Vasco Graça

1982a, "Arte e liberdade nos ensaios de Vergílio Ferreira" in Godinho, H. (org.), *Estudos sobre Vergílio Ferreira*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, pp.467-479.

1982b, "A propósito de *Nitido nulo* de Vergílio Ferreira ou Sobre algumas divergências com Óscar Lopes" in Godinho, H. (org.), *Estudos sobre Vergílio Ferreira*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, pp.521-526.

MOURÃO, José Augusto

1994, "Inquietação cega, o impensável na tua face" in *LER*, nº25, Lisboa, Círculo de Leitores.

PADRÃO, Maria da Glória

1979, "A legitimidade de uma comemoração imprópria" in *Cadernos de Literatura*, nº4, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra, pp.68-74.

1982, "O texto e a voz" in Godinho, H. (org.), *Estudos sobre Vergílio Ferreira*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, pp.443-464.

PERNES, Fernando

1982, "Participação" no colóquio realizado no Porto em 1977, por iniciativa da Editorial Inova, e "Debate" in Godinho, H. (org.), *Estudos sobre Vergílio Ferreira*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, pp.425-439.

SARDOEIRO, Ilídio

1982, "Comunicação", apresentada no colóquio realizado no Porto em 1977, por iniciativa da Editorial Inova, e "Debate" in Godinho, H. (org.), *Estudos sobre Vergílio Ferreira*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, pp.411-422.

SEIXO, Maria Alzira

1986d, "Metáforas da apreensão e da recusa - A adolescência na ficção: *Jean-Christophe*, *Casa na duna* e *Manhã submersa*" in *A palavra do romance, ensaios de genologia e análise*, Lisboa, Livros Horizonte pp.82-92.

1986e, "O labirinto e a voz em *Estrela polar* de Vergílio Ferreira" in *A palavra do romance, ensaios de genologia e análise*, Lisboa, Livros Horizonte pp.124-132.

1986f, "Conta-corrente-3: de Vergílio Ferreira" in *A palavra do romance, ensaios de genologia e análise*, Lisboa, Livros Horizonte pp.221-224.

1987a, "Vergílio Ferreira, um tempo de pesquisa" in *Para um estudo da expressão do tempo no romance português contemporâneo*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2ª ed., pp.115-167.

1987b, "Comentário ao Capítulo III" in *Para um estudo da expressão do tempo no romance português contemporâneo*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2ª ed., pp.169-174.

TORRES, Mário Jorge

1993, "A tentação da imagem - A propósito das ficções cinematográficas sobre Vergílio Ferreira". Comunicação apresentada no Colóquio de homenagem aos 50 anos de vida literária de Vergílio Ferreira, realizado no Porto, e gentilmente cedida pelo próprio.

VIEGAS, Francisco José

1988, "Vergílio Ferreira: uma vida inteira" entrevista ao autor in *LER*, nº2, Lisboa, Círculo de Leitores.

2. BIBLIOGRAFIA SOBRE CINEMA

ALBERELLI, Christian

1990, "Littérature, bande dessinée, film: interférences" in *Cinémaction Hors-Série*, n°4, pp.214-222.

ALCALA, Bruno

1988, "Philosopher avec le cinéma: Gilles Deleuze, temps et pensée" in *Cinémaction* n°47, *Les théories du cinéma aujourd'hui*, Paris, Éditions du Cerf, pp.79-84.

ALLORI, Luigi

1987, "Parole e cinema" in *Ciak si gira*, III/7, pp.104-105.

ANDREW, Dudley

1988, "Préface: les théories made in France sur le marché international" in *Cinémaction* n°47, *Les théories du cinéma aujourd'hui*, Paris, Éditions du Cerf, pp.12-15.

ANTÓNIO, Lauro

1978, *Cinema e censura em Portugal 1926-1974*, Lisboa, Ed. Arcádia.

ASHEIM, Lester

1951, "From book to film: the note of affirmation" in *Film quarterly*, VI/1, pp.54-68.

AUMONT, Jacques, MARIE, Michel, BERGALA, Alain e VERNET, Marc

1983, *Esthétique du film*, Paris, Nathan.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel

1988, *L'analyse des films*, Paris, Nathan.

AUMONT, Jacques

1983, "Le point de vue" in *Communications* n°38, Paris, Éditions du Seuil, pp.3-29.

1988, "Peinture et cinéma: l'oeil interminable" in *Cinémaction* n°47, *Les théories du cinéma aujourd'hui*, Paris, Éditions du Cerf, pp.114-119.

1990, *L'Image*, Paris, Nathan.

BACHLER, Odile

1988, "La sémiologie générative au cinéma" in *Cinémaction* n°47, *Les théories du cinéma aujourd'hui*, Paris, Éditions du Cerf, pp.44-51.

BARTHES, Roland

1982a, "Sobre o cinema" in *O grão da voz*, Lisboa, Edições 70, pp.17-29.

1982b, "Semiologia e cinema" in *O grão da voz*, Lisboa, Edições 70, pp.34-41.

BELLOUR, Raymond

1988, "L'analyse flambée (Finie, l'analyse de film?)" in *Cinémaction* n°47, *Les théories du cinéma aujourd'hui*, Paris, Éditions du Cerf, pp.168-170.

BENSMAIA, Reda

1988, "Marie-Claire Ropars-Wuilleumier ou le texte retrouvé" in *Cinémaction* n°47, *Les théories du cinéma aujourd'hui*, Paris, Éditions du Cerf, pp.90-94.

BRUSS, Elisabeth W.

1983, "L'autobiographie au cinéma" in *Poétique* n°56, Paris, Seuil, pp.461-482.

BURCH, Noel

1983, "Passion, poursuite: la linéarisation" in *Communications* n°38, Paris, Seuil, pp.30-50.

CASSETTI, Francesco

1983, "Les yeux dans les yeux" in *Communications* n°38, Paris, Éd. du Seuil, pp.78-97.

CEGARRA, Michel

1979, "Cinema e semiologia" in *Análise semiológica do texto filmico*, Coleção práticas de leitura, Lisboa, Editora Arcádia, pp.65-165.

CERQUEIRA, Dorine Daisy de

1981, *Neo-realismo, a montagem cinematográfica no romance*, Duque de Caxias (Rio de Janeiro), AFE, Centro de Editoração e Jornalismo.

CHABROL, Claude e RHOMER, Éric

1986, *Alfred Hitchcock*, Paris, Éditions Universitaires.

CHATEAU, Dominique

1976, "Texte et discours dans le film" in *Revue d'esthétique* 1976/4, *Voir, entendre*, Paris, UGE, 10/18, n°1116, pp.121-139.

1983, "Diégèse et énonciation" in *Communications* n°38, *Énonciation et cinéma*, pp.121-154, Paris, Éditions du Seuil.

CHATEAU, Dominique, GARDIES, André, JOST, François (orgs.)

1981, *Cinemas de la modernité: films, théories*, Paris, Éditions Klincksieck.

CHÂTEAUVERT, Jean

1993, "Narrer et ne pas narrer" in *Poétique* n°93, Paris, Seuil, pp.91-111.

GAUDREAU, André e JOST, François

1990, *Cinéma et récit II*, Paris, Nathan.

CHATMAN, Seymour

1978, *Story and discourse*, Ithaca and London, Cornell University Press.

1981a, "In defense of the implied author" in *Coming to terms - the rhetoric of narrative in fiction and film*, Cornell U.P., cap.5.

1981b, "The implied author at works" in *Coming to terms - the rhetoric of narrative in fiction and film*, Cornell U.P., cap.6.

COELHO, Eduardo Prado

1983, *Vinte anos de cinema português - 1962-1982*, Lisboa, Biblioteca Breve, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

COLIN, Michel

1983, "Propositions pour une recherche expérimentale" in *Communications* n°38, Paris, Éditions du Seuil, pp.239-255.

COLLET, Jean

1988, "A-t-on jamais demandé à une théorie de marcher!" in *Cinémaction* n°47, *Les théories du cinéma aujourd'hui*, Paris, Éditions du Cerf, pp.171-175.

DOMARCHI, Jean

1952, "Littérature et cinéma" in *Cahiers du cinéma*, n°18, pp.15-20.

ECO, Umberto

1970, "Sémiologie des messages visuels" in *Communications* n°15, Paris, Seuil, pp.11-51.

EIZYKMAN, Claudine e FISHMAN, Guy

1988, "Le cinéma holographique" in *Cinémaction* n°47, *Les théories du cinéma aujourd'hui*, Paris, Éditions du Cerf, pp.144-150.

FERREIRA, Vergílio

1975, "O livro, o filme, o tempo" in *Colóquio/letras* n°27, pp.5-11.

GARDIÉS, André

1976, "Genèse, générique, générateurs ou la naissance d'une fiction" in *Revue d'esthétique* 1976/4; *Voir, entendre*, Paris, UGE, 10718, n°1116, pp.86-120.

GAUDREAU, André

1988, "L'histoire du cinéma revisitée: le cinéma des premiers temps" in *Cinémaction* n°47, *Les théories du cinéma aujourd'hui*, Paris, Éditions du Cerf, pp.102-108.

GAUDREAU, André e JOST, François

1990, *Cinéma et récit II*, Paris, Nathan.

GAUTHIER, Guy

1988, "Christian Metz, l'éclaireur" in *Cinémaction* n°47, *Les théories du cinéma aujourd'hui*, Paris, Éditions du Cerf, pp.31-39.

GEADA, Eduardo

1985, *O poder do cinema*, Lisboa, Livros Horizonte.

GOW, Gordon

1966, "Novel into film" in *Films and filming*, 12/8, pp.19-22.

JOST, François

1976, "Le picto-roman" in *Revue d'esthétique* 1976/4, *Voir, entendre*, Paris, UGE, 10718, n°1116, pp.58-73.

1983, "Narration(s): en deçà et au-là" in *Communications* n°38, Paris, Éditions du Seuil, pp.192-212.

1988, "La narratologie. Point de vue sur l'énonciation" in *Cinémaction* n°47, *Les théories du cinéma aujourd'hui*, Paris, Éditions du Cerf, pp.63-66.

JOUSSE, Thierry

1990, "Vous avez dit littérature?" in *Cahiers du cinéma*, n°435, p.40.

KERMABON, Jacques

1988a, "Préambule: l'état des choses" in *Cinémaction* n°47, *Les théories du cinéma aujourd'hui*, Paris, Éditions du Cerf, pp.8-11.

1988b, "Qu'est-ce que la sémio-pragmatique?" in *Cinémaction* n°47, *Les théories du cinéma aujourd'hui*, Paris, Éditions du Cerf, pp.52-55.

1988c, "La machine à hypnose", entrevista a Raymond Bellour in *Cinémaction* n°47, *Les théories du cinéma aujourd'hui*, Paris, Éditions du Cerf, pp.67-72.

1988d, "La tribu des ethnologues-cinéastes" in *Cinémaction* n°47, *Les théories du cinéma aujourd'hui*, Paris, Éditions du Cerf, pp.129-133.

1988e, "Cinquante théoriciens" in *Cinémaction* n°47, *Les théories du cinéma aujourd'hui*, Paris, Éditions du Cerf, pp.183-205.

KLEIN, Michael

1981, "Introduction: film and literature" in Klein, Michael e Parker, Gillian (eds.), *The english novel and the movies*, Nova Iorque, Frederick Ungar Publishing Co., pp.1-13.

KUNTZEL, Thierry

1975, "Le travail du film, 2" in *Communications* n°23, Paris, Seuil, pp.136-189.

1979, "O trabalho do filme - M de Fritz Lang" in *Análise semiológica do texto filmico*, Coleção práticas de leitura, Lisboa, Editora Arcádia, pp.41-64.

LAGNY, Michèle

1988, "Histoire et cinéma: des amours difficiles" in *Cinémaction* n°47, *Les théories du cinéma aujourd'hui*, Paris, Éditions du Cerf, pp.73-78.

LAROUCHE, Michel

1988, "La théorie à l'épreuve du cinéma expérimental" in *Cinémaction* n°47, *Les théories du cinéma aujourd'hui*, Paris, Éditions du Cerf, pp.134-138.

MAGNY, Claude-Edmonde

1984, *L'âge du roman américain*, Paris, Éditions du Seuil, pp.9-113.

MAGNY, Joel

1988, "La filiation Bazin" in *Cinémaction* n°47, *Les théories du cinéma aujourd'hui*, Paris, Éditions du Cerf, pp.18-22.

MARIE, Michel

1988, "La théorie et la critique face aux médias et à l'école" in *Cinémaction* n°47, *Les théories du cinéma aujourd'hui*, Paris, Éditions du Cerf, pp.176-181.

MARIE, Michel e VANOYE, Francis

1983, "Comment parler la bouche pleine?" in *Communications* n°38, Paris, Éditions du Seuil, pp.51-77.

MARIN, Louis

1970, "La description de l'image" in *Communications* n°15, Paris, Seuil, pp.186-209.

MARNER, Terence ST. John

sd, *A realização cinematográfica*, Lisboa, Edições 70.

MARTIN, Marcel

1968, *Le langage cinématographique*, Paris, Éditions du Cerf.

MARTINEAU, Monique e KERMABON, Jacques

1988, "Jean Douchet, le socrate" in *Cinémaction* n°47, *Les théories du cinéma aujourd'hui*, Paris, Éditions du Cerf, pp.40-41.

MATOS-CRUZ, José de

1981, *Fitas que só vistas*, Lisboa, Instituto Português de Cinema.

METZ, Christian

1970a, "Au-delà de l'analogie, l'image" in *Communications* n°15, Paris, Seuil, pp.1-10.

1970b, "Images et pédagogie" in *Communications* n°15, Paris, Seuil, pp.162-168.

1975, "Le film de fiction et son spectateur" in *Communications* n°23, Paris, Seuil, pp.108-135.

1979, "Semiologia - linguística - cinema", entrevista a Christian Metz realizada por René Fouque, Eliane Le Grivés e Simon Luciani in *Análise semiológica do texto fílmico*, Coleção práticas de leitura, Lisboa, Editora Arcádia, pp.167-184.

1983, *Essais sur la signification au cinéma*, tomo I, Paris, Éditions Klincksieck.

1986, *Essais sur la signification au cinéma*, tomo II, Paris, Éditions Klincksieck.

MICHALET, Charles-Albert

1988, "Réflexions sur le drôle de drame du cinéma mondial" in *Cinémaction* n°47, *Les théories du cinéma aujourd'hui*, Paris, Éditions du Cerf, pp.156-161.

MIÈGE, Bernard

1988, "L'industrialisation de l'audiovisuel" in *Cinémaction* n°47, *Les théories du cinéma aujourd'hui*, Paris, Éditions du Cerf, pp.162-165.

MOUREN, Yannick

1993, "Le film comme hypertexte - typologie des transpositions du livre au film" in *Poétique* n°93, pp.113-122.

MOYNAHAN, Julian

1981, "Seeing the book, reading the movie" in Klein, Michael e Parker, Gillian (eds.), *The english novel and the movies*, Nova Iorque, Frederick Ungar Publishing Co., pp.143-154.

ODIN, Roger

1983, "Mise en phase, déphasage et performativité" in *Communications* n°38, Paris, Éditions du Seuil, pp.213-238.

1988, "L'analyse filmique comme exercice pédagogique" in *Cinémaction* n°47, *Les théories du cinéma aujourd'hui*, Paris, Éditions du Cerf, pp.56-62.

OMS, Marcel

1988, "Jean Mitry, la nécessité de l'histoire" in *Cinémaction* n°47, *Les théories du cinéma aujourd'hui*, Paris, Éditions du Cerf, pp.23-27.

PATAR, Benoît

1988, "Historien, oui, mais théoricien avant tout" in *Cinémaction* n°47, *Les théories du cinéma aujourd'hui*, Paris, Éditions du Cerf, pp.27-30.

PRÉDAL, René

1988, "Le cinéma titillé par les sciences de la communication" in *Cinémaction* n°47, *Les théories du cinéma aujourd'hui*, Paris, Éditions du Cerf, pp.151-155.

RAMOS, Jorge Leitão

1989, *Dicionário do cinema português*, Lisboa, Editorial Caminho.

REYNOLDS, Peter (ed.)

1993, *Novel images - literature in performance*, Londres e Nova Iorque, Routledge, p.1-16.

ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire

1970, *L'écran de la mémoire*, Paris, Éditions du Seuil.

1979, "Narração e significação: um exemplo filmico (*Citizen Kane* de Orson Welles)" in *Análise semiológica do texto filmico*, Coleção práticas de leitura, Lisboa, Editora Arcádia, pp.19-40.

1988, "Le cinéma lecteur de Gilles Deleuze" in *Cinémaction* n°47, *Les théories du cinéma aujourd'hui*, Paris, Éditions du Cerf, pp.85-89.

SCHEFER, Jean-Louis

1970, "L'image: le sens "investi"" in *Communications* n°15, Paris, Seuil, pp.210-221.

SCHEINFEIGEL, Maxime

1988, "La dimension sonore: l'état des lieux, des origines à nos jours" in *Cinémaction* n°47, *Les théories du cinéma aujourd'hui*, Paris, Éditions du Cerf, pp.120-126.

SEIXO, Maria Alzira

1977a, "Articulação - síntese - sintaxe (A propósito de um filme de Godard)" in *Discursos do texto*, Lisboa, Livraria Bertrand, pp.297-305.

1977b, "*O último tango em Paris* (A perversão. A tristeza. O nome.)" in *Discursos do texto*, Lisboa, Livraria Bertrand, pp.307-314.

SELLIER, Geneviève

1988, "Les non moins fantastiques années 30" in *Cinémaction* n°47, *Les théories du cinéma aujourd'hui*, Paris, Éditions du Cerf, pp.109-113.

WOLLEN, Peter

1984, *Signos e significação no cinema*, Lisboa, Livros Horizonte.

SIMON, Jean-Paul

1983, "Énonciation et narration" in *Communications* n°38, Paris, Éditions du Seuil, pp.155-191.

SIMON, Jean-Paul e VERNET, Marc

1983, "Avant-propos" in *Communications* n°38, Paris, Éditions du Seuil, pp.1-2.

STAM, Robert

1992, *Reflexivity in film and literature - from Don Quixote to Jean-Luc Godard*, New York, Columbia University Press, pp.127-166 e 255-266.

SUDRE, Alain-Alcide

1988, "Un autre point de vue" in *Cinémaction* n°47, *Les théories du cinéma aujourd'hui*, Paris, Éditions du Cerf, pp.138-141.

TORRES, Mário Jorge

1994, "Moby Dick de John Huston - Modelo para uma traição fiel" in Alves, Teresa Ferreira de Almeida e Cid, Teresa (coords.), *Colóquio Herman Melville*, Lisboa, Edições Colibri, pp.75-86.

VANOYE, Francis

1988, "L'État des écrits" in *Cinémaction* n°47, *Les théories du cinéma aujourd'hui*, Paris, Éditions du Cerf, pp.126-128.

1989, *Cinéma et récit I*, Paris, Nathan.

VÉRON, Eliséo

1983, "Il est là, je le vois, il me parle" in *Communications* n°38, Paris, Éditions du Seuil, pp.98-120.

VINCENDEAU, Ginette

1988, "Vu de Londres: mais où est passée la théorie féministe en France?" in *Cinémaction* n°47, *Les théories du cinéma aujourd'hui*, Paris, Éditions du Cerf, pp.95-99.

VIRMAUX, Alain e Odette

sd, *Un genre nouveau: le ciné-roman*, Paris, Edilig.

WILSON, George M.

1986, *Narration in light - studies in cinematic point of view*, Baltimore and London, the Johns Hopkins University Press, pp.1-15, 39-61, 82-102, 126-144 e 191-219.

WOLLEN, Peter

1984, *Signos e significação no cinema*, Lisboa, Livros Horizonte.

3. OUTRA BIBLIOGRAFIA

ADAMS, Hazard

1987, "Titles, titling, and entitlement to" in *The journal of aesthetics and art criticism*, XLVI, 1, Fall, pp.7-21.

AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel de

1982, *Teoria da literatura*, Coimbra, Livraria Almedina, 4ª edição.

ANGENOT, Marc

1984, *Glossário da crítica contemporânea*, Lisboa, Editorial Comunicação.

BARTHES, Roland

s.d., "Théorie du texte" in *Encyclopaedia universalis*, vol. 15, pp.1013-1017.

1984, "O efeito de real" in A.A.V.V., *Literatura e realidade (Que é o realismo?)*, apresentação de Tzvetan Todorov, Lisboa, Publicações D. Quixote, pp.87-97.

1987, "Sobre a leitura" in *O rumor da língua*, Lisboa, Edições 70.

BERSANI, Leo

1984, "O realismo e o medo do desejo" in A.A.V.V., *Literatura e realidade (Que é o realismo?)*, apresentação de Tzvetan Todorov, Lisboa, Pub. D. Quixote, pp.51-86.

BOOTH, Wayne C.

1980, *A retórica da ficção*, Lisboa, Livraria Arcádia, 1ª edição.

BOULLART, Karel

1987, "Ouvertures sur les autres arts" in Delcroix, Maurice e Hallyn, Fernand (orgs), *Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires*, Paris, Éd. Duculot, pp.72-84.

BOURNEUF, R. e OUELLET, R.

1976, *O universo do romance*, Coimbra, Livraria Almedina.

BRIOSI, S.

1986, "La narratologie et la question de l'auteur" in *Poétique* n°68, Paris, Éditions du Seuil.

BRUSS, Élisabeth W.

1974, "L'autobiographie considérée comme acte littéraire" in *Poétique* n°17, Paris, Seuil, pp.14-26.

CHEVREL, Yves

1991, *La littérature comparée*, Paris, Presses Universitaires de France, 2ª ed.

1992, *L'étudiant chercheur en littérature*, Paris, Hachette.

COHN, Dorrit

1981, *La transparence intérieure*, Paris, Éditions du Seuil, pp.9-33 e 165-300.

ECO, Umberto

1984, *Conceito de texto*, Lisboa, Editora Portuguesa de Livros Técnicos e Científicos,Lda., caps. 5, 6, 7 e 8.

EMINESCU, Roxana

1983, *Novas coordenadas no romance português*, Lisboa, Biblioteca Breve, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

FERREIRA, Vergílio

1980, *Conta-corrente I*, Lisboa, Bertrand Editora, Lda.

1981a, *Um escritor apresenta-se*, apresentação, prefácio e notas de Maria da Glória Padrão, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

1981b, *Conta-corrente II*, Lisboa, Bertrand Editora, Lda.

1984, "Razão, inteligência, visão" in *Afecto às letras*, Homenagem da Literatura Portuguesa Contemporânea a Jacinto do Prado Coelho, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, pp.658-663.

1986, "70 anos" in *Colóquio/letras* n°90, pp.82-84.

1987a, "Um escritor apresenta-se" in *Espaço do invisível (IV)*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp.15-36.

1987b, "Do livro ao filme" in *Espaço do invisível (IV)*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp.233-245.

MACHADO, Alvaro Manuel

1993, *Conta-corrente I - Nova série*, Lisboa, Bertrand Editora, Lda.

FISHER, John

1984, "Entitling" in *Critical inquiry* n°11, University of Chicago, pp.286-298.

FOUCAULT, Michel

1992, "O que é um autor?" in *O que é um autor*, Lisboa, Vega.

FRANÇA, José-Augusto

1991, *A arte e a sociedade portuguesa no século xx (1910-1990)*, Lisboa, Livros Horizonte, 3ª edição, pp.5-8, 31-43, 69-93.

GENETTE, Gérard

1972, "Discours du récit" in *Figures III*, Paris, Seuil.

1983, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil.

1987, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil.

HAMON, Philippe

1984, "Um discurso determinado" in A.A.V.V., *Literatura e realidade (Que é o realismo?)*, apresentação de Tzvetan Todorov, Lisboa, Publicações Dom Quixote, pp.129-194.

HEUVEL, Pierre Van Den

1985, *Parole, mot, silence*, Paris, Librairie José Corti, pp.9-116.

KRISTEVA, Julia

1969, "Le texte clos" in *Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, pp.113-142.

LEJEUNE, Philippe

1985a, "Le pacte autobiographique (bis)", in *Moi aussi*, Paris, Éditions du Seuil, pp.13-35.

1985b, "Autobiographie, roman et nom propre", in *Moi aussi*, Paris, Éditions du Seuil, pp.37-72.

1985c, "Regarder un autoportrait" in *Moi aussi*, Paris, Éditions du Seuil, pp.73-86.

1985d, "L'image de l'auteur dans les médias" in *Moi aussi*, Paris, Éd. du Seuil, pp.87-99.

LISBOA, Eugénio

1986, "Um «arsenal de esperança»: O neo-realismo" in *Poesia portuguesa: do «orpheu» ao neo-realismo*, Lisboa, Biblioteca Breve, Instituto da Cultura e Língua Portuguesa, 2ª edição.

MACHADO, Álvaro Manuel

1980, "O ano literário de 1979 em Portugal" in *Colóquio/letras*, nº54, pp.34-39.

1984, *A novelística portuguesa contemporânea*, Lisboa, Biblioteca Breve, Instituto da Cultura e Língua Portuguesa, 2ª edição.

MACHADO, Álvaro Manuel e PAGEAUX, Daniel-Henri

1988, *Da literatura comparada à teoria da literatura*, Lisboa, Edições 70.

MORÃO, Paula

1989, *Irene Lisboa, vida e escrita*, Lisboa, Editorial Presença.

1994, "O secreto e o real - Caminhos contemporâneos da autobiografia e dos escritos intimistas" in *Românica* nº3, Dep. de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

REIS, Carlos

1981, *Textos teóricos do neo-realismo português*, Lisboa, Seara Nova, Editorial Comunicação.

1983, *O discurso ideológico do neo-realismo português*, Coimbra, Livraria Almedina, pp.23-76.

1995, "A narrativa literária" in *O conhecimento da literatura - Introdução aos estudos literários*, Coimbra, Livraria Almedina, pp.341-377.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M.

1991, *Dicionário de narratologia*, Coimbra, Livraria Almedina, 3ª ed.

RIFFATERRE, Michael

1984, "A ilusão referencial" in A.A.V.V., *Literatura e realidade (Que é o realismo?)*, apresentação de Tzvetan Todorov, Lisboa, Publicações D. Quixote, pp.99-128.

ROCHA, Clara Crabbé

1977, *O espaço autobiográfico em Miguel Torga*, Coimbra, Livraria Almedina.

ROUSSET, Jean

1986, *Narcisse romancier*, Paris, Librairie José Corti, 2ª ed.

SACRAMENTO, Mário

1985, *Há uma estética neo-realista?*, Lisboa, Vega, 2ª ed.

SCHOLES, Robert

1991, *Protocolos de leitura*, Lisboa, Edições 70.

SEIXO, Maria Alzira

1979, "Perspectivas e problemas" in *Análise semiológica do texto filmico*, Coleção práticas de leitura, Lisboa, Editora Arcádia, pp.7-17.

1986a, "Narrativa e romance: esboço de uma articulação teórica" in *A palavra do romance, ensaios de genologia e análise*, Lisboa, Livros Horizonte pp.13-20.

1986b, "Dez anos de ficção em Portugal (1974-1984)" in *A palavra do romance, ensaios de genologia e análise*, Lisboa, Livros Horizonte pp.48-65.

1986c, "Escrever a terra - Sobre a inscrição do espaço no romance português contemporâneo" in *A palavra do romance, ensaios de genologia e análise*, Lisboa, Livros Horizonte pp.69-81.

STAROBINSKI, Jean

1970, "Le style de l'autobiographie" in *Poétique* nº3, pp.257-265.

TACCA, Oscar

1983, *As vozes do romance*, Coimbra, Livraria Almedina.

TODOROV, Tzvetan

1966, "Les catégories du récit littéraire" in *Communications* nº8, *L'analyse structurale du récit*, Paris, Éditions du Seuil, pp.125-152.

1984, "Apresentação" in A.A.V.V., *Literatura e realidade (Que é o realismo?)*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, pp.9-12.

TORRES, Alexandre Pinheiro

1983, *O movimento neo-realista em Portugal na sua primeira fase*, Lisboa, Biblioteca Breve, Instituto da Cultura e Língua Portuguesa, 2ª edição.

VARGA, A. Kibédi

1981, *Teoria da literatura*, Lisboa, Editorial Presença.

WATT, Ian

1984, "Realismo e forma romanesca" in A.A.V.V., *Literatura e realidade (Que é o realismo?)*, apresentação de Tzvetan Todorov, Lisboa, Publicações Dom Quixote, pp.13-50.

ANEXOS

ANEXOS

ALGUNS TERMOS TÉCNICOS; TÉCNICAS DE RACCORD

cut ou corte directo; passagem a seco de uma sequência para outra. Marca um hiato temporal muito breve entre duas sequências ou uma mudança de espaço.

fondus a negro, *fade out* ou escurecimento, fusão de fecho ou de abertura; técnica que mostra ao espectador o écran todo negro entre duas sequências, para significar que decorreu uma parcela de tempo cronológico considerável entre ambas; que o espaço das duas é diferente; ou para significar que não existe continuidade entre elas. A imagem anterior vai-se obscurecendo progressivamente até o écran se tornar negro e surge depois a imagem seguinte.

fondus encadeado; esta técnica consiste em ligar duas sequências através de um processo que estabelece entre elas relações de continuidade, sequenciação, contiguidade, consequência, causa/efeito, ou outras; por exemplo, uma sequência apresenta uma personagem que faz em casa os últimos preparativos para efectuar uma viagem de avião; vêmo-la a sair de casa com a bagagem e apanhar um táxi; o último plano desta sequência mostra por trás o carro a arrancar; o primeiro plano da sequência seguinte mostra o mesmo veículo de frente a parar junto ao aeroporto. A passagem de um plano para o outro efectua-se sobrepondo as imagens, de modo a que a última se sobreponha progressivamente à anterior e vá surgindo cada vez mais nítida. O *fondus* encadeado, entre o carro a arrancar visto de trás e o mesmo carro a chegar visto de frente, introduziu uma elipse temporal entre o momento da partida e o momento da chegada, elipse esta facilmente 'preenchível' pelo espectador. Muitas vezes este tipo de *fondus* marca hiatos temporais de amplitude média.

iris; técnica sobretudo usada no cinema mudo, consiste em fazer surgir a imagem sob a forma de uma abertura circular do diafragma que aumenta ou diminui. (Martin, 1968). Esta técnica era muito usada no cinema mudo quando as sequências não apresentavam relações de continuidade entre si.

volet; Francis Vanoye define esta técnica da seguinte forma: "Effet de balayage ou de «rideau» d'un plan par le suivant, généralement de gauche à droite." (Vanoye, 1989:217). Esta técnica é muito usada em filmes constituídos por *sketches* cómicos sem articulação directa entre si.

ANEXO II

ACONTECIMENTOS NARRADOS NO ROMANCE

No primeiro bloco narrativo (capítulos I a XI inclusive), os cinco capítulos iniciais narram minuciosamente a partida da aldeia natal, a viagem e as acções ocorridas nos três primeiros dias de permanência no seminário, conferindo particular importância ao espaço físico e psicológico que rodeia António.

O capítulo VI coloca em paralelo o discurso iterativo, para narrar o entardecer de "um dia igual aos outros" (p.45), e o discurso singulativo, para evocar um "Certo dia" (p.46) em que ocorreu uma cena de pancadaria de Pe. Tomás a Valério, por este estar distraído na sala de estudo.

O capítulo VII centra-se em acontecimentos relacionados com as aulas de Latim, cujo professor é Pe. Lino, a *formação dos partidos* e a ascensão e queda vertiginosa do Palmeiro.

Os capítulos VIII, IX e X ocupam-se do período de férias de Natal. O primeiro narra a aproximação e os preparativos das férias, conferindo especial relevo ao tempo psicológico vivido pelo protagonista enquanto espera o dia da saída, e a viagem de ida para a aldeia.

O segundo capítulo dá conta do ambiente vivido por António na aldeia. Na casa da sua protectora é rodeado de um ambiente de frieza, acometido de terrores nocturnos e submetido a um intenso e rigorosíssimo programa de devoção e de actos religiosos; na casa da mãe é afastado pelo ódio, pelo desprezo e pelo riso escarvalho que provoca na sua própria família; na rua é martirizado pela troça cruel de Mariazinha, filha de D^a. Estefânia, e de dois antigos colegas de escola, o Pereira e o Carapinha. Todo o meio que conhece e em que sempre viveu o repudia e o afasta. Quando, instado pela senhora, confessa a medo não ter vocação para o sacerdócio desencadeia nela uma reacção tão violenta que a leva a ela a insultá-lo e a expulsá-lo de casa e, a ele, a contradizer-se e a negar o que antes afirmara.

O terceiro narra a viagem de regresso ao seminário.

O capítulo XI abrange os dois restantes períodos escolares do 1º ano. Neste período de tempo, nunca deixando de dar notações temporais cronológicas precisas, o narrador destaca três acontecimentos: a desistência de dois alunos, cujos lugares vazios atraem irresistivelmente o olhar ávido de libertação dos miúdos; a tentativa gorada de fuga de dois seminaristas, que faz abater sobre eles a fúria de Pe. Tomás, do reitor e da família, e que culmina na expulsão (este acontecimento veio, simultaneamente, assustar e empolgar António: "(...) um vento de medo e entusiasmo enrolava-se-me ao corpo como se fosse

minha a aventura." (pp.111-112)); e, por fim, as tentativas incendiárias do Gama (a coberto da figura lendária do Mão Negra, reputado bandido da Beira) que provocam um autêntico rebuliço no seminário e, depois de descoberto, a sua expulsão da instituição. As ameaças escritas e as tentativas de incêndio inflamam a esperança de libertação dos miúdos e, muito particularmente, a de António, mas a expulsão do Gama vem deixar um enorme vazio na sua existência monótona e triste, vem aumentar a sua solidão, personificada de forma fantasmagórica no final do capítulo, e faz com que o miúdo se comece a virar para si próprio e a descobrir o corpo.

No segundo bloco narrativo (capítulos XII a XVI inclusive), são narrados acontecimentos relativos ao 2º ano lectivo, como o próprio narrador esclarece. Mas, apesar do grande espaço temporal que entretanto decorreu, os problemas de António continuam a ser os mesmos, pois o capítulo XII amplia os dois últimos temas aflorados no capítulo anterior: o assédio do miúdo pelo "demónio solitário", o que o levará aos quartos de Pe. Alves e do seu Director Espiritual, e pelo "demónio da carne", o que motivará confidências alarmadas a Gaudêncio. Aliás estes temas vão permanecer em substrato ao longo dos restantes capítulos dedicados a este ano lectivo.

No capítulo XIII é ainda sobre o tema da sexualidade reprimida e o sentimento de culpa e de pecado que a ela andava sempre associado que o narrador vai reflectir e é sobre este pano de fundo que se vai recortar todo o episódio com o Peres. Pertencendo ambos à charanga do seminário, o Peres começa a familiarizar-se com António e, rapidamente, da sua imaginação fértil e inflamada começam a surgir confidências íntimas, culminando todo este processo na mostra de uma revista com mulheres seminuas. Antes da revista ter sido passada a António é interceptada por Pe. Martins; consequentemente o Peres é expulso e a António, como castigo, é-lhe arrancada em público a sua fita verde, símbolo de bom comportamento.

O capítulo XIV abre com o ressentimento de António pelo castigo injusto e pela reiteração da sua vontade de sair do seminário. Surge agora a evocação das férias de Páscoa e, com a nova ida à aldeia, António apercebe-se e toma consciência da indiferença que os outros sentem pela sua pessoa. Nestas mesmas férias ocorrem justamente dois episódios que confirmam a sua intuição: o jantar à mesa com a família de D^a. Estefânia e o encontro amoroso clandestino entre Carolina e o Dr. Alberto que António surpreende. Da primeira experiência sai duplamente humilhado, no plano do comportamento social e no plano da inteligência; da segunda sai perturbadíssimo pela repulsa física, e simultaneamente pela irresistível atracção, pelo acto sexual e pela indiferença do casal perante a sua perturbação.

No capítulo XV o narrador evoca o 3º período lectivo e nele os episódios do Tavares e do Taborda, estando os dois interligados. O saldo final de ambos os episódios redonda, mais uma vez, em humilhação, em hostilidade e troça por parte dos colegas, em agressão física a António. Das últimas referências ao 2º ano no seminário, facultadas no capítulo seguinte, sobressai o clima de profundo desalento em que se encontra o protagonista, em face da certeza adquirida da sua falta de vocação e da irremediável necessidade de vir a ser padre para assegurar um futuro económico estável ao seu núcleo familiar.

No capítulo XVII assistimos à máxima condensação do tempo cronológico em todo o romance através do resumo em meia dúzia de páginas de todo um ano. Neste o narrador respiga pequenos pormenores anódinos que vai dando a conhecer ao leitor à medida que eles lhe ocorrem. Na monotonia e no marasmo diários um facto se destaca pelas repercussões emocionais que vai ter na mente de António: Gaudêncio arrisca uma dúvida sobre a existência de Deus. António tem uma reacção violenta que ele próprio não sabe explicar e que conceptualiza em termos de medo: "Mas eu tinha medo ou o que fosse parecido. E tive-o ainda no outro dia e no outro e no outro." (p.193).

O terceiro bloco (capítulos XVIII a XX inclusive) resume os acontecimentos ocorridos durante o 4º ano até às férias da Páscoa. O capítulo XVIII narra a epidemia de gripes no seminário durante o mês de Fevereiro. Gaudêncio adocece. O seu estado de saúde agrava-se. Gaudêncio morre. O capítulo seguinte é dedicado à narração do funeral de Gaudêncio, durante o qual o protagonista vive dos momentos mais angustiantes da sua vida. Aquilo que sobretudo o impressiona são os cerimoniais religiosos, os Ofícios, dentro da igreja, particularmente os cânticos fúnebres que criam um ambiente opressivo que caracteriza da seguinte forma: "Atrás de mim, como um arrastar de correntes, o canto pesado não cessava. (...) Por cima, na radiação fixa do céu, petrificava-se a face de todos os terrores da minha infância." (p.203). Perante o desaparecimento tão tragicamente inesperado do seu maior amigo, António, perplexo e aturdido de dor, fica ainda mais solitário e desamparado. Porém é na ocasião do funeral que António tem oportunidade de ficar a conhecer a irmã de Gaudêncio de que ele lhe falara.

No capítulo XX, o narrador evoca a hipocrisia da homenagem póstuma à vocação, à fé e ao fervor religioso de Gaudêncio, e dois episódios fulcrais: a conversa com a mãe, que desperta em António uma vontade inflexível de lutar contra a força do seu destino ("«Hei-de fugir, hei-de vencer. Que ninguém tenha pena de mim. Hei-de rebentar com tudo. Destruído de peste. De opróbro. De trampa. Mas hei-de vencer.»" (pp.211-212)) e o lançamento das

bombas e dos foguetes na festa de aniversário do Dr. Alberto, no qual perde dois dedos, ficando mutilado para sempre e podendo por este motivo sair do seminário.

Por fim, no último capítulo, como já dissemos, dá conta da sua saída da instituição religiosa, resume sucintamente os últimos anos até ao presente da narração e termina com uma possibilidade de restabelecimento da harmonia perdida que o reencontro com a irmã do Gaudêncio lhe poderá eventualmente proporcionar: "Não sei o que será a nossa vida amanhã (...) Mas reconheço, no meu sangue em alvoroço, que um sinal de triunfo vem avançando com ela para mim (...)" (p.217). Este último acontecimento instaura a abertura da composição narrativa e deixa em aberto a história do narrador adulto.

MANHÃ SUBMERSA - Segmentação.

Nota prévia:

Antes do trabalho de segmentação do filme em estudo, gostaríamos de esclarecer alguns aspectos relacionados com os critérios utilizados no processo da análise filmica que levámos a cabo (usamos aqui a palavra análise no sentido de decomposição de um todo nas suas partes componentes). Em primeiro lugar devemos dizer que, ao iniciar o estudo comparativo do romance e do filme, nomeadamente no que diz respeito à macro-estrutura narrativa dos dois textos, sentimos a necessidade, em relação ao filme, de possuir um instrumento de trabalho escrito, uma vez que o simples visionamento se revelava insuficiente por não conseguirmos reter toda a informação de memória, que nos permitisse observar, com o tempo necessário, exactamente como é que este texto filmico tinha operado o processo de adaptação de episódios e cenas do romance (quais os seleccionados, quais os rejeitados e quais as alterações introduzidas). Posteriormente, quando necessitámos de estudar o processo da narração filmica, a questão da montagem e os tipos de *raccord* usados na sucessão ou encadeamento das várias sequências, este instrumento revelou-se também necessário. Assim, duplamente motivados, partimos para uma tentativa de análise descritiva do filme.

Vários problemas se levantaram no início, sendo o primeiro relacionado com a escolha da unidade mínima a ter em conta na análise. Entre a *découpage* em planos (entendemos que o plano equivale à porção de filme entre duas colagens de película) e a segmentação em sequências, acabámos por optar pela última porque menos exaustivamente descritiva que a primeira e passível de responder positivamente às necessidades de análise em causa. Todavia, era necessário à partida definir se optaríamos por uma macro-segmentação, isto é, uma segmentação por episódios ou grandes blocos narrativos, ou por uma micro-segmentação, ou seja, por uma análise sequência a sequência. Optámos pela micro-segmentação, porque é mais pormenorizada. Por fim, necessitávamos ainda definir as fronteiras delimitativas da sequência. Esta unidade de análise levanta problemas a vários níveis; o primeiro relaciona-se precisamente com a sua delimitação, o segundo tem que ver com a sua estrutura interna e os diversos tipos de sequências, sistematizados por Metz, e o terceiro diz respeito ao tipo de articulação ou encadeamento das sequências, que pode ser de

carácter temporal ou de tipo causal. Deixando os dois últimos aspectos para mais tarde, optámos por considerar como sequência todo a combinação de planos, ou todo o plano, porque algumas sequências são constituídas por um plano único, que se organize em unidades narrativas espaço-temporais, considerando uma nova sequência sempre que o tempo e o espaço se alterem, ou sempre que num *continuum* temporal e/ou espacial surjam novas acções.

Falta ainda acrescentar que não incluímos na segmentação os diálogos, porque, tendo fácil acesso ao filme, este elemento não pareceu fundamental por agora.

SEGMENTAÇÃO

Dedicatória.

1ª sequência (3 planos)

- Pela luminosidade parece ser o princípio da manhã, vê-se uma vertente de uma montanha, a câmara está colocada no topo desta, ao fundo, à esquerda, avista-se um caminho no qual segue um carro de bois.
- A pé segue um homem de idade que conduz os animais. Sentado no veículo está um rapazinho (apenas na 11ª sequência saberemos que o seu nome é António) que parece ir viajar, uma vez que se faz acompanhar de uma mala. Conversam entre si.
- Um pouco mais adiante no caminho vêmo-los de novo, agora uma mulher de idade, que parece não ter nada a ver com eles e como que indo ali ocasionalmente, segue à frente com um alguidar debaixo do braço.

2ª sequência (2 planos)

- António, agora sozinho, muito quieto, está já no apeadeiro em pé à espera. Não se vê mais ninguém.
- Aproxima-se um comboio e, quando este se encontra sensivelmente a meio do écran, pára a imagem. Surge o genérico.
- Ainda com a imagem parada, vemos agora o rapazinho já à janela do comboio enquanto o genérico acaba de passar. (*Fondu* encadeado para a sequência seguinte que retoma a mesma imagem, mas em movimento.)

3ª sequência (3 planos)

- Partida do comboio.
- António inicia a viagem à janela. Panorâmica do vale. O tempo discursivo da viagem é breve. O comboio segue viagem.

4ª sequência (2 planos)

4ª sequência (1 plano)

- Está bastante escuro, parece já ser o final da tarde, o tempo diegético da viagem foi portanto mais longo que o tempo do discurso. António parece chegar sozinho às imediações do seminário. Este, ocupando a quase totalidade do écran, parece de um tamanho descomunal.

5ª sequência (1 plano)

5ª sequência (4 planos)

- Entrada de António e de outros seminaristas no edifício, mas agora em grupo e guiados por um padre.
- Subida de vários patamares de escadas e de andares.

6ª sequência (2 planos)

- Entrada das crianças na camarata.
- Ocupação das camas.
- Arrumação das roupas e pertences de cada um.

7ª sequência (1 plano)

- Os rapazes despem-se para se deitarem, sob a vigilância dos padres. Até ao momento tudo foi feito em silêncio e sem que alguém tivesse pronunciado uma palavra. Todavia, no momento em que se mete na cama, António deixa momentaneamente uma perna de fora e o padre que os vigiava admoesta-o recomendando-lhe decência.

(Fondu a negro)

8ª sequência (4 planos)

- O padre vigilante levanta-se, dirige-se à camarata, olha em redor, acende a luz e com batimento de palmas acorda os miúdos.

- Estes acordam ensonados, enfiam as calças dentro da cama, levantam-se e, descalços, dirigem-se aos lavatórios. Depois de lavarem a cara voltam de novo aos seus lugares para acabarem de se vestir.

9ª sequência (2 planos)

- Todos os miúdos continuam em silêncio e em bicha recebem, um a um, a bata regulamentar.
- António recebe também a sua.

10ª sequência (1 plano)

- Já com a bata vestida, dois a dois, os seminaristas sobem uma escadaria seguidos de um padre.

11ª sequência (1 plano)

- Entram numa sala de aula. Um padre faz a chamada e distribui os lugares. É nesta sequência que ficamos a saber os nomes de algumas crianças, nomeadamente o do protagonista, António dos Santos Lopes.

12ª sequência (3 planos)

- 1ª refeição no refeitório do seminário, os criados trazem as terrinas da sopa. Todas as crianças guardam silêncio.
- Leitura bíblica antes da refeição (o conteúdo da leitura aponta para a ameaça e para a repressão).

13ª sequência (6 planos)

- É já noite, as crianças estão deitadas, sob a vigilância de um padre que caminha pelo dormitório; são horas de dormir. Todos estão calmos e silenciosos.
- António levanta a cabeça e vê o padre a dar uma última vista de olhos e a entrar nos seus aposentos; pela sombra projectada na parede, percebe-se que se está a despir.
- António espreita de novo e vê que o padre, de luz apagada e já deitado, se prepara para dormir, então tira uma saquinha debaixo da cama e come deliciado figos secos.

14ª sequência (3 planos)

- 1º recreio no exterior sob o olhar vigilante de um padre.
- Conversa entre três rapazinhos que se apresentam: um deles, um pouco mais velho, questiona os outros dois (António e Gaudêncio) sobre as suas identidades e profissões dos pais. Saberemos um pouco depois que o mais velho se chama Gama.
- Gaudêncio, tristíssimo, confidencia que se quer ir embora e António tenta reconfortá-lo.
- O padre ouve e pede a Gaudêncio que vá ao seu quarto.

15ª sequência (1 plano)

- Após o recreio, as crianças regressam ao interior do edifício, passando, silenciosamente, por um claustro interior. A câmara encontra-se no piso superior.

16ª sequência (6 planos)

- Plano aproximado de peito de um padre que, sentado à secretária, lê o breviário. Breves momentos depois, levanta a cabeça e, batendo com o lápis na mesa, manda calar os miúdos, que, aliás, não estavam a fazer barulho algum e se encontram completamente fora-de-campo; percebemos que se trata de um estudo vigiado.
- António vira-se para Gaudêncio e pergunta-lhe o que é que Pe. Alves (é a primeira vez que ouvimos o seu nome) lhe disse. Gaudêncio encolhe os ombros e diz que nada. António volta a perguntar e obtém a mesma resposta.
- O padre vigilante volta a bater com o lápis na secretária e volta a pedir silêncio.
- Entra um outro padre, com barba, os seminaristas levantam-se, o primeiro autoriza que se sentem e pede às crianças que vão buscar todos os víveres que possuem.
- Os miúdos estão hesitantes mas levantam-se e começam a obedecer.
- António vira-se para o Gama que lhe faz com a cabeça um sinal negativo, olha agora para Gaudêncio e, a meia voz, diz-lhe que não dá os seus figos.
- dois criados entram com dois cestos e os rapazes depositam lá o que trouxeram.
- António repete convictamente que não dá os seus figos.

17ª sequência (3 planos)

- 1ª prelecção do reitor na Igreja. Plano geral da capela, com o reitor junto ao altar. Plano de pé do reitor, de seguida plano aproximado de peito. A prelecção é sobre as virtudes que os seminaristas devem ter e sobre a glória de terem sido os escolhidos.

18ª sequência (5 planos)

- Estudo? Aula? O padre vigilante (o padre com barba da sequência nº16) diz aos seminaristas que podem escrever para casa.
- António começa a escrever e, em voz *off*, ouvimo-lo a pronunciar as palavras que escreve. Mostra-se desgostoso por estar ali e confessa à mãe ter muitas saudades de todos e da terra. Diz explicitamente que se quer ir embora.
- Depois de ter acabado, fecha bem o sobrescrito, cola os selos e entrega ao Padre. Este adverte-o que toda a correspondência é entregue aberta, segundo o regulamento.
- António recebe a carta em silêncio, mas visivelmente surpreendido, e regressa ao seu lugar.
- O miúdo não sabe que fazer; o padre, ríspido, pede-lhe a carta, rasga o envelope e António vai-se sentar.

19ª sequência (1 plano)

- Passagem de dois seminaristas por um corredor, onde se encontra precisamente o padre mais amigável, Pe. Alves; ao passarem por ele, este afaga-lhes a cabeça.
- Depois dos outros miúdos saírem, chama por António dos Santos Lopes. Este surge imediatamente e o padre, depois de se certificar de que é ele, informa-o que tem que ir ao quarto do senhor reitor. Pergunta-lhe o que é que fez e António não responde; pergunta-lhe novamente e o miúdo diz que escreveu uma carta a dizer que queria ir embora. O padre comenta que isso não passa de uma criançaice.
- Chega um outro miúdo que fala com Pe. Alves e este manda António ao reitor, sossega-o, dizendo-lhe que não tenha medo, que não é nada de grave.
- António segue e os outros dois vão na direcção oposta.

20ª sequência (2 planos)

- Ida de António ao reitor. Este encontra-se no seu gabinete, sentado à secretária a ler um livro.
- Ouve-se alguém bater à porta e o reitor diz para entrar, mas sempre sem interromper a leitura.
- António entra e é convidado a sentar-se. Obedece. Então o reitor pousa o livro e põe os óculos. Pergunta-lhe se sabe por que foi ali. António responde afirmativamente, mas hesita.
- O reitor pergunta-lhe se gosta de estar ali e se o têm tratado bem.
- A tudo o miúdo responde que sim, mas acrescenta que tem saudades de casa.
- O reitor encontra-se sempre em primeiro plano e admoesta-o por querer desperdiçar uma tal oportunidade. Humilha-o, dizendo-lhe que se abandonar o seminário o que pode esperá-lo é uma vida de miséria. António encontra-se quase permanentemente em fora de campo, mas ouvimos a sua voz que vai respondendo.
- O reitor pergunta-lhe, por fim, se acha que ainda quer ir para casa. António responde que não e o reitor manda-o em paz e exorta-o a rezar.
- António agradece e sai.
- A câmara volta a focar o reitor que retoma calmamente a leitura.

21ª sequência (1 plano)

- Estudo? Aula? António escreve à mãe uma carta onde diz exactamente o contrário do que dizia na primeira.

22ª sequência (5 planos)

- Aula de Latim. Formação dos exércitos ou partidos.
- Depois da escolha feita, os miúdos vão sentar-se.
- Padre Lino, em plano aproximado de tronco, explica o objectivo e o modo de funcionamento destes exércitos.
- Os alunos não compreendem a primeira explicação.
- Padre Lino explica outra vez e exemplifica.
- Escolha do santo patrono de cada um dos exércitos (O Amílcar escolhe Sto. António e o Adolfo escolhe S. Luís).

23ª sequência (5 planos)

- Plano aproximado de peito de António que olha numa direcção determinada e, em segundo plano, um aluno lê um jornal.
- Grande plano de um padre que espreita pela porta. Entra rapidamente e dirige-se ao fundo da sala. Fica fora de campo. Reaparece trazendo pela gola um aluno. Põe-o de castigo, de joelhos no chão. Vira-se para os outros, manda-os estudar com modos bruscos e sai da sala.

24ª sequência (17 planos)

24ª sequência (3 planos)

- Os miúdos encontram-se novamente na aula de Latim.
- Padre Lino desenrola na secretária os papelinhos dos desafios; Carlos Pereira desafia Florentino; como juiz é nomeado o Tavares.
- Os três são chamados ao quadro. Sessão de perguntas e respostas. Ganha Carlos Pereira e o Florentino confessa-se incapaz de tirar a desforra.

25ª sequência (2 planos)

- António passeia, ladeando uma das paredes exteriores do seminário.
- Encontra o Gama, sentam-se e conversam. O rapaz pergunta a António se este gosta de andar no seminário e António diz que não. Gama declara também não gostar do seminário, manifesta vontade de sair, diz já ter falado nisto à mãe, recusando-se esta a encarar a sua vontade de desistir, e deixa uma ameaça suspensa no ar.

26ª sequência (2 planos)

- 2ª passagem dos seminaristas pelo claustro interior, mas agora na direcção inversa da 1ª (da direita para a esquerda).
 - Param por ordem do padre que os guiava.
 - António dirige os olhos para o espaço aberto do centro que deixa ver o céu azul. Panorâmica da serra, *zoom*, aproximação do castelo. Em voz *off*, ouve-se Pe. Alves a fazer recomendações para as férias.
- (*Raccord* com a sequência seguinte através de um *fondu* encadeado pela voz.)

- O filho varão, o doutor, mantém-se alheio a ler e só dirige a palavra a António depois deste o ter cumprimentado.

27ª sequência (11 planos)

- Dentro da sala de aulas, Pe. Alves continua a ler o regulamento interno e as recomendações para férias e os miúdos escutam atentamente.
- Recomendações em voz *in*, e, alternadamente, em voz *off* acompanhada de imagens da serra e da aldeia. Dos onze planos que compõem esta sequência, apenas quatro são da sala de aula.

28ª sequência (17 planos)

- Ainda no seminário, representação de um peça de teatro.
- António desempenha um papel na peça e a personagem que representa é castigada no caldeirão do Inferno devido aos prazeres que gozou na terra.
- No final da representação os actores agradecem e todos os seminaristas aplaudem.
- Um padre, o de barba, sobe ao palco e lê os últimos conselhos para férias: alternadamente voz *in*, e voz *off* quando as imagens são da aldeia e da serra.

29ª sequência (2 planos)

- Chegada de um autocarro à aldeia.
- Voz *off* de Gaudêncio que se despede do Gama e de António, e que pede a este último que escreva, ainda dentro do autocarro; o espectador apenas vê a parte de trás do veículo.
- Sai Gaudêncio e partida do autocarro. O miúdo dá um passo e desaparece do écran para fora de campo. Desaparecimento do autocarro numa curva da estrada.

30ª sequência (1 plano)

- António chega com D^a. Estefânia à sala, onde se encontra o marido desta e o filho mais velho; logo atrás seguem as criadas da casa, Joana, a mais velha, e Carolina, a mais nova.
- O marido de D^a. Estefânia, o senhor Capitão, organiza a sua colecção de selos e cumprimenta-o sem se levantar.
- Da janela, de trás do cortinado, surge Mariazinha, a filha dos senhores, que pergunta a António, pela primeira vez, quando é que ele canta missa.
- O filho varão, o doutor, mantém-se alheio a ler e só dirige a palavra a António depois deste o ter cumprimentado.

- D^a. Estefânia faz algumas recomendações, manda-o subir para desfazer a mala e informa-o que este ano ainda comerá na cozinha.
- António abandona a sala seguido das criadas e os senhores da casa permanecem silenciosos nos seus lugares.

31^a sequência (1 plano)

- António desfaz cuidadosamente a mala no quarto.

32^a sequência (3 planos)

- António janta na cozinha (vê-se através da janela que está escuro lá fora).
- As criadas estão ocupadas com as lides domésticas. Joana senta-se à mesa, corta castanhas e mete conversa com António, tratando-o de forma amistosa; Carolina ocupa-se com as panelas no fogão e troça do futuro padre.

(Fondu a negro.)

33^a sequência (1 plano)

- Manhã seguinte: D^a. Estefânia arranja-se cuidadosa e lentamente frente ao espelho, acabando de se vestir.
- Depois de estar pronta, olha demoradamente, sem se conseguir perceber os sentimentos que lhe vão na alma, o marido adormecido numa cama do quarto conjugal, cama cujo tamanho parece o de uma cama individual. Por fim sai do quarto e fecha a porta. O marido continua na cama a dormir.

(Fondu encadeado.)

34^a sequência (3 planos)

- Vê-se alguém, que em seguida se percebe ser António, deitado a dormir na cama do seu quarto.
- D^a. Estefânia bate à porta vigorosamente.
- António salta de imediato da cama, abre as portas interiores da janela e começa a vestir-se.
- D^a. Estefânia abre a porta e chama António, dizendo-lhe que são horas de se levantar para irem à missa e que o espera no átrio.

- António faz um sinal de assentimento com a cabeça.

35ª sequência (1 plano)

- D^a. Estefânia, em pé, filmada do topo da escadaria, aguarda impaciente no átrio do rés-do-chão.
- Surge António que desce a escadaria para se juntar a ela.
- Saem ambos de casa.

36ª sequência (1 plano)

- Caminham de costas para a câmara, silenciosos, por uma ruela deserta da aldeia em direcção à Igreja.

37ª sequência (1 plano)

- Entretanto em casa, o senhor Capitão acorda, senta-se na cama, puxa um livro da mesinha de cabeceira e lê sonolento; ouve alguém que faz barulho no exterior do quarto e chama por Carolina.
- Carolina abre a porta e o senhor pede-lhe o pequeno almoço.
- A criada traz-lho de imediato e ele acaricia-lhe maldosamente uma coxa quando ela se aproxima do leito para lhe dar o tabuleiro. Carolina repele-o com um repreensivo "senhor Capitão!" e sai do quarto.
- O senhor fica no quarto de novo sozinho.

38ª sequência (1 plano)

- D^a. Estefânia e o pároco da aldeia saem da Igreja, logo seguidos a curta distância por António, que ouve toda a conversa dos outros dois sobre si próprio, mas sem autorização para participar nela. A conversa é sobre as obrigações do seminarista em férias e sobre a repulsa que a senhora tem em deixar António aproximar-se da sua própria mãe e da família.
- Separam-se, o padre sobe a escadaria da igreja e D^a. Estefânia e o miúdo afastam-se para o lado direito, ficando todos fora de campo.

39ª sequência (2 planos)

- Tendo-se separado do pároco, a senhora e o miúdo estão já a chegar a casa desta última, nas imediações da qual os aguardava a mãe de António.
- O rapazinho ao ver a mãe, corre a abraçá-la.
- D^a. Estefânia corta friamente com as manifestações de carinho e manda-os entrar para a cozinha.
- A mãe de António recusa e diz que se retirará de imediato.
- António promete ir vê-la mais tarde, afasta-se a correr para fora de campo.

40ª sequência (1 plano)

- No quarto dos senhores, o senhor Capitão veste a casaca da farda militar e revê-se ao espelho.
- Nesse preciso momento entra D^a. Estefânia, pára, olha-o friamente, não fala, mas ele imediatamente começa a despir-se com ar embaraçado e gestos bruscos. D^a. Estefânia afasta-se para fora de campo, no entanto, continuamos a ver a sua silhueta reflectida no espelho.
- O marido veste o casaco de malha e sai do quarto e, através do espelho, vemos, de costas, a senhora que retira os agasalhos frente a um outro espelho.

(Fondu a negro.)

41ª sequência (1 plano)

- António desce rapidamente uma ruela em direcção à casa da mãe, encontra alguns miúdos que se metem com ele, perguntando-lhe se já é padre e convidando-o a acompanhá-los ao mato. António, sem parar, diz que ainda falta muito tempo e recusa, acrescentando que anda a passear. Um dos miúdos refere que ele já não quer mais misturas e todos começam a correr atrás de António.

46ª sequência (3 planos)

42ª sequência (1 plano)

- António chega à casa materna no momento em que a família faz uma refeição. A mãe, solícita, visivelmente pouco à vontade, oferece-lhe uma parte da parca refeição, uma tigela de sopa e uma fatia de pão.

- Enquanto o filho come, a mãe atarefa-se a recomendar normas de comportamento aos restantes membros da família (um tio e mais três rapazes).
- António arruma a loiça que usou e distribui rebuçados aos pequenos que os dividem buliçosamente entre si.
- O tio interroga-o sobre o facto de a missa ser em latim, sobre as condições económicas de um padre e lamenta que o sobrinho não possa vir a ter mulher.
- A mãe azeda-se e tenta sossegá-lo.
- António despede-se e sai.

43ª sequência (1 plano)

- É já quase noite, António segue em direcção à casa dos seus protectores, subindo agora a ruela que descera na sequência nº41.

44ª sequência (1 plano)

- Chega ao jardim que rodeia a casa. Mariazinha sai-lhe ao caminho e, na penumbra, pergunta-lhe, pela segunda vez quando é que canta missa.
- António estaca interdito; Mariazinha, fora de campo, fustiga-o novamente com a exclamação "Não me digas que ainda não sabes cantar missa!"; António, quase invisível pela falta de iluminação, foge e entra em casa a correr, fechando a porta com convicção.

45ª sequência (1 plano)

- Já quase no final das férias, no seu quarto, António escreve a Gaudêncio. O espectador fica a saber o conteúdo da carta porque, em voz *off*, o miúdo vai dizendo as palavras que escreve.

46ª sequência (3 planos)

- António, sentado à mesa da cozinha, espera pela refeição e observa Carolina que, de costas para ele, lhe serve um prato de sopa de uma das panelas do fogão.
- Tendo terminado a sua tarefa, Carolina senta-se frente a António e observa-o ostensivamente.
- António olha-a perturbadíssimo, tentando desviar o olhar da blusa entreaberta que deixa adivinhar o peito da rapariga.

- Carolina percebe, aperta a blusa e troça maliciosamente da perturbação do miúdo.

47ª sequência (5 planos)

- António, tristonho, isola-se no jardim da casa a ler.
- Não longe dali, Carolina colhe despreocupadamente laranjas e é avistada pelo miúdo.
- António observa-a avidamente e perturba-se de novo quando a rapariga se baixa para apanhar laranjas e a saia lhe sobe acima do joelho.

48ª sequência (1 plano)

- António passeia vagarosamente no corredor do andar superior e encontra Mariazinha a saltar à corda.
- Esta, maliciosamente, pergunta-lhe de novo, pela terceira vez, quando é que canta missa.
- António não responde e prepara-se para seguir, mas D^a. Estefânia corta-lhe o passo e chama-o para uma conversa na sala.
- O rapazinho encaminha-se para o local indicado, saindo de campo, e a senhora fica a vê-lo afastar-se.

49ª sequência (5 planos)

- António espera pela madrinha sentado num canapé. Ao ouvir a bengala desta e a porta, que se fecha, levanta-se respeitosamente.
- D^a. Estefânia passa pela sua frente sem o olhar, pára junto a uma mesinha redonda, permanece de pé e manda-o sentar-se ao seu lado.
- António está sentado muito direito numa cadeira, visivelmente constrangido, e D^a. Estefânia, ainda de pé, virada para a janela, interroga-o sobre os motivos da tristeza que patenteia. Pouco depois, já sentada, pergunta-lhe abertamente se acha que tem vocação sacerdotal.
- António parece estar ansioso por responder, mas a senhora trava-lhe a resposta com medo que ele se precipite.
- António responde convictamente que não tem vocação.
- D^a. Estefânia enfurece-se, insulta-o, humilha-o, expulsa-o de casa e sai da sala furibunda. Pela 1ª vez faz referência à alcunha da família de António, os "Borrinhos".

(Fondu a negro: supomos que o miúdo ficou a reflectir durante muito tempo.)

50ª sequência (1 plano)

- António, atormentado e atónito, aguarda na sala sem saber que fazer; ouve D^a. Estefânia que se aproxima e levanta-se cabisbaixo.
- A senhora, fora de campo, pergunta-lhe novamente se tem vocação.
- António, vacilante e visivelmente abatido, responde agora afirmativamente.
- D^a. Estefânia reaparece em campo, olha-o de frente e insiste uma vez mais na pergunta.
- O rapazinho confirma e recebe licença para se retirar.
- D^a. Estefânia permanece sentada, ainda abalada, talvez pouco crédula na convicção das palavras do miúdo, como que a querer convencer-se de que tudo não passou de um sobressalto. Chama novamente António e manda-o avisar as criadas de que tem autorização para passar a comer na sala junto com os senhores da casa.
- *Zoom* do rosto e busto da senhora que, para aliviar a tensão, respira fundo.

51ª sequência (3 planos)

- Grande plano de uma rua da aldeia na qual aponta o autocarro já nosso conhecido, este vai-se aproximando do centro do écran e do espectador até desaparecer do lado esquerdo da tela. A direcção em que vem o autocarro é oposta à da sequência nº29.
- Aparece novamente, visto de traseira, agora a subir uma estradinha íngreme; um seminarista, que parece ser o Gama, pois em virtude de estar num plano afastado não se consegue reconhecer distintamente, faz paragem e o autocarro pára para o recolher.
- Numa curva já nossa conhecida, pois foi neste mesmo local que desceu Gaudêncio quando os seminaristas vieram a férias, espera, sentado num marco da estrada, o grande amigo de António. Assim que sente o ruído do motor, levanta-se e faz sinal de paragem.
- O autocarro imobiliza-se e vemos que Gaudêncio sobe; afinal sempre volta para o seminário.
- O veículo continua viagem e parece vir esbarrar na câmara que o filma de frente, buzina e corta para a esquerda do écran.

52ª sequência (1 plano)

52ª sequência (3 planos)

- Os rapazes encontram-se de novo no refeitório do seminário, guardando o mais absoluto silêncio, apesar de ser a hora da refeição, e sob a vigilância dos padres. Parece tratar-se do pequeno almoço, o que aponta para o início das actividades lectivas.

- A câmara aproxima-se de uma mesa, nela vemos Gaudêncio extremamente abatido e António com ar triste também, mas resignado. (Fondu encadeado, através da voz do professor de Português, com a sequência seguinte.)

53ª sequência (4 planos)

- Aula de Português. Os alunos terminam uma redacção cujo título é "Uma manhã de Primavera".
- O padre responsável ordena-lhes que parem de escrever e pede a António que leia a sua composição.
- António levanta-se e timidamente começa a ler, mas o padre interrompe-o de imediato, após a leitura da primeira frase, e critica a vulgaridade e a aridez da sua linguagem e forma de expressão; pede então a Amílcar que leia o seu texto.
- Amílcar lê desenvoltamente o texto que produziu; trata-se de uma redacção estereotipada, pejada de metáforas sacramentais e de termos eruditos.
- O padre interrompe-o e pergunta aos alunos se perceberam o que ele pretendia. De imediato um miúdo se levanta e lhe pergunta o significado da palavra "pixide". É a primeira vez que o espectador ouve o nome deste padre, Pe. Tomás.

54ª sequência (6 planos)

- Reunião de alunos na Igreja.
- António questiona Gaudêncio sobre o motivo da reunião, mas este também ignora as razões da convocatória.
- O reitor dirige-se aos seminaristas, falando sobre a humilhação de não ser um escolhido de Deus e a ignomínia que recai sobre os expulsos do seminário.

55ª sequência (1 plano)

- Nas traseiras do seminário, num recanto escondido, António questiona o Gama sobre o motivo da reunião anterior.
- Gama esclarece a perplexidade do miúdo, explicando-lhe que se trata de uma fuga gorada de dois seminaristas mais velhos, que, depois de descobertos na estação de caminho de ferro, foram novamente trazidos para a instituição, por Pe. Tomás, cobertos

de vergonha e de opróbio. Gama prevê que os dois transgressores sejam expulsos e informa que os dois fugitivos têm estado a ser interrogados, durante toda a manhã, por Pe. Tomás.

56ª sequência (2 planos)

- António desce sorrateiramente dois lances de escada e escuta com o ouvido colado a uma porta.
- Lá dentro, vemos Pe. Tomás a interrogar os dois desertores sobre a fuga, pretendendo saber quem foram os cúmplices; os dois seminaristas afirmam ter feito tudo sozinhos e o padre, desesperado, dá uma bofetada num deles.

57ª sequência (1 plano)

- Dois casais, os pais dos rapazes que intentaram a fuga, estão com o reitor, no gabinete deste último; suplicam perdão e misericórdia. Todavia, o reitor mantém-se sólido e inabalável na sua decisão de os expulsar, para servirem de exemplo.
- Entretanto, trazidos por um padre, os dois seminaristas em causa entram cabisbaixos; ao vê-los, o pai de um deles exalta-se e agride fisicamente o filho, com um soco na cabeça, e a mãe ordena-lhe que peça perdão. Empertigado e autoritário, o reitor repõe a ordem, enquanto um dos rapazes se ajoelha aos seus pés e lhe suplica perdão. Peremptório, a figura máxima do seminário não aceita desculpas.

58ª sequência (1 plano)

- António e Gaudêncio estão num corredor do edifício e o primeiro lê em voz alta um trecho bíblico.
- Subitamente, aproxima-se um padre a correr, apressado e nervoso, com um papel na mão, entrando numa porta à direita.
- Perplexos, os miúdos interrogam-se sobre o que terá sucedido, vaticinando que não terá sido coisa boa.

59ª sequência (3 planos)

- Sala de aula. O padre responsável escreve no quadro, de costas para os miúdos. Subrepticamente, circula, de mão em mão, um papel que contém a explicação do

nervosismo do padre da sequência anterior: o papel diz que o "Mão Negra", conhecido bandido da região, ameaçou pôr fogo no seminário.

- Este papel chega também às mãos de António que lê, surpreendido, o seu conteúdo.

60ª sequência (5 planos)

- Noite cerrada. Incêndio nas imediações do seminário.
- Sob as ordens histéricas de Pe. Tomás, as crianças acarretam baldes de água na tentativa de dominarem o incêndio; uma delas ainda questiona sobre a segurança do seminário, mas Pe. Tomás diz que o vento leva o fogo serra acima.

61ª sequência (3 planos)

- Num canto da camarata, junto a uma janela que deixa perceber, pela intensidade da luz, que já está a anoitecer, António e uma outra criança, dentro das camas, despem-se e preparam-se para dormir; é portanto noite.
- Momentos depois, em som *off*, ouve-se no dormitório o barulho das ferraduras de um cavalo a baterem a calçada. Supõe-se que seja alguém em fuga, pois o causador do barulho está fora de campo.
- Logo em seguida, vemos passar, nas ruelas que ladeiam o seminário, um cavaleiro ágil e veloz.

62ª sequência (2 planos)

- Na obscuridade de um recanto do edificio, vemos um miúdo, que depois percebemos ser António, debruçado a traçar qualquer jogo no chão de lajes.
- Chega um outro miúdo que dá a informação da prisão do "Mão Negra" e que conta pormenores do assalto policial ao esconderijo do bandido, numa mina da serra.

63ª sequência (2 planos)

- Grande plano de um papel escrito afixado numa parede.
- Vários seminaristas especados observam e lêem, um deles em voz alta, a ameaça afixada na parede, assinada pelo "Mão Negra".
- Surge de rompão um padre que os expulsa dali e os manda para a sala, arrancando bruscamente o papel da parede.

64ª sequência (1 plano)

- Estudo vigiado. António escreve à família e, em voz *off*, ouvimo-lo a pronunciar as palavras que escreve. Pelo conteúdo da carta percebemos que já está no 2º ano e que se aproximam novas férias.

65ª sequência (2 planos)

- Alguns miúdos, de pé, lêem informalmente no corredor. A grandes passadas aproxima-se um padre, Pe. Tomás, que segura energicamente o Gama por um braço.
- Depois destes passarem, um miúdo informa que foi o Gama e que já o apanharam.
- Surpreendido, António pede explicações e o companheiro esclarece que era o Gama o autor dos bilhetes do "Mão Negra" e que o Pe. Tomás o apanhou em flagrante a pôr outro bilhete na parede.

66ª sequência (1 plano)

- Num quarto, Pe. Tomás interroga, impaciente e com fúria, o Gama, ameaçando-o de expulsão.
- Gama, convicto e determinado, não profere palavra.
- Sem conseguir arrancar uma palavra ao rapaz, o padre chama Pe. Pita e pede-lhe que vá buscar todos os alunos com más notas em comportamento e todos os amigos do Gama.
- Este, não querendo comprometer ninguém, confessa altivamente que fez tudo sozinho.

67ª sequência (7 planos)

- António encontra-se no dormitório, despe-se, e ao olhar a janela, que deixa entrar uma réstia de luz, recorda-se da mãe, cuja imagem passa a ocupar todo o écran. Já na cama, retira as calças, e surgem outras imagens evocativas da sua aldeia natal e de uma rapariga lá da terra.

68ª sequência (1 plano)

- As crianças passam em fila no 1º andar do claustro interior.

69ª sequência (1 plano)

- Pe. Alves está, em pé, numa sala de aula, a ler frente à janela.
- António, fora de campo, bate à porta e pede licença para entrar.
- O padre conversa com o miúdo sobre a tristeza que parece estar a abater-se sobre ele e adverte-o do perigo das solicitações do mundo exterior. Aconselha António a falar com o seu director espiritual, Pe. Fialho. O miúdo retira-se e o padre fica, sentado na secretária, a observá-lo afastar-se.

(Fondu a negro.)

70ª sequência (3 planos)

- Este último recebe António no seu quarto e tenta, por subterfúgios e meias palavras, saber se o rapaz tem sentido a tentação da carne.
- António, ingénuo, não percebe o que Pe. Fialho lhe pergunta e explica a sua tristeza dizendo que sente a falta do seu amigo Gama.
- Maldoso, o padre incita-o a combater a amizade e as saudades do amigo e tenta saber se a relação entre os dois rapazes não terá sido de homossexualidade.
- António, perplexo, não entende o sentido demasiado sensual das perguntas do seu confessor e de toda esta sequência ressalta a simplicidade do miúdo e o completo desconhecimento da sexualidade.

(Fondu a negro, encadeado com o primeiro plano da sequência seguinte, que apresenta em grande plano a batina negra do padre, professor de geografia.)

71ª sequência (2 planos)

- Aula de geografia. O padre responsável coloca uma pergunta ao Tavares.
- Este levanta-se e debita, a custo, toda a matéria que tinha memorizado.

72ª sequência (1 plano)

- Passagem dos miúdos, guiados por Pe. Fialho, pelo claustro em direcção à sala de música.

73ª sequência (2 planos)

- Aula de música.

- O professor, saudosista, recorda os tempos áureos do passado e o brilho e o esmero da banda do seminário.

74ª sequência (1 plano)

- Um criado coxo arruma lenha nas traseiras do edifício.
- António dirige-se a ele amigavelmente.
- O criado lembra-lhe a proibição dos seminaristas dirigirem a palavra aos empregados e pede-lhe para não lhe arranjar complicações. Vendo que António não desiste, puxa da garrafa, escondida entre os paus no carro-de-mão, e começa a falar com ele, diz-lhe que já foi também seminarista, mas tendo ficado inválido por acidente numa mina, durante as férias, foi obrigado a desistir, pois o seminário não aceita aleijados. Mostra-se muito grato ao reitor por lhe ter arranjado um lugar para trabalhar no seminário.
- António despede-se e vai-se embora.

75ª sequência (1 plano)

- Passeio - meditação dos seminaristas no exterior.

76ª sequência (2 planos)

- No exterior do edifício, num recanto isolado, durante o recreio, António conversa com outro seminarista, o Peres. Este fala-lhe das belezas e do encanto de Dulce, a sua ex-catequista, e dos enlevos amorosos e sensuais que sentia por ela.
- António, pouco entusiasmado, ouve distraidamente.
- Então, o Peres, para o impressionar, quer mostrar-lhe uma revista "indecente" que diz fazer-lhe companhia todas as noites. António não quer ver e desvia o olhar; o Peres, exacerbado, confessa já ter dormido com uma das mulheres da revista e insiste em lha mostrar.

79ª sequência (2 planos)

- António reage atirando a revista para o chão e chamando-lhe mentiroso e figurão.
- Nesse momento surge o padre, professor de geografia, que os apanha em flagrante e guarda a revista.

77ª sequência (4 planos)

- Reunião dos seminaristas frente ao edifício, vigiados por Pe. Fialho; dois outros padres se juntam a eles, vindos do lado esquerdo do écran.
- Um padre, o professor de Geografia, pede a António que avance um passo e pergunta-lhe se tem com ele a sua fita.
- António responde afirmativamente e mostra-a.
- O padre pergunta-lhe agora se sabe porque a ganhou.
- O miúdo responde que a fita verde indica uma nota superior a treze valores em comportamento, durante o primeiro ano.
- É-lhe pedido que a coloque ao pescoço.
- Depois de colocada, o padre afasta-se e dá a Pe. Tomás autorização para avançar; este arranca violentamente a fita a António.
- O primeiro padre a dirigir-se a António manda-lhe dar dois passos à retaguarda e diz para Pe. Fialho que podem agora ir para as suas aulas.

78ª sequência (3 planos)

- António, inocente, vexado e doído, queixa-se, do castigo recebido, a Pe. Alves durante o recreio.
- Este tenta animar o rapaz e incita-o a esquecer o episódio. Percebemos pela conversa que o Peres foi expulso.
- Também Gaudêncio tenta reconfortar o amigo, mas António está demasiado magoado, confessa o esforço que está a fazer para se manter naquele local, para o qual entrou há quase dois anos, e reitera a vontade de sair do seminário.
- Gaudêncio pede-lhe que espere, que protele, e promete-lhe que daí a um ano sairão os dois.

79ª sequência (2 planos)

- Pe. Tomás chama António durante o estudo, pergunta-lhe se sabe que vai ser castigado e pede-lhe que explique a todos porquê.
- António, hesitante, responde que é por ter batido no Taborda, pois este chamou-lhe "artilheiro".
- Pe. Tomás chama também o Taborda; este defende-se, lamuriando que não lhe fez nada.
- António é obrigado a pedir perdão de joelhos e apanha duas réguas.

80ª sequência (12 planos, 11 dos quais são flashes de cartazes publicitários)

- Já de férias, ao dirigir-se à estação, enquanto espera pelo comboio que o levará em direcção à aldeia, António observa demoradamente os cartazes publicitários de filmes, afixados numa parede.

81ª sequência (1 plano)

- Surge ao longe um comboio que se aproxima do centro da tela e do espectador. O comboio indica a viagem de António em direcção a casa.

82ª sequência (4 planos)

- António chega sozinho à aldeia. A meio de uma ruela está o tio à sua espera, acolhe-o efusivamente, transporta-lhe a mala e pergunta-lhe pelas novidades.
- António está feliz e sorri.
- De repente estacam, D^a. Estefânia e Carolina esperam hirtas a sua chegada. A Madrinha diz-lhe apenas "Menino, vamos!".
- Carolina avança, pega na mala, dá meia volta e começa a caminhar.
- António segue calado, lentamente, até à Madrinha, que nem sequer o cumprimenta, e os dois caminham lado a lado.

83ª sequência (1 plano)

- António descansa, estendido na sua cama.
- D^a. Estefânia, fora de campo, bate à porta e lembra-lhe que são horas de ir para a mesa.

84ª sequência (4 planos)

- Carolina e Ti Joana põem a mesa na sala.
- António entra, observa silencioso e espera em pé.
- As criadas saem da sala depois de terem terminado.
- D^a. Estefânia entra acompanhada de Mariazinha e sentam-se em silêncio; logo a seguir entra o senhor Capitão, distraidamente a ler algo num jornal, nem repara em António e não profere uma única palavra, senta-se e retoma a leitura.
- Mariazinha, a meia voz, pela 4ª vez, volta a perguntar a António quando é que canta missa.

- D^a. Estefânia dá finalmente permissão a António para se sentar e pergunta se o Dr. Alberto, seu filho, ainda não veio.
- António responde que ainda não o viu.
- O Dr. Alberto aparece, por fim, a acabar de vestir o casaco, senta-se e pede desculpa pelo atraso.
- Carolina serve a sopa a este último e todos aguardam em recolhimento que D^a. Estefânia reze.
- Iniciam a refeição e o doutor está em primeiro plano, é à volta dele que praticamente toda a refeição se desenrola: pergunta a António pelas notas mas não lhe concede tempo para responder e distrai-se rejeitando a sopa, desfazendo do vinho e reclamando da corrente de ar que entra pela porta aberta da sala. D^a. Estefânia vai pacientemente atendendo às reclamações do filho.
- Por fim, António lá vai respondendo, mas as suas respostas são entrecortadas pelas interrupções impertinentes do filho da senhora.
- Entretanto, o senhor Capitão, até aí mantido fora de campo, sem ainda ter dado sinal da sua presença na mesa, aparece pela primeira vez mas sem proferir palavra.
- António debate-se agora com a dificuldade em manipular os talheres e cai-lhe uma perna de frango para a toalha.
- D^a. Estefânia critica asperamente o facto de no seminário não prepararem os miúdos para lidarem com todas as classes sociais, pois António nem parece saber comer à mesa.
- Logo imediatamente a seguir, o doutor coloca uma pergunta de Latim a António e este, embaraçado, confessa não saber a resposta. O doutor conclui que ele não sabe nada e Mariazinha troça de forma escarninha.

85^a sequência (1 plano)

- António vem dos lados da Igreja e desce a correr as ruas da aldeia em direcção à casa dos seus protectores.

86^a sequência (1 plano)

- Na casa dos senhores, por uma porta entreaberta de um quarto, o espectador vê Carolina e o doutor trocando arrebatadamente carícias amorosas. Entretanto chega o seminarista que vê, pára petrificado e observa os enleios sexuais do casal. Alguém fecha a porta e António foge para fora de casa exaltadíssimo.

87^a sequência (5 planos)

- António vem do interior da casa a correr e desce rapidamente a escadaria em direcção ao jardim contíguo, num banco do qual se senta.
- Momentos depois, um a seguir ao outro, espreitam para o exterior o Dr. Alberto e Carolina, o patrão de uma janela do primeiro andar, a criada a uma porta do rés-do-chão. Ambos acabam de se vestir.

88^a sequência (2 planos)

- No alpendre da miserável casa materna, António conversa com a mãe enquanto esta descasca batatas. O rapazinho diz que não quer voltar para o seminário, que não quer ser padre, que não tem vocação e que quer ser homem, para poder ter uma mulher. A mãe exaspera-se com o rumo da conversa e não esconde que punha grandes expectativas económicas e sociais no futuro sacerdócio do filho. Deixa também subentender que lá por ser padre não deixa de poder ter mulher, é tudo questão de a arranjar.

89^a sequência (4 planos)

- Numa zona degradada do seminário, agora local de arrumos, outrora provavelmente capela, António conversa com Gaudêncio, que tristemente constata não ter ainda conseguido abandonar a instituição e que confidencia que quando for mais crescido fugirá para ir viver com um tio em Lisboa.
- No calor da conversa e no arrebatamento provocado pela certeza da fuga, Gaudêncio ousa expressar em voz alta as dúvidas que por vezes o assaltam sobre a existência de Deus.
- António, a medo, confessa já lhe ter ocorrido essa dúvida.

90^a sequência (1 plano)

- Nas traseiras do velho edifício do seminário, o criado coxo, com quem António já tinha conversado uma vez, jaz caído no chão, provavelmente gelado, uma vez que o chão está coberto de neve, e com a garrafa caída ao seu lado. Chega um rafeiro que o fareja e lhe passa por cima, sem cerimónias, como se de um trapo se tratasse.

91ª sequência (2 planos)

- Aula de Pe. Tomás. A sala tem muitas carteiras vazias.
- O padre pergunta quantos faltam; dez, é a resposta; constata que a gripe tem atacado em força. Um dos miúdos presentes diz ter frio e é mandado para a enfermaria.
- Pe. Tomás põe a palma da mão na testa de Gaudêncio e manda-o ir também.
- António diz que não se sente bem, que tem frio e sente arrepios, obtendo assim também permissão para ir com os outros dois.

92ª sequência (1 plano)

- Gaudêncio caminha no corredor em direcção à enfermaria.
- António corre para o apanhar. Diz ao amigo que está muito satisfeito por não ter que cumprir, por uns dias, com as tarefas escolares e religiosas e confessa que não está doente, só quer ir para a enfermaria para lhe fazer companhia.

93ª sequência (1 plano)

- Ao chegarem, António, Gaudêncio e mais dois colegas, ao local que Pe. Tomás tinha indicado, Pe. Alves informa-os que já não há ali lugar para eles e pede-lhes que vão até à camarata e se deitem, que alguém lá irá ver o que têm.

94ª sequência (1 plano)

- Na camarata há já algumas camas ocupadas por crianças doentes; padres e empregados atarefam-se à volta delas.
- Chegam mais seminaristas que se deitam.

95ª sequência (1 plano)

- O rapazinho da cama ao lado da de António faz a sua mala e este pergunta-lhe o que se passa. O colega explica que uma vez que há uma epidemia de gripe no seminário, todos os que estão bons foram mandados para as respectivas casas, até as aulas poderem recomeçar. Os doentes terão que ficar até se recomporem.

96ª sequência (1 plano)

- Camarata. Há ainda algumas crianças doentes a serem assistidas por padres e criados.
- António anda por ali desocupado e já vestido, visita Gaudêncio, que está com péssimo aspecto, com uma febre altíssima e muito doente, aconchega-lhe a roupa e pergunta-lhe pelas melhoras.

97ª sequência (3 planos)

- Grande plano do rosto pálido e imóvel de Gaudêncio. Amanhece, a luz aumenta gradualmente.
- Pe. Tomás entra na camarata e começa a ver as temperaturas. Verifica que António tem uma temperatura normal e, impaciente, manda-o levantar da cama.
- Dirige-se em seguida à cama de Gaudêncio, toca-lhe no pescoço e assustado sai a correr em busca de ajuda.
- Vêm mais padres e empregados e levam o miúdo envolto em lençóis.
- António levanta-se de rompão e corre atrás do amigo, mas é impedido de continuar por Pe. Fialho que o agarra vigorosamente e o obriga a parar.

98ª sequência (5 planos)

- António levanta-se a meio da noite (parece ser uma atitude premeditada, pois encontra-se vestido e disfarça a sua ausência na cama introduzindo no seu lugar uma almofada) e silenciosamente, pé-ante-pé, sai da camarata, percorrendo corredores e espreitando pelas portas, provavelmente para saber notícias de Gaudêncio.
- Está frente à porta da enfermaria, espreita lá para dentro, surge Pe. Alves e António questiona-o sobre Gaudêncio.
- O padre confirma-lhe que o amigo morreu.
- António recua, encosta-se à parede boquiaberto e deixa as lágrimas correrem livremente pela face; sem forças deixa-se escorregar e quase cai no chão, prostrado junta as mãos como que para orar.

99ª sequência (1 plano)

- Funeral de Gaudêncio. Um cortejo pouco numeroso e lúgubre acompanha o féretro em direcção ao cemitério.

100ª sequência (1 plano)

- Chegada do cortejo fúnebre ao cemitério.
- Em voz *off* ouve-se um discurso proferido pelo reitor.

(*Fondu* encadeado com a sequência seguinte, através da voz do reitor.)

101ª sequência (4 planos)

- Continuação do discurso do reitor, mas agora em voz *in*; por trás dos padres vemos uma fotografia de Gaudêncio na parede. O discurso do reitor enfatiza as qualidades do falecido, cujo comportamento modelar e fervor religioso deveriam servir de modelo a todos os seminaristas.
- António, tristíssimo, ouve o discurso, e as palavras do amigo ecoam aos seus ouvidos: "Não digas nada a ninguém, mas daqui a um ano saio contigo."

102ª sequência (5 planos)

- Num regato junto ao castelo, a mãe de António lava roupa na água corrente e o miúdo está por ali a fazer-lhe companhia.
- A mãe, vendo o filho tão calado e ausente, pergunta-lhe o motivo da sua tristeza e o rapazinho tenta sossegá-la. A mãe lamenta a sua situação de pobre e relaciona a falta de meios com o sofrimento.
- António despede-se e, perante o ar reticente da mãe, que ainda não está convencida de que realmente não se passa nada, explica que tem que ir mais cedo por causa da festa de anos do Dr. Alberto e afasta-se.
- A mãe fica a vê-lo ir.

103ª sequência (4 planos)

- No jardim da casa dos senhores reúne-se informalmente a família, o aniversariante senta-se a uma mesa com o pai mas sem conversarem, D^a. Estefânia, na companhia de uma amiga, senta-se numa mesa ali ao lado e vigia Mariazinha que observa António a incendiar bichas de rabear.
- O doutor levanta-se e vai ver os miúdos.

- D^a. Estefânia, vendo Mariazinha a querer experimentar o que António está a fazer, preocupa-se, redobra a vigilância e proíbe a filha de brincar com o fogo, António que deite os foguetes.
- Este ouve tudo o que a Madrinha diz, pára para pensar, pede a beata do cigarro ao Dr. Alberto e lança o primeiro foguete. Quando se prepara para lançar o segundo, recorda as palavras do criado coxo do seminário, que o espectador ouve em voz *off*, e o seu rosto adquire um ar decidido. Agarra firmemente com a mão esquerda a parte explosiva do foguete e deixa-o rebentar sem o lançar.
- D^a.Estefânia grita o nome do afilhado assustada.

104^a sequência (1 plano)

- O jardim, onde se sente um clima de desolação, está agora deserto.

105^a sequência (1 plano)

- António, na cama do quarto, com a mão esquerda toda envolta em ligaduras, com ar de quem está a sofrer mas com uma expressão de alívio no rosto, confia à mãe que agora, sem uma mão, não poderá voltar para o seminário, pois os padres não podem ser aleijados.
- Entre soluços, a mãe admoesta-o brandamente, dizendo-lhe que não precisava de ter chegado a tanto, isto é não precisava de se auto-mutilar.
- A câmara foca a janela e o exterior e surge no écran o genérico final.