

**Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa
Mestrado em Som e Imagem**



**PARA UMA NOVA REPRESENTAÇÃO
DA PERSPECTIVA EXISTENCIALISTA DE VERGÍLIO FERREIRA
NA CINEMATOGRAFIA**

ARGUMENTO – 2010/2011

Francisco Miguel Costa Leite de Sá Fardilha

Professor Orientador: Adriano Nazareth

Vol. I/II

Julho de 2011

Agradecimentos

A execução séria e competente de um exercício de dissertação reveste-se, logo à partida, de um elevado grau de dificuldade. Assim, nunca será demais agradecer a quem ajudou a enfrentá-lo e a transformá-lo numa reflexão construtiva e fortalecedora, capaz de nos despertar o gosto pelo estudo da Arte na sua globalidade, e, mais em concreto, aprofundar o nosso interesse pela cinematografia. Tendo sido dezenas as pessoas que deram o seu contributo a este trabalho, o que torna impossível nomeá-las a todas, não podemos deixar de agradecer àquelas que o fizeram com maior empenho e proximidade.

Um reconhecido agradecimento:

- ao Prof. Dr. Adriano Nazareth, orientador deste trabalho, pela disponibilidade constante e pela capacidade de motivação que sempre nos soube transmitir; o cavalheirismo não se esgota na mera cortesia social – o Senhor Professor é disso prova viva – e foi bom descobri-lo quando, de uma forma cada vez mais acentuada, ouvimos falar de um sistema de ensino descaracterizado e insuficiente. Da nossa colaboração guardamos lições para a vida;

- ao Dr. Paulo da Rosária, docente da especialização em Argumento, pela tolerância e compreensão; sendo um profundo conhecedor da cinematografia, não só escrita como visual, aceitou receber-nos com generosa disponibilidade pedagógica e humana, pelo que lhe é devido um sentido e humilde obrigado;

- A todos os elementos que compõem os corpos docente e não-docente da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa com quem directa ou indirectamente pudemos privar, por nos terem feito absorver e assimilar o seu comum anseio de perseguir padrões de excelência;

- À Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, ao Arquivo Nacional de Imagem em Movimento e aos serviços da Biblioteca Nacional, pelo profissionalismo e deferência com que conosco colaboraram em todo o trabalho de pesquisa, selecção e cedência de material;

- A todos os colegas deste Mestrado que, pela dedicação com que se entregaram a estes dois anos de estudo, nos souberam ajudar a trilhar o caminho com a necessária alegria e sede de saber;

- Aos meus pais, irmã, demais família e à Lígia. A todos muito obrigado pelo amor e pela paciência infindáveis..

Resumo

A Revolução Industrial trouxe à Humanidade bem mais do que máquinas e produtividade. Alterou, em concomitância, a concepção que existia até então quanto ao papel desempenhado pelo Homem na sociedade e fez com que, no início do século XX, muitos seres humanos se concebessem como átomos insignificantes de uma grande e implacável engrenagem. Da pintura ao bailado, passando pela literatura e pelo cinema, o movimento existencialista surgiu como uma necessidade de responder a esta desumanização, trazendo de novo à discussão as grandes questões da essência humana. Procurou devolver ao Homem, enquanto indivíduo, a capacidade de dinamizar e operar a mudança, reacendendo, em simultâneo, as dúvidas originais.

Vergílio Ferreira foi um dos expoentes máximos do existencialismo em Portugal, especialmente numa segunda fase da sua obra. Através de romances como *Para Sempre*, *Manhã Submersa* ou *Cântico Final*, explorou todas as dimensões da mortalidade humana e induziu nos seus leitores mais atentos o sentimento de angústia permanente que o obsidiava.

Entre as décadas de 70 e 80, Manuel Guimarães, primeiro, e Lauro António, depois, procuraram transferir o ambiente vergiliano para o cinema. Antes de propormos um exercício de adaptação de *Aparição*, procuraremos analisar e compreender os métodos, motivações e o sucesso dos esforços desenvolvidos por estes realizadores.

< Palavras-Chave: argumento, existencialismo, vergílio ferreira, cinema, lauro antónio, manuel guimarães, manhã submersa, cântico final, aparição >

Índice

Agradecimentos.....	i
Resumo	iii
Índice	5
1 Introdução	8
1.1 Apresentação da Proposta de Trabalho.....	8
1.2 Estudo e Desenvolvimento do Projecto Final.....	10
1.3 Organização e Temas Abordados na Presente Dissertação.....	10
2 O Projecto “Aparição”.....	12
2.1 Objectivos	12
2.2 Surgimento e maturação da ideia.....	14
2.3. Pesquisa efectuada no âmbito do Projecto Final	16
3 O Mundo de Vergílio	17
3.1 Contexto Artístico-Cultural	17
3.1.1. O expressionismo.....	17
3.1.2. O existencialismo	22
3.2 O existencialismo no Cinema.....	24
3.2.1. Uma visão global.....	24
3.3 Vergílio Ferreira: o homem, o escritor e a relação com o cinema.....	34
3.4. <i>Cântico Final</i>	40
3.4 Manhã Submersa.....	46
3.5 Uma súmula do Estado da Arte na representação cinematográfica da obra de Vergílio Ferreira.....	52
4 Desenvolvimento do Projecto Final: «Aparição»	55
4.1 Pré-produção	55
4.2 Produção.....	59
4.3 <i>Teaser</i>	66
5 Conclusões e Perspectivas de Trabalho Futuro	70
5.1 Conclusões	70
5.2 Perspectivas de trabalho futuro.....	75
6 Anexos	77
6.1 Entrevistas	77
6.1.1. Lauro António	77
6.2 Críticas e outros Artigos.....	86
6.2.1 <i>Cântico Final</i>	86
6.2.2 Manhã Submersa	89
6.3 Cartazes.....	96
6.3.1. Manhã Submersa	96
6.3.2. <i>Cântico Final</i>	98
6.4 Fotografias de Rodagem.....	99
6.4.1. Manhã Submersa	99
6.4.2. <i>Cântico Final</i>	100

7 Títulos Consultados..... 102

1 Introdução

1.1 Apresentação da Proposta de Trabalho

A resposta existencialista à redução da essência humana provocada pela Revolução Industrial suscitou, desde o final do século XIX até aos dias de hoje, ampla discussão. Entre todos os que ousam ter tempo, fossem filósofos ou artistas – escritores, pintores, escultores, bailarinos, cineastas e demais – recuperaram-se as angústias já experimentadas na Antiguidade por grandes figuras do pensamento humano, como Platão ou Santo Agostinho. Em Portugal, Vergílio Ferreira assumiu-se, numa segunda fase da sua produção literária, como um representante desta corrente filosófica, abordando-a em obras como *Para Sempre*, *Manhã Submersa*, *Cântico Final* ou *Aparição*. Estórias diferentes, mas todas sob a mesma égide reflexiva e não raras vezes auto-biográfica. Todas marcadas por símbolos evocativos da fragilidade da condição humana.

Se a Revolução Industrial – quer na sua origem no século XVIII quer no seu prolongamento pelo século seguinte – trouxe à Arte preocupações funcionais e tendências geométricas, o início do século XX revelou um homem sedento de se olhar e pensar a si próprio. Numa primeira fase esse objectivo traduziu-se no aparecimento do expressionismo, uma tendência artística de contornos dramáticos, capaz de suscitar angústias lancinantes e até de conduzir ao suicídio em caso de interpretação-limite. Este movimento artístico pretendia pôr em causa o “homem-máquina”, que cedia sem se questionar na hora de sacrificar o pensamento próprio pelo bem da Nação, que se obrigava a uma obediência cega e aceitava ver-se reduzido, não raras vezes, a um simples código numérico. Iniciado com um escritor como Dostoiévski (1821-1881) ou um filósofo como Søren Aabye Kierkegaard (1813-1855), o existencialismo humanista desenvolveu-se de forma mais intensa a partir da experiência das duas Grandes Guerras, exprimindo-se na obra artística de autores como André Malraux (1901-1976), Jean-Paul Sartre (1905-1980) e Simone de Beauvoir (1908-1986) ou de um pintor como Pablo Picasso (1881-1973). Mais do que duvidarem simplesmente da existência de Deus, procuraram contribuir para a percepção do livre-arbítrio próprio do ser humano como possibilidade libertadora e protectora do indivíduo, quer contra brutalidades até aí tidas como inevitáveis – de que são exemplo a guerra ou a criminalidade política – quer contra si próprio, na procura de respostas para perguntas que estavam por fazer até então.

Em pleno Estado Novo, Vergílio Ferreira chamou a si, quiçá involuntariamente, a representação deste existencialismo humanista. Enquanto a Pátria combatia em África,

enquanto a Pátria ditava leis sem clemência aparente, o escritor beirão fazia, nas suas obras, não apenas reflexões filosóficas mas também políticas. Ou não fosse, naquela época, o questionamento feito por Vergílio Ferreira uma forma de despertar consciências, apresentando o pensamento como uma arma poderosa. No seu equilíbrio entre a discrição e a angústia motivada pela descoberta do absurdo da vida, o escritor granjeou simpatizantes sedentos dessa partilha. Os cineastas Manuel Guimarães e Lauro António foram dois dos seus adeptos e envidaram esforços para levar à sétima arte o pensamento vergiliano, adaptando e rodando *Cântico Final* e *Manhã Submersa*. Obras marcadas por um mesmo invariável fio existencialista, embora explorado em enredos diferentes. Antes de apresentarmos a nossa proposta de adaptação cinematográfica de um outro escrito vergiliano – *Aparição* –, cumpramos estudar os trabalhos de Guimarães e António e tentar perceber em que medida alcançaram sucesso anteriores tentativas de transcrição para película do existencialismo de Vergílio Ferreira. Só depois poderemos traçar um caminho próprio, ainda que com a natural humildade de quem agora ensaia os primeiros passos na escrita de argumento, como é o caso do autor deste trabalho.

1.2 Estudo e Desenvolvimento do Projecto Final

Um projecto final com as elevadas exigências de uma adaptação cinematográfica do romance “Aparição” implica, necessariamente, um trabalho multidisciplinar. Assim, procurámos dedicar as primeiras quatro semanas – 15 de Setembro a 14 de Outubro – a uma aprofundada pesquisa bibliográfica. Conhecer de uma forma mais vasta a obra de Vergílio Ferreira e ler os filósofos basilares do existencialismo afigurou-se-nos uma tarefa fulcral para a realização de um trabalho final sério e positivo. As duas semanas seguintes foram dedicadas à escrita e submissão da sinopse, primeiro em versões curtas e depois numa final, mais alargada. O estudo e caracterização de personagens ocupou a semana seguinte, tendo sido entregue a 4 de Novembro, data em que se iniciou um primeiro esboço do tratamento, cuja derradeira versão seria submetida no dia 24 do mesmo mês, em simultâneo com uma primeira proposta, ainda muito genérica, para o *teaser*. O desenvolvimento desta importante peça foi agendado para os quinze dias seguintes, coincidindo com a primeira quinzena de Dezembro, data em que foi entregue um *dossier* global com o resultado do trabalho desenvolvido no primeiro semestre. O segundo seria ocupado com a escrita do argumento final, sua revisão e necessárias alterações. O mês de Março foi ocupado com a elaboração física do *teaser*, como actividade paralela, o qual viria a ser realizado na primeira semana de Abril.

1.3 Organização e Temas Abordados na Presente Dissertação

Reveste-se de enorme responsabilidade – e, porque não dizê-lo, risco também – a tarefa de efectuar uma análise crítica da obra produzida anteriormente por realizadores como Manuel Guimarães ou Lauro António e propor uma nova representação cinematográfica do pensamento existencialista de um vulto literário como Vergílio Ferreira. No entanto, depois de definido o objectivo, importa tentar atingi-lo, trabalhando com o maior pormenor e rigor possíveis numa dissertação redigida de acordo com os cânones vigentes.

Não é pretensão deste trabalho a abordagem de processos de adaptação de obras literárias a argumento cinematográfico, mas a compreensão e sugestão de formas de ultrapassar as dificuldades inerentes à transmissão audiovisual do pensamento e sentimento existencialistas. Pela impossibilidade temporal de o fazer num sentido mais abrangente, optámos por nos

centrarmos naquele que consideramos ser o nome maior desta corrente filosófico-literária em Portugal: o autor beirão Vergílio Ferreira.

Para podermos propor uma nova representação audiovisual do seu pensamento, devemos primeiro compreender a sua origem. Trataremos, por isso, depois de realizadas as notas introdutórias e apresentados os objectivos detalhados deste trabalho, de contextualizar quer em termos históricos quer artísticos, o aparecimento do existencialismo, com uma necessária incursão pelo expressionismo, tendência artística que foi sua precursora. Depois, apresentaremos Vergílio Ferreira – não só através dos seus dados biobibliográficos, mas também procurando caracterizar a sua forma de pensar e respectivas influências. Entraremos, em seguida, no domínio cinematográfico *stricto sensu*, procurando referenciar, depois de uma prévia resenha histórica, baluartes do existencialismo na 7ª Arte. De seguida, centrar-nos-emos na análise das adaptações das obras vergilianas “Cântico Final” e “Manhã Submersa”. Daí partiremos, então, para a última fase desta dissertação, com as conclusões e proposta de uma nova representação cinematográfica do pensamento existencialista de Vergílio Ferreira.

2 O Projecto “Aparição”

2.1 Objectivos

A recente viragem de século fez com que público e cineastas recuperassem o interesse pelos grandes clássicos da Literatura Portuguesa. As adaptações d’ *O Crime do Padre Amaro* e *O Mistério da Estrada de Sintra*, de Eça de Queirós (o último em parceria com Ramalho Ortigão), do *Livro do Desassossego* de Fernando Pessoa e, mais recentemente, da obra-prima camiliana *Mistérios de Lisboa*, preencheram as nossas salas e mostraram que o trabalho de adaptação pode ser compensador. Não pretendemos manifestar uma opinião – concordante ou discordante – em relação aos métodos utilizados quer no trabalho de argumento quer nas opções feitas na rodagem. Isso não nos impede de reconhecer que abriram portas para que outros trabalhos de adaptação surjam, permitindo concretizar um esforço de justa revalorização do rico património literário português. Com o projecto de adaptação cinematográfica da obra de Vergílio Ferreira *Aparição*, procuraremos dar também o nosso modesto contributo para essa nobre causa cultural. Não o poderíamos fazer, contudo, ignorando outras obras do escritor beirão já passadas a película. *Cântico Final* (1974), de Manuel Guimarães, e *Manhã Submersa* (1980), de Lauro António, são as duas mais emblemáticas e contaram mesmo com contributos directos e indirectos do próprio Vergílio Ferreira. O romancista não se coibiu, inclusive, de participar, enquanto actor, no filme *Manhã Submersa*, vestindo a pele de reitor do seminário.

Aquilo que pretendemos, de forma a garantir o rigor e seriedade da adaptação que propomos como projecto final, é contextualizar e compreender os títulos referidos, procurando entender se obtiveram sucesso na transmissão do espírito das obras literárias, «única condição» (Ferreira: 1975, 243) manifestada por Vergílio Ferreira para autorizar a cedência dos seus direitos autorais. Esse objectivo faz com que não nos possamos cingir apenas ao estudo das referidas peças fílmicas, mas obriga-nos a procurar também compreender o pensamento existencialista: primeiro na sua origem global e, depois, na especificidade vergiliana. Tratar Vergílio sem conhecer Sartre, Beauvoir ou Malraux impediria, desde logo, que almejássemos um resultado final consistente. Por outro lado, não ficaria esta dissertação completa sem uma contextualização histórica das tendências artísticas e das ideias políticas dominantes no Mundo e, mais concretamente em Portugal, no início e meados do século XX. Com esta

POR UMA NOVA REPRESENTAÇÃO CINEMATOGRAFICA DO PENSAMENTO EXISTENCIALISTA DE
VERGÍLIO FERREIRA

evocação desejamos que o leitor possa tomar consciência mais rigorosa das razões que nos
levam à valoração da obra de Vergílio, com destaque para *Aparição*.

2.2. Surgimento e maturação da ideia

O romance *Aparição* é uma obra que passou pela vida de muitos milhares de portugueses. A maior parte jovens, obrigados a ler o texto como parte do programa oficial de Língua Portuguesa no 12º ano. Numa fase tão turbulenta da vida como é a adolescência, fervilhante de oportunidades e de solicitações, muitos são os que não encontram o tempo necessário à reflexão e recusam admitir uma perspectiva diferente quanto ao sentido da vida ou, até, se assustam com ela. No nosso caso, foi diferente. As férias de Verão anteriores à leitura da obra em aula permitiram-nos descobri-la e explorá-la com a calma suficiente para que nos trouxesse uma inquietação nunca antes sentida. O relacionamento amoroso de Alberto e Sofia encontrava também um paralelo, ainda que muito menos dramático, nas relações amorosas típicas da juventude, com tanto de apaixonadas como de instáveis. Criada a relação, registada a proximidade, a *Aparição* foi-nos acompanhando até hoje, sendo alvo de várias releituras. Umhas mais serenas, outras mais emotivas, eventualmente motivadas pela procura de conforto em momentos de luto.

O desejo de adaptação deste texto a obra cinematográfica passa por um exercício que cremos de justiça: valorizar uma obra que entendemos não ter tido até hoje o destaque merecido e motivar a reflexão junto daqueles que recusam a sua leitura. Não é fácil, sabemos-lo bem. Outros, reconhecidamente mais experientes e conhecedores do mundo artístico já o tentaram. Varela Silva é apenas um exemplo. Todavia, quem sabe se levados também por uma saudável inconsciência e pela ambição própria da juventude, procuramos chamar a nós essa tarefa. Difícil, é certo, pelo facto de implicar transmitir, em suporte audiovisual, um pensamento de difícil assimilação e gerador de angústia. Condensar num máximo de duas horas um livro de tamanha profundidade filosófica é, em suma, um desafio árduo que assumimos, cientes da impossibilidade de o fazer com perfeição, mas na esperança de, pelo menos, voltar a trazer aos holofotes da discussão pública esse hino à liberdade, lido por tantos sob o signo constrangedor da obrigatoriedade.

Este processo teve já início no ano de 2010, com um primeiro esboço do projecto a ser desenhado e apresentado na cadeira de Argumento Adaptado, referente ao segundo semestre do primeiro ano do mestrado em Som e Imagem – especialização em Cinema e Audiovisual. Perante o apoio e incentivo recebidos do Dr. Paulo da Rosária, começaram a nascer os primeiros estudos, com que procurávamos perceber a viabilidade de um trabalho à partida hercúleo. Dado o sucesso da primeira fase, renovámos o desejo de prosseguir a adaptação de

Aparição a longa-metragem, apesar de, numa primeira fase, termos pensado num formato de mini-série. A nossa dúvida centrava-se na tentativa de manter a unidade ideológica da obra que, pensávamos, poderia ver-se prejudicada pela divisão do enredo.

2.3. Pesquisa efectuada no âmbito do Projecto Final

Antes de darmos início à descrição da pesquisa efectuada, cumpre-nos afirmar uma clara vontade de não dissociar nunca a elaboração do projecto final da escrita da dissertação. Isto, porque o objectivo a que nos propomos passa por adaptar *Aparição* a longa-metragem, fazendo-o, simultaneamente, através da sugestão de uma nova forma de representação do pensamento existencialista de Vergílio Ferreira. Assim, a dissertação procura dar o mote para que a escrita do argumento se deixe influenciar pelo processo exploratório desenvolvido através do trabalho de pesquisa. A adaptação de *Aparição*, será – esperamos – o resultado de um trabalho de reflexão profunda, que consiga dar um maior enfoque à temática existencialista do que ao próprio enredo em si, respeitando aquele que foi o percurso de Vergílio Ferreira, escritor que utilizou as suas obras para exprimir determinados estádios do seu diálogo de décadas com o Mundo.

Para concretizar o nosso objectivo, decidimos pesquisar, primeiramente, compilações específicas dedicadas a temáticas filosóficas, que nos permitissem compreender os traços gerais do existencialismo, o seu aparecimento, o contexto histórico-social em que se desenvolveu e as suas premissas; em segundo lugar, procurámos, através de obras de carácter enciclopédico sobre Arte – no Mundo e em Portugal -, compreender a existência de representações artísticas globais – correntes – familiarizadas com esta corrente filosófica; num terceiro momento, passámos ao estudo da bibliografia activa de Vergílio Ferreira, complementada, num quarto passo, pela consulta de bibliografia passiva sobre o autor e o seu pensamento; em quinto lugar, investigámos a filmografia de pendor existencialista em sentido lato para, num sexto momento, nos concentrarmos, em específico, no estudo das adaptações a longa-metragem das obras *Manhã Submersa* e *Cântico Final*, bem como dos seus autores. O sétimo e último passo foi a consulta de hemerografia relacionada com os dois filmes e também com Lauro António e Manuel Guimarães.

3 O Mundo de Vergílio

3.1 Contexto Artístico-Cultural

3.1.1. O expressionismo

Antes de chegar à Beira e a Vergílio, a angústia de viver e a problemática do livre-arbítrio ocupou algumas das mentes mais ilustres um pouco por todo o Mundo e encontrou expressão nas mais diversas expressões artísticas. Se, por um lado “os franceses manifestaram as suas tendências racionais na criação de movimentos assentes em especulações intelectuais – fauvismo, cubismo e surrealismo” (Bazin, 1992: 407) –, por outro, eslavos e germânicos, cansados dos cânones do academismo e da obrigatoriedade metódica, começaram, no final do século XIX e início do século XX, a germinar novas formas de ver o mundo, numa perspectiva mais passional.

“Os países da Europa, cujas escolas artísticas se encontravam inertes desde há mais de um século pela sua obediência ao neoclassicismo e realismo da escola francesa, libertam-se desta tutela e cultivam, até ao exagero, a expressão do seu temperamento autóctone. [...] O facto mais notável deste movimento é o despertar do espírito nórdico, em oposição ao espírito latino; ele manifesta-se na Alemanha, na Suíça, na Escandinávia, na Bélgica e na Holanda” (Bazin: 1992, 431)

Obras como “Le Café de Nuit” de Vincent Van Gogh (1888) ou “O Grito” de Edvard Munch (1893), simbolizam o início de um novo paradigma artístico em que o ser humano se confronta consigo mesmo e põe em causa o sentido da sua própria existência. A angústia e a solidão são dois sentimentos comuns aos autores expressionistas. O movimento iria desenvolver-se com enorme pujança na Alemanha, até à ascensão de Adolf Hitler ao poder. Em 1903, pontificavam no movimento “Die Brücke” (A Ponte), criado em Dresden, nomes como Kirchner, Schmidt-Rottluf, Heckel, Nolde, Pechstein e Otto Mueller. Estes, *“pela utilização da cor crua, pelo desenho anguloso, pelos temas dramáticos e pelo retorno ao primitivismo, inspirado na escultura negra, libertam uma espécie de exacerbação interior que, nalguns casos, pode atingir a demência”*. (Bazin: 1992, 432)

Todavia, o crescimento do movimento expressionista germânico havia de ser “bruscamente interrompido” pela implantação do regime nazi e da sua poderosa máquina propagandística. Hitler considerava esta tendência artística uma “arte degenerada surgida do velho fundo

autóctone” (Bazin: 1992, 433), pelo que os seus representantes mais fiéis se viram obrigados ao exílio.

No que diz respeito aos países latinos, estes não tiveram no início do século XX um desenvolvimento artístico individual tão forte como o dos países nórdicos. Espanha, por exemplo, “viu desaparecer a sua escola nacional, extraordinariamente viva, na medida em que os seus melhores artistas foram absorvidos pela escola de Paris; o primeiro período, denominado azul, de Pablo Picasso, mestre incontestável de toda a escola contemporânea, pode, porém, ser ainda considerado como inteiramente espanhol” (Bazin: 1992, 435). Mas no que ao expressionismo diz respeito, o país vizinho viu num “émulo de Goya”, José Gutierrez Solana, um representante digno, apesar do seu berço mexicano. Influenciado pelas *Pinturas Negras*, deixou-se conduzir, nas suas telas, por um pessimismo exacerbado, de traço grosso, como pode observar-se em *Los Payasos* (1920) ou *La Máscara y los Doctores* (1928). Apesar de em França, pelo menos nos anos anteriores à Primeira Guerra Mundial, o expressionismo não ter tido um peso muito relevante na vida artística quotidiana, um nome como Marc Chagall cotou-se como um intérprete importante desta tendência, com obras como *O enterro* (1909).

A emergência de regimes totalitários um pouco por toda a Europa e a disseminação do seu poderio bélico e político iriam travar esta corrente introspectiva, fazendo sobressair a cultura de massas centrada em esforços propagandísticos. Assim aconteceu com o nazismo, o fascismo e o estalinismo. Estes regimes procuraram inspirar-se na monumentalidade dos Grandes Impérios da Antiguidade, contrariando a “arte degenerada” com obras de adensado hiper-realismo. A arquitectura e as artes gráficas assumiram-se, então, como veículos preferenciais de expressão artística. Na União Soviética, Andrei Jdanov foi um dos principais defensores do chamado Realismo Socialista. São obras emblemáticas desta tendência o edifício da Universidade de Moscovo e as estátuas da Mãe-Pátria em Volgogrado e de Félix Dzerjinsky.

No nazismo, a estética assumia um importante papel, ou não fosse o próprio Adolf Hitler um *designer* de formação. Com a ajuda do seu braço-direito e chefe da propaganda germânica, Joseph Goebbels, o *führer* promoveu nomes como Albert Speer – arquitecto – e Arno Becker, escultor. Quanto ao fascismo, teve no movimento do *Novecento* Italiano o travão desejado por Mussolini ao ímpeto futurista que começara a florescer antes da Primeira Guerra Mundial na região transalpina. O conceito básico deste grupo, liderado por nomes como Anselmo Bucci, Ubaldo Oppi ou Mario Sironi era o de reavivar a época áurea da Arte italiana, entre os séculos XIV e XV.

Seriam as duas Grandes Guerras a constituírem-se como importantes pontos de viragem na projecção do expressionismo, ainda que com intensidades e formatos diferentes conforme os países. A França, por exemplo, «*indefectível no meio das piores tragédias, às quais, no entanto foi a primeira a submeter-se, preservou essa consciência de unidade que assentava na superioridade que ela concedeu sempre ao pensamento, de entre todas as outras formas de actividade humana. Bonard, Matisse e Braque, alheios ao desencadear do pânico, prosseguiram, cada um à sua maneira, uma arte de contemplação, cujo objectivo (formulado expressamente por Matisse) foi trazer ao homem uma via para a sua pacificação através da harmonia. Foi necessária a emergência da última guerra para que os jovens artistas franceses criassem um estilo trágico [...]*»(Bazin: 1992, 407). No entanto, a visão germânica e eslava do pós-guerra seria bem diferente. Ao contrário do caso gaulês, em que a tragédia se deixava atenuar pela euforia do triunfo, muitos artistas do Norte e Leste europeu «*iam trazer ao mundo, após o massacre, um sentimento dramático que se traduziu de diversas maneiras, quer pela melancolia (Kisling, polaco, Modigliani, italiano, Pascin, búlgaro), quer pela violência dos meios de expressão (Soutine, lituano)*» (Bazin: 1992, 423).

Também afectado pela violência das Guerras não só as Mundiais, mas também com muita força pela Guerra Civil de Espanha, Pablo Picasso haveria de ser considerado “*a alma mais trágica do nosso tempo*”, por veicular, na opinião de Bazin «*um estilo expressionista novo que ultrapassava, em intensidade, tudo o que se tinha feito até então. Durante mais de dez anos, o pintor (...) exprimiu a crueldade que se tinha abatido sobre o mundo por meio de composições com colagens (Guernica, 1936), de um desenho de traços sombreados, de uma cor exaltada e de figuras massacradas cujos fragmentos, reunidos em puzzles, foram monstros sarcásticos*».(Bazin: 1992, 426-427)

O pós-Segunda Guerra Mundial apresentava novos desafios aos artistas mundiais, qualquer que fosse a sua forma de expressão. Nunca antes o Homem se havia destruído a si próprio num tão elevado grau, pelo que era quase obrigatória uma reflexão profunda sobre o seu papel na Sociedade. Os anos 40 e 50 seriam de grande fervilhar moral e filosófico e veriam surgir um nome que, mais do que todos, iria inspirar a obra de Vergílio Ferreira: Jean-Paul Sartre. O representante máximo do existencialismo humanista, tal como a sua companheira, Simone de Beauvoir, inspirou-se no expressionismo e nos filósofos da Europa Setentrional – como Freud, Kirkegaard, Nietschze ou Schopenhauer – para questionar o sentido da existência humana e elevar a sua essência, vincando conceitos como livre-arbítrio, absurdo e ateísmo.

E em Portugal? A entrada do nosso País no século XX seria tudo menos pacífica. As convulsões políticas motivadas pelo regicídio de 1908 e pelas dificuldades de estabilização

política da Nação, mesmo depois da implantação da República em 1910, faziam com que Portugal se colocasse, ainda que involuntariamente, «à margem da geografia cultural do Ocidente», ficando «preso numa crise social e moral que se prolongava, agarrando-se a valores do século XIX» (França, 1980: 22).

Os mais promissores valores artísticos que iam surgindo no País cedo rumavam ao estrangeiro – a maioria a Paris – tendo como objectivo um desenvolvimento pessoal mais sério e competente. A cidade-luz era um local para onde “se partia romanticamente”, enquanto «Portugal e os seus novos-ricos da Guerra se mantinham arredados de aventuras estéticas, dominados pelo academismo dos “botas-de-elástico”, que logo em 1912 criaram um sincero “Grupo de Artistas Portugueses”, feito de segundas gerações naturalistas [...]» (França, 1980: 20).

O papel de pioneiro na ruptura com o tradicionalismo instalado caberia a Amadeo de Sousa-Cardozo. Não obstante ter vivido numa época dominada pelo futurismo, Amadeo iniciou a segunda década do século XX apaixonado pelo «expressionismo germânico e pelo romantismo de Ossian [...]» (França, 1980: 17). O seu regresso à quinta paterna transformou mesmo a sua pintura, já que esta se foi tornando «cada vez mais dramática, enraivecida, até finalmente romper com toda a submissão rítmica, explodindo numa atitude que ultrapassa o expressionismo e se define já em valores de um dadaísmo de que Amadeo tudo naturalmente ignorava. À estética da máquina, aparente em pormenores das suas composições anteriores, o pintor opõe, em 1917, uma visão absurda da civilização mecanista, exprimindo-se através de “Colagens, figuras nuas” e “uma sarabanda de imagens em composições recortadas» (França, 1980: 18).

A década seguinte já não contaria com Amadeo de Souza-Cardozo, falecido entretanto com apenas 30 anos de idade. Entre os futuristas, Almada Negreiros apresentava-se como um dos nomes maiores. Sem ser um expressionista assumido, reconhecem-se-lhe alguns traços no seu romance *Nome de Guerra*, escrito nos anos 20 mas publicado apenas em 1938. Nele pode observar-se «uma demanda muito lúcida do sentido da vida, da verdade e da própria ficção [que] define este romance de aprendizagem [...]. Trata-se da descoberta nova e inocente do indivíduo que se entrega a si próprio, à sua inteira experiência [...]» (França, 1980: 25)

No expressionismo luso pode falar-se de José Tagarro, Júlio Reis ou Domingues Alvarez como justos representantes. Mas nenhum se iria superiorizar a Mário Eloy, pelo menos na intensidade da vivência desta tendência artística, adensada por acontecimentos da própria vida pessoal do artista. A partida para Paris, em 1925, permitiu-lhe contactar com nomes como

Braque e Picasso. A sua pintura foi comparada à de Van Dongen, autor holandês também conotado com o movimento expressionista e com clara predileção pela representação visual da mulher. Em 1927 Eloy iria mudar-se para Berlim, aprofundando ainda mais o seu contacto com a corrente que o marcaria para a vida. Aí bebeu influências como a de Karl Hofer e não demoraria a chocar Portugal com as suas obras. Numa exposição realizada no ano seguinte no edifício do Sindicato Nacional da Imprensa, o quadro “Mulher Grávida”, de Eloy, destacava-se, segundo crónica de Jaime Brasil, no Jornal *O Século*, pela utilização “*tão exagerada de cores sombrias (...) que o corpo nu é verde de podridão com manchas de gangrena*”. O final dos anos 30 e início dos anos 40, com o diagnóstico de doença de Huntington e o início da II Guerra Mundial, acentuou o espírito “*decadentista*” de Eloy, fazendo desaparecer qualquer “esperança”.

«Pintou violinistas e anjos como Chagall (que passou por Lisboa tal como Léger, Lipchitz, Zadkine e Kisling entre 1940 e 1941) e mostrou um lado obscuro de Lisboa, com os seus pobres a pedir e burgueses gordos e ridículos, como as imagens caricaturais de Grosz. Abandonou o tema de casais jovens e romanticamente erotizados para os desenhar velhos, pesados, grotescos e assustadores. Nem mesmo nos bordéis, parecia encontrar a antiga alegria devassa. Os últimos desenhos são dramáticos, cobertos de imagens de monstros, facas, suicidas, mãos e pés dependurados, corpos desmembrados. As suas obras acompanham, de uma forma tormentosa, a decadência e desregramento do mundo e da sua mente. Os seus Cristos crucificados, que lembram a série “Crucificação, d’après Grünewald”, feitos por Picasso, em 1932, são antevisões dos horrores dos campos de concentração». (França, 1980: 40-41)

Mas, se no estrangeiro dos anos 30 e 40 o expressionismo ia denotando marcas de ebulição, a criação em Portugal, em 1933, da Secretaria de Propaganda Nacional iria colocar um imediato travão a qualquer “*loucura de formas*”. O seu representante-mor, António Ferro, «*agia em “nome da ordem e do equilíbrio”, defendendo uma “política do espírito” com a qual, na verdade, a evolução da arte ocidental nada tinha que ver*» (França, 1980: 32) . O País votava-se então a um «*neo-academismo tranquilo – quisessem-no ou não os adversários políticos ou artísticos de António Ferro*» (França, 1980: 33).

Poucos ousavam erguer-se em sentido contrário, mas dois Antónios – Pedro e Dacosta –, utilizaram a exposição conjunta com Pamela Bowden, realizada em 1940 na Casa Repe, no Chiado, para inaugurarem o movimento surrealista. «*O teatralismo da arte de Pedro, mise-en-scène de gigantes vivos, violentos, cruéis, cheios de humor, de carne e de sexo, resolvia-se numa espécie de solidão, à beira da mais profunda angústia – e o seu mundo de fantasmas*

assumia proporções delirantes». Só que o surrealismo não teria vida fácil no panorama artístico nacional. Seria mesmo considerado «*um desmancha-prazeres na conjuntura nacional: força contrária ao mesmo tempo ao “modernismo” academizado de Ferro e à estética “progressista” dos neo-realistas*» (França, 1980: 34) .

O fim da II Grande Guerra, mesmo com a continuação do regime ditatorial em Portugal, iria dar a conhecer uma “terceira geração” de artistas nacionais. Entre os mais próximos do expressionismo, entretanto definitivamente em voga além-fronteiras, estava o portuense Júlio Resende, que depois de uma longa viagem de estudo pelo continente europeu, onde contactara com mestres como Friesz, acomodaria uma «*tendência expressionista e um sentido vivo da construção plástica*» (França, 1980: 47).

3.1.2. O existencialismo

Findo o delírio hitleriano da construção de um império ariano, o Mundo obrigava-se à determinação de uma nova ordem, procurando acabar de vez com os regimes totalitários e os grandes massacres que daí tinham advindo. No meio de propostas socialistas e liberais, surgiria o existencialismo, uma corrente filosófica capaz de unir contra si os dois grandes pólos ideológicos então dominantes. O existencialismo apresentava, como objecto, «*o esclarecimento dos problemas essenciais da existência humana (...). É sempre do homem concreto que se trata, sujeito à morte, nas suas relações com os outros, buscando um sentido para o seu viver*». (Pinela,2010: 22). O mesmo autor acrescenta ainda que, «*do ponto de vista desta corrente de pensamento, o indivíduo não é uma parte mecânica de um todo, mas um todo por si mesmo, pelo que é nele que teremos de encontrar os sentidos e as contradições do percurso que a vida tece*» (Pinela,2010: 23). Se nas *Confissões* de Santo Agostinho (354-430) já é possível encontrar alguns laivos de existencialismo, é apenas no século XIX que aparecem os primeiros filósofos a assumi-lo como corrente filosófica plena: Kirkegaard, Schopenhauer, Nietzsche são os nomes maiores de uma fase inicial. Mas o existencialismo viria a ganhar dimensão e expressão mais amplas aquando da realização de uma conferência, a 20 de Outubro de 1945, em Paris, por iniciativa do francês Jean-Paul Sartre. *O existencialismo é um humanismo* ajudaria a difundir em voz alta as ideias constantes da sua obra-prima – *O Ser e o Nada*, publicada dois anos antes. Para Sartre, «*a existência precede a essência [...]. Em primeira instância, o homem existe, encontra-se a si mesmo, surge no mundo e só posteriormente se define*». (Sartre,1970:4)

As ideias existencialistas não procuram descredibilizar – pelo menos voluntariamente –, outras correntes, mas acabam por desvalorizar a “verdade metafísica” de Platão e a objectividade científica. Sartre afirma que o existencialismo aparece como resposta enérgica a uma época em que *«não se deve lutar contra os poderes estabelecidos, não se deve lutar contra a força, não se deve dar passos maiores do que as pernas; toda a acção que não se insere numa tradição é romantismo, toda a acção que não se apoia numa experiência comprovada está destinada ao fracasso.»* (Sartre,1970:2). Responsabilidade e livre-arbítrio são os dois conceitos-chave desta corrente, que defende também que *«o homem nada mais é do que aquilo que ele faz de si mesmo»* (Sartre,1970: 4). Perante as acusações de trazer angústia às mentes e aos corações dos seus seguidores, Sartre retorquiu: *«angústia significa que o homem se engaja e que se dá conta de que ele não é apenas aquele que escolheu ser, mas também um legislador que se escolhe simultaneamente a si mesmo e à humanidade inteira: não consegue escapar ao sentimento da sua total e inteira responsabilidade»* (Sartre,1970: 5)

Esta base ideológica não tardaria a ser comungada pela comunidade artística ocidental, com a literatura a assumir-se como veículo privilegiado de difusão da corrente numa fase inicial. Em Paris, Albert Camus – autor de *O Estrangeiro* –, Jean Genet, André Gide e André Malraux deram voz – pela escrita – às ideias de Sartre. A estes se haveriam de juntar nomes como Franz Kafka, Samuel Beckett, Knut Hamson e Emil Cioran. No que à pintura diz respeito, é possível encontrar traços existencialistas na obra “Number One”, do norte-americano Jackson Pollock, em “Good Hope Road (Hugging)” de Arshile Gorky e ainda em “Woman”, de Willem de Kooning. Refira-se também, no panorama escultórico, a obra “L’Homme qui Marche”, do suíço Alberto Giacometti.

Em Portugal, o existencialismo não teve senão uma expressão muito difusa nos quadrantes artísticos. A corrente havia de ser introduzida na nossa literatura por Delfim Santos, ainda nos anos 30. Isto porque, de acordo com Dalila Pereira da Costa e Pinharanda Gomes, *«no movimento saudosista é ainda de existencialismo que se trata, embora entendido de um modo lato e não estritamente filosófico, pois o saudosismo ultrapassa os limites do existencialismo»* (Costa e Gomes, 1976). Da mesma forma, estes autores incluem nos primeiros passos do movimento existencialista pensadores como Leonardo Coimbra, Teixeira de Pascoaes, Joaquim de Carvalho, Álvaro Ribeiro, Afonso Botelho e António Braz Teixeira. Todavia, se nos circunscrevermos ao existencialismo *stricto sensu*, encurtamos substancialmente a lista dos seus representantes assumidos. Além de Vergílio Ferreira e do ensaísta Eduardo Lourenço – que na sua obra *Heterodoxia* afirma que *«da aventura humana*

ninguém possui a chave» –, podem mencionar-se os filósofos Cabral de Moncada, Júlio Fragata e a escritora Maria Judite de Carvalho. António Quadros acrescenta a estes nomes os de Fernanda Botelho, Fernando Namora – na sua fase novelística –, Urbano Tavares Rodrigues, nos primórdios da sua actividade, e Fernando Pessoa, com o seu poema *Náusea* (*in* Natário, 2009: 2).

3.2 O existencialismo no Cinema

3.2.1. Uma visão global

Tal como nas demais formas de expressão artística, também no cinema o existencialismo teve o expressionismo como corrente precursora. A ruptura com os cânones clássicos ocorreu com maior impacto numa Alemanha que vivia as consequências de uma guerra sem comparação na História, capaz de pôr em causa não só a sobrevivência de milhares, mas também os valores de milhões, confrontados com as atrocidades de que o Homem se revelara capaz. Os primeiros filmes expressionistas germânicos são *Der Golem* (1915), *The Cabinet of Dr. Caligari* (1920) e *Nosferatu* (1922).

Der Golem – escrito e realizado por Paul Wegener e Henrik Galeen – conta a história de um vendedor de antiguidades que encontra um “golem” – uma estátua de barro –, que tinha ganho vida através da acção de um Rabbi quatro séculos antes. O vendedor procura usar o “golem” como seu escravo, mas este acaba por se apaixonar pela sua mulher. Frustrado por esta não corresponder ao seu amor, o “golem” dá início a uma série de assassinatos.

Das Kabinett des Doktor Caligari – filme mudo realizado por Robert Wiene – surge como um dos filmes mais emblemáticos do movimento expressionista germânico. A película apresenta o Dr. Caligari, um homem sinistro que percorre feiras com o seu fiel Cesare, um sonâmbulo. Os dois acabam por ficar ligados a um conjunto de mortes na pequena vila de Holstenwall. Este filme é um dos primeiros exemplos de “frame story” na História do Cinema. O corpo do enredo é apresentado sob a forma de *flashback* pelo narrador Francis, que também intervém de forma activa enquanto personagem.

Quanto a *Nosferatu*, nome abreviado do título *Nosferatu, eine Symphonie des Grauen*, aparece depois de uma luta sem sucesso do seu mentor, F.W. Murnau, pela aquisição dos direitos de adaptação de *Dracula*, obra de Bram Stoker. Assim, Murnau tomou a decisão de realizar pequenas alterações ao enredo que desejava filmar e fez a sua própria versão (que um tribunal, anos mais tarde, haveria de proibir e mandar destruir, depois de uma queixa da viúva de Stoker, alegando plágio da obra do marido). Esta haveria de distanciar-se das futuras

adaptações oficiais, que optariam por conferir um carácter de charme, aristocracia e até algum erotismo à figura do Conde. Orlok, nome da personagem principal de *Nosferatu*, destaca-se pela repugnância do seu aspecto – unhas e dentes caninos especialmente compridos – e pelo seu convívio com ratazanas e outras pragas.

Os três filmes têm em comum o tratamento de temáticas negras: a morte está sempre presente, quer pelas mãos de Orlok, quer por Caligari ou Golem. Os filmes expressionistas são considerados como precursores do cinema de “horror”. Apesar do sucesso inicial, a ascensão dos nazis ao poder iria obrigar os realizadores expressionistas a emigrar. Muitos escolheram os Estados Unidos e Hollywood não tardaria a receber as suas influências e a iniciar a sua produção de filmes “noirs”. Os anos 30 seriam marcados pelos filmes de monstros, como *Frankenstein* (1931). Na década seguinte, realizadores como Fritz Lang (autor de *Metropolis*, um dos filmes com maior destaque do final da corrente expressionista alemã), Robert Siodmak ou Michael Curtiz acabariam por centrar interesses no “crime drama”, produzindo películas como *Fury* ou *The Big Heat*. Outras obras de referência do período “noir” são *The Maltese Falcon* (1941), *Double Indemnity* (1944) ou *The Big Sleep* (1946).

Este tipo de filmes caracteriza-se pelo abandono das convenções até então nunca postas em causa. Trocam-se os finais felizes pelos desfechos trágicos, os heróis exemplares pelos vilões e “femmes-fatales” e abandona-se a estrutura narrativa cronológica por sucessões de *flashbacks* e *flashforwards*. Redunda-se, assim, numa crítica aos Estados Unidos do pós-Guerra, que são retratados como um país sem esperança e mergulhado na corrupção.

O pós-Guerra na Europa vive-se de forma diferente. De uma década de cinema propagandístico, passa-se ao neo-realismo – que ganha especial fulgor em Itália com filmes como *Ladri di Biciclete* ou *Roma città aperta* –, à comédia e aos *thrillers*, géneros que crescem com maior vigor na Grã-Bretanha.

Para se chegar aos filmes de carácter vincadamente existencialista nas décadas de 40 e 50, há que subir rumo à Europa Setentrional, onde o sueco Ingmar Bergman questiona com mestria o sentido da vida e da morte. Jean-Luc Godard define o espírito de Bergman com brilhantismo, ao afirmar que «*O cinema não é um ofício. É uma arte. Cinema não é um trabalho de equipe. O diretor está só diante de uma página em branco. Para Bergman estar só é se fazer perguntas; filmar é encontrar as respostas*» (Godard, 1958). Tal abertura de espírito haveria de redundar em películas como *O Sétimo Selo* (1956) ou *Luz de Inverno* (1963), peças-chave da sua reflexão crítica quanto ao absurdo da existência e à relação do Homem com Deus.

Detenhamo-nos em *O Sétimo Selo*. O filme passa-se no século XIV, altura em que a guerra, a peste, a fome e a morte ameaçavam o sistema feudal e faziam prever a chegada de grandes transformações sociais e económicas. A necessidade de um novo paradigma levaria também a novas perspectivas religiosas. Mas, mais do que uma trama histórica, a película aproveita o contexto para pôr questões incómodas sobre a condição humana, a relação com Deus – o próprio título é retirado do início do oitavo capítulo do *Apocalipse* – e as dúvidas quanto à Sua existência. Bergman, ao proporcionar um jogo de xadrez entre o cavaleiro Antonius e a Morte – que estão ao mesmo nível, inclusive com tiradas de ironia nos diálogos –, relativiza o papel alegadamente magnânimo de Deus, evidenciando que o Homem depende apenas de si para enfrentar os seus temores e ser feliz. Isto mesmo tendo em conta que a cruzada do Cavaleiro não é, desta vez, em nome de Deus, mas em nome da sua busca por sinais da Sua existência. A humanização da Morte – uma entidade superior e habitualmente invisível – é, aliás, motivo de reflexão para Bergman sobre as particularidades do cinema: «*É esse o fascínio do palco e do cinema. Se pegar numa cadeira perfeitamente normal e disser "Eis a cadeira mais cara, fantástica e maravilhosa alguma vez feita em todo o mundo", se disser isso, todos acreditam. Se o Cavaleiro disser "Você é a Morte", todos acreditam nisso*» (Quinelo, www.ufscar.br/~cinemais/artosetimo.html, última consulta em 11-01-2011). No final, perante a impossibilidade de fugir à Morte, apela em desespero à força divina, mas esta não o poupa. As cenas da pintura da capela e as discussões que aí ocorrem entre o artista e o clérigo, podem inclusive dar azo a uma conotação negativa do segundo, por se ficar com a ideia de que a peste terá sido uma mera invenção criada para fidelizar o povo pelo medo. O terror motivado pela iminência da morte e pelo desconhecimento do que está para lá do fim da vida é retratado de uma forma assaz expressiva na cena da procissão, em que os populares se chicoteiam, em penitência.

Para Bergman, *O Sétimo Selo* foi, além de um trabalho cinematográfico, um exercício de expurgação dos seus medos: «*Tenho medo da maior parte das coisas dessa vida. Depois do filme ainda penso na morte, mas deixou de ser uma obsessão*» (Quinelo, *idem, ibidem*).

Outro autor com forte propensão existencialista, embora mais centrado no Homem do que na explicação de Deus que também interessa Bergman, é o italiano Antonioni. Se até ao final dos anos 40 seguiu os padrões neo-realistas em voga na Itália da época, a partir dos anos 50 e de *Crimes d'Alma*, a sua primeira longa-metragem de ficção, a dissociação da corrente que celebrizou conterrâneos seus como Pasolini ou Fellini, ficou exposta. *Le Amiche* (1956) e *Il Grido* (1957) foram as primeiras obras com traços existencialistas; seriam os anos 60, no entanto, a catapultar Antonioni para uma posição incontornável na História do Cinema. Com a

“trilogia da incomunicabilidade” – *A Aventura* (1960), *A Noite* (1961) e *Eclipse* (1962), Antonioni transformou o silêncio num elemento-chave para a compreensão da angústia, solidão e incapacidade comunicativa do Homem contemporâneo. Para Chatman e Duncan, o realizador italiano apresenta um “mundo sem esperanças” que desemboca em diversas questões preocupantes: «*A falta de comunicação entre os casais modernos é um dado definitivo e tão sem solução que devemos passar a considerá-lo um elemento “normal” em qualquer relação? Nesse caso, para quê manter uma relação se não procuramos romper essa submissão aos fantasmas que nos mantêm sob suas botas? Para quê estabelecer uma relação conjugal que vai me tratar com tanto desprezo quanto o mundo já me trata?*» (Chatman, Duncan, 2004: 59).

Metáfora da incomunicabilidade é a personagem Vittoria, uma tradutora interpretada por Monica Vitti em *Eclipse*. Apesar de saber traduzir códigos linguísticos, quando questionada sobre o seu comportamento evasivo não consegue ir além da expressão “Não sei”. Curioso é o facto de Ingmar Bergman, um ano depois de *Eclipse*, ter criado uma personagem com a mesma profissão no seu filme *Silêncio*, que, simultaneamente, não conseguia compreender aquilo que o seu comportamento comunicava de si para os outros ou dos outros para si.

«*Antonioni não concebeu os três filmes como uma trilogia, mas eles foram assumindo essa forma e, ao fazer o terceiro, o cineasta esclareceu o falso mistério que cerca Ana no primeiro filme. O Eclipse de que trata o filme é o da espécie humana. No mundo sem amor, sem comunicação, as pessoas desaparecem na última cena e fica só o cenário da cidade, num entardecer que expõe a desolação do mundo desumanizado. Ana desaparece no primeiro filme pelo mesmo motivo. Outro realizador, um cineasta de Hollywood, por exemplo, talvez usasse o facto para um thriller do tipo policial. A visão de Antonioni é existencialista e isso faz toda a diferença*» (Merten, Estadão, 21/10/2002).

Tendência incontornável quando se aborda cinema e existencialismo é a “nouvelle vague” francesa. Nascida em França no final dos anos 50, pela mão de um grupo de jovens críticos dos *Cahiers du Cinéma*, como François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Jacques Rivette ou Eric Rohmer, esta corrente veio defender a necessidade de repensar os cânones do cinema de então, não se furtando, todavia, à admiração pública por nomes neo-realistas como Vittorio di Sica ou Roberto Rossellini e cineastas de Hollywood como Alfred Hitchcock ou John Ford. A originalidade deste grupo manifesta-se especialmente na forma como estes realizadores eram capazes de imprimir um cunho pessoal às suas obras, evitando, assim, inserir-se num processo industrializado de produção cinematográfica em série orientada para massas habituadas a películas de puro entretenimento.

Aproveitando os apoios concedidos pelo Governo Francês, os autores da *nouvelle-vague* puderam produzir obras como *À Bout de Souffle* (Godard, 1959) ou *Cléo de 5 à 7* (Agnès Varda, 1961), películas onde se pode perceber uma clara aproximação à filosofia existencialista de Sartre. «*Existentialism stressed the individual, the experience of free choice, the absence of any rational understanding of the universe and a sense of the absurdity in human life. Faced with an indifferent world an existentialist seeks to act authentically, using free will and taking responsibility for all their actions, instead of playing pre-ordained roles dictated by society*” (Nottingham, 2008:1)

Em *À Bout de Souffle*, deparamo-nos com um protagonista capaz de matar sem evidenciar remorso, enquanto em *Cléo de 5 à 7* podemos observar uma temática muito comum nas obras desta corrente filosófica: a protagonista deixa de se concentrar em viver para corresponder às expectativas de terceiros ou para manter aparências e começa uma nova vida, quando descobre que tem um cancro. Os filmes desta nova vaga contam com um sem-número de personagens marginalizadas, jovens anti-heróis, solitários, com relações familiares difíceis ou inexistentes, que se comportam de forma espontânea. Jean-Luc Godard, aliás, ganhou fama pela espontaneidade com que vivia as suas filmagens: em *À Bout de Souffle*, por exemplo, recusou o conhecimento dos textos aos seus actores antes de gravarem, encorajou-os a interromperem as falas uns dos outros e pediu-lhes inúmeras vezes que olhassem directamente para a câmara, chegando mesmo a reescrever cenas da parte da manhã, para gravá-las no período vespertino. Um outro exemplo da quebra de cânones clássicos por parte dos autores da *Nouvelle Vague* é a procura de novas formas de terminar as suas películas, deixando uma abertura à auto-reflexão através de finais não raramente ambíguos. Exemplo claro dessa perspectiva é a obra de François Truffaut, *Les Quatre Cents Coups*, vencedora do Grande Prémio do Festival de Cannes, em 1959.

Ainda na Europa, mas a Leste, surge outro importante contributo na linha do existencialismo. O russo Andrei Tarkovsky foi responsável pela realização de algumas obras marcantes neste enquadramento conceptual, com destaque para o seu filme *Solaris* (1972), uma adaptação do livro homónimo publicado pelo polaco Stanislaw Lem onze anos antes. Os traços de ficção científica do filme – o planeta Solaris, a missão espacial – não são mais do que um convite metafórico à introspecção humana. Mas Tarkovsky mostrou-se desiludido com a sua alegada “incapacidade” de o fazer entender: isto, de acordo com a sua autobiografia, pelo uso excessivo de «*diálogo tecnológico e efeitos especiais*» (Gianvito, 1990: 56). No entanto, esta análise poderá ser simplesmente fruto da busca perfeccionista do realizador. Se não, vejamos

o que afirma o escritor Salman Rushdie sobre *Solaris: This sci-fi masterpiece is a great exploration of the unreliability of reality and the power of the human unconscious, (...) a great examination of the limits of rationalism and the perverse power of even the most ill-fated love* (Rushdie, 2002: 335). Além de *Solaris*, Tarkovsky haveria ainda de realizar outras duas películas passíveis de inserção na corrente existencialista e alvo de grande reconhecimento: *Stalker* (1979) – sobre um ex-presidiário que guia dois homens (um professor e um escritor) até uma região controlada por militares, numa localização não determinada – e *The Sacrifice* (1986). Na primeira destas obras, há referências à possível presença de extra-terrestres e um sem-número de armadilhas no interior daquele espaço indefinido em que se desenrola a acção, as quais apenas os “*stalkers*” sabem ultrapassar. O objectivo passa por chegar a um quarto onde mora a possibilidade de realização de todos os desejos – inclusive os mais íntimos. Mais uma vez, Tarkovsky utiliza uma roupagem de ficção científica para abordar questões como a fé e a busca da realização interior, ao contrário do que acontece com a sua derradeira obra, *The Sacrifice* (1986), realizada na Suécia, com a colaboração do clã Bergman (*lato sensu*) – Erland Josephson, actor-fetiche do realizador de *Morangos Silvestres*, interpreta Alexander. Sven Nykvist, director de fotografia de grande parte dos filmes de Bergman, também se junta à equipa, e o jovem Daniel, filho de Ingmar, opera uma das câmaras. *The Sacrifice* aproxima-se do interesse bergmaniano pelas estruturas micro-familiares, embora mantenha parte dos traços que celebrizaram os russos – durante o aniversário de Alexander, surge a notícia da eclosão da Terceira Guerra Mundial, que lhe cabe evitar, se conseguir visitar Maria, uma alegada feiticeira. Aquando das gravações, Tarkovsky já padecia de um cancro, que haveria de lhe tirar a vida no dia 28 de Dezembro desse ano, em Paris.

Fora do continente Europeu, e sabendo da impossibilidade de englobar muitos outros – por questões práticas relacionadas com a exequibilidade e limitações à extensão desta dissertação –, optámos por escolher dois vultos da Sétima Arte conotados frequentemente com a cinematografia existencialista: o japonês Akira Kurosawa e o americano Woody Allen.

Começemos por Kurosawa e *Ikiru* (1952), a sua obra mais significativa no que toca a interpretações de âmbito existencial, mesmo que o próprio não se assuma como existencialista: «*It is quite possible that Kurosawa does not think of himself as an existentialist. Still, throughout his films there runs a moral assumption which has much in common with the existentialist thesis. The same thing occurs in Dostoevsky, a disaffiliate whom the existentialists have claimed [...]*» (Richie, 1996:95).

Em *Ikiru*, Watanabe – o protagonista – é um respeitável chefe de uma repartição pública, com mais de 30 anos de carreira. Um dia, numa visita ao médico, é-lhe diagnosticado um cancro que, na melhor das hipóteses, lhe permitirá viver mais um ano. Watanabe decide, então, recuperar o tempo perdido.

«Like Sartre's Roquent, like Camus' "foreigner" (who also knows he is going to die), like Kafka's Gregor and Dostoievsky's Prince Myushkin, Watanabe has discovered what it means to exist, to be – and the pain is so exquisite that it drives, it inspires him. He conceives the plan which will save him, thought in the simplest of terms it is a form of insurance against having "lived in vain". He rescues the petition from certain oblivion and turns wasteland into a park. He has flung himself onto this one thing which will keep him afloat. He forces the park into being» (Richie, 1996: 94).

Com *Ikiru*, Kurosawa pretendeu não só abordar as problemáticas da identidade e da vivência humanas, mas também dar uma imagem de um Japão contemporâneo, excessivamente burocratizado. Kurosawa admite que a génese deste filme esteve nos seus próprios pensamentos sobre a morte: *«I think... How could I bear a last breath? While living this life, how could I bear to live it? There is, I feel, so much for me to do. I keep feeling I have lived so little. Then I become thoughtful, but not sad» (Richie, 1996:95).*

Ainda sobre *Ikiru*, Richard Brown escreveu: *«Ikiru is a cinematic expression of modern existentialist thought. It consists of a restrained affirmation within the context of a giant negation. What it says in starkly lucid terms in that "life" is meaningless when everything is said and done; at the same time one man's life can acquire meaning when he undertakes to perform some task which to him is meaningful. What everyone else thinks about that man's life is utterly beside de point, even ludicrous. The meaning of life is what he commits the meaning of his life to be. There is nothing else» (Richie, 1996:95).* A corroborar esta perspectiva de Brown, Audie Bock refere como traço distintivo do pensamento do realizador japonês a ideia de que o indivíduo não pode esperar uma recompensa pelas suas boas acções: *«nature will not change because of their self-sacrifice» (Bock, 1985: 176).*

No outro extremo do globo terrestre, podemos encontrar referências existencialistas num dos realizadores mais influentes do cinema contemporâneo. Woody Allen é um exemplo-vivo de uma interpretação muito peculiar desta temática, transformando a angústia numa ácida ironia com que polvilha quer o seu discurso quer os seus próprios filmes. Uma expressão sua, muitas vezes citada, é "In my next life": *«In my next life I want to live my life backwards. You start out dead and get that out of the way. Then you wake up in an old people's home feeling better*

every day. You get kicked out for being too healthy, go collect your pension, and then when you start work, you get a gold watch and a party on your first day. You work for 40 years until you're young enough to enjoy your retirement. You party, drink alcohol, and are generally promiscuous, then you are ready for high school. You then go to primary school, you become a kid, you play. You have no responsibilities, you become a baby until you are born. And then you spend your last 9 months floating in luxurious spa-like conditions with central heating and room service on tap, larger quarters every day and then Voila! You finish off as an orgasm! I rest my case» (Allen in http://www.goodreads.com/author/quotes/10356.Woody_Allen, última consulta em 10-01-11)

Não é difícil encontrar referências directas ou indirectas à problemática do sentido da vida e da própria existência em Allen. Em quase todas as suas películas – ou até mesmo em todas – elas marcam presença. Atentemos, por exemplo em *Play It Again, Sam* (1972) e observemos um dos diálogos, em que Allen faz referência a um dos mais famosos pintores do expressionismo abstracto norte-americano, Jackson Pollock, também conotado com a linha existencialista:

Allen: *That's quite a lovely Jackson Pollock, isn't it?*

Museum Girl: *Yes, it is.*

Allen: *What does it say to you?*

Museum Girl: *It restates the negativeness of the universe. The hideous lonely emptiness of existence. Nothingness. The predicament of man forced to live in a barren, godless eternity like a tiny flame flickering in an immense void with nothing but waste, horror, and degradation, forming a useless, bleak straitjacket in a black, absurd cosmos.*

Allen: *What are you doing Saturday night?*

Museum Girl: *Committing suicide.*

Allen: *What about Friday night?*

Love and Death (1975) é um outro exemplo da ironia com que Woody Allen trata a figura de Deus e a sua relação com o ser humano.

Boris: *Then there is a God. Incredible. Moses was right. [a ray of light shines over Boris] He that abideth in truth will have frankincense and myrrh smeared on his gums in abundance,*

and he shall dwell in the house of the Lord for six months with an option to buy. But the wicked man shall have all kinds of problems. His tongue shall cleave to the roof of his upper palate. And he shall speak like a woman, if you watch him closely. And he shall... The wicked man shall be delivered into the hands of his enemy, whether they can pay the delivery charge or not. And... [ray of light turns off] Wait, I have more about the wicked man. [turns on again] I shall walk through the valley of the shadow of death... In fact, now that I think of it, I shall run through the valley of the shadow of death, cos' you get out of the valley quicker that way. And he that hath clean hands and a pure heart is OK in my book. But he that fools around with barnyard animals has got to be watched.

Mais recentemente, Allen escreveu e realizou *Whatever Works* (2009), uma espécie de exercício auto-reflexivo disfarçado de comédia, em que Larry David veste a pele de Boris Yellnikoff, um professor de xadrez nova-iorquino que vive atormentado com a condição mortal do Homem – que só ele acredita ver com clareza –, e que tenta impingir ao grupo de amigos mais próximos as suas ideias sobre a inexistência de Deus, o absurdo da vida e a problemática das relações entre as pessoas.

Boris Yellnikoff: *I'm dying! I-I'm dying!*

Jessica: *Should I call an ambulance?*

Boris Yellnikoff: *No, not now! No, not tonight, I mean eventually!*

O aparecimento de Melodie – uma jovem ingénua, oriunda do Mississippi, com uma educação tradicional e uma visão do Mundo diametralmente oposta – permite-nos um contraponto que Boris vai tentando dissipar, ao tentar tornar-se uma influência no seu carácter. Para o conseguir, tem de enfrentar a resistência dos pais da rapariga, que entretanto aparecem no seu enalço.

Por fim, importa referir que, se dúvidas houvesse quanto ao pendor existencialista de *Whatever Works* e, especialmente, do seu protagonista, estas ficariam dissipadas com a referência que Boris faz ao livro *Heart of Darkness*, de Joseph Conrad, adaptado como *Apocalypse Now* (1979) por Francis Ford Coppola. Boris invoca o Coronel Kurtz, num longo desabafo directamente virado para a câmara, a fazer lembrar Jean-Luc Godard, como que falando com o auditório:

Boris Yellnikoff: *[to audience] What the hell does it all mean anyhow? Nothing. Zero. Zilch. Nothing comes to anything. And yet, there's no shortage of idiots to babble. Not me. I have a*

vision. I'm discussing you. Your friends. Your coworkers. Your newspapers. The TV. Everybody's happy to talk. Full of misinformation. Morality, science, religion, politics, sports, love, your portfolio, your children, health. Christ, if I have to eat nine servings of fruits and vegetables a day to live, I don't wanna live. I hate goddamn fruits and vegetables. And your omega 3's, and the treadmill, and the cardiogram, and the mammogram, and the pelvic sonogram, and oh my god the-the-the colonoscopy, and with it all the day still comes where they put you in a box, and its on to the next generation of idiots, who'll also tell you all about life and define for you what's appropriate. My father committed suicide because the morning newspapers depressed him. And could you blame him? With the horror, and corruption, and ignorance, and poverty, and genocide, and AIDS, and global warming, and terrorism, and-and the family value morons, and the gun morons. "The horror," Kurtz said at the end of Heart of Darkness, "the horror." Lucky Kurtz didn't have the Times delivered in the jungle. Ugh... then he'd see some horror. But what do you do? You read about some massacre in Darfur or some school bus gets blown up, and you go "Oh my God, the horror," and then you turn the page and finish your eggs from the free range chickens.(...)"

De *Apocalypse Now* podemos reter três grandes momentos de cariz existencialista: o primeiro, com o acordar de Marlow em Saigão; o segundo, na descrição de Kurtz pelo mesmo Marlow; e o terceiro, na morte de Kurtz, e na referência deste ao “horror”, numa alusão à sua própria transformação enquanto indivíduo no derradeiro período da vida. De um idealista convicto, Kurtz tornou-se, por influência das suas relações e das vicissitudes da vida, num assassino com instintos animalescos.

3.3 Vergílio Ferreira: o homem, o escritor e a relação com o cinema

Nasceu na aldeia de Melo, distrito da Guarda, em plena Serra da Estrela, corria o ano de 1916. De lá saiu para cumprir um período de aprendizagem no Seminário do Fundão e, depois, para se licenciar na Universidade de Coimbra. Além de escritor, foi professor, tendo dado aulas em Évora durante 14 anos, para depois se fixar no Liceu Camões, em Lisboa. Haveria de falecer na capital, em 1996.

A publicação da sua primeira obra de ficção – *O caminho fica longe* – data de 1943. No ano seguinte surgiria *Onde Tudo Foi Morrendo* e em 1946 *Vagão J*. Estas três obras são fruto de um período de convergência neo-realista, que daria lugar a um outro, de cariz existencialista, a partir de *Mudança* (1949). «*Na linha da filosofia existencialista, que teve em Jean-Paul Sartre um dos seus expoentes máximos, e sob a influência de escritores como Camus e o Malraux autor da Condição humana – mas tendo ainda, num horizonte mais recuado, Dostoievski, Sófocles e os tragediógrafos gregos, e, mais próximo de nós, Raul Brandão –, Vergílio adoptará definitivamente como seus os temas da vida e da morte, do amor, da solidão, da sondagem das profundezas do “eu”, na mira de um autoconhecimento que passa necessariamente pelo conhecimento do outro, da arte como forma de «dar a ver» o que a rotina do quotidiano esconde e como depuração da vida. Em última instância, mantém-se uma nunca pacificada questão em torno da «morte de Deus», com O qual Vergílio, contraditoriamente, não cessa de travar um persistente (angustiado?) diálogo, e uma nostalgia de Absoluto ou de Transcendência, como que a solicitar o preenchimento do lugar vazio deixado por esse mesmo Deus».* (Goulart, <http://isabelrosetevergilioferreira.blogspot.com/2010/01/vergilio-ferreira-por-rosa-maria.html>, última consulta em 19-01-2011).

A partir de *Manhã Submersa* (1953), Vergílio coloca, com carácter definitivo, o personagem/narrador como protagonista inevitável do seu universo, aproveitando-o para difundir, a partir dele, as questões existenciais. Para o autor, esse recurso não é mais do que uma «*forma de “presentificar” a acção*» para assim ele próprio se aproximar mais do leitor, interpelando-o e comovendo-o. Neste sentido, está o frequente recurso à «*metaficcionalidade, um dos lugares utilizados por Vergílio Ferreira para pensar a arte dentro da arte ou o romance dentro do romance*» (Goulart, *idem, ibidem*).

Importa também perceber a relação próxima do autor com os espaços dos seus enredos. Se em *Manhã Submersa* “volta” ao seminário que frequentou enquanto criança e que tanto o marcou na reflexão acerca das liberdades e restrições do ser humano, em *Aparição* volta a

testemunhar, embora por escrito, a luminosidade e a cor alva das casas por onde passou durante 14 anos.

A partir da década de 50, Vergílio enfrentará a acusação de ser um “autor de um livro só”. Isto, porque o autor passa a tratar de forma obsessiva os mesmos temas, fazendo dos enredos questões secundárias. Fá-lo, em consciência e de forma coerente, defendendo cada obra como o registo de um determinado estágio do «nosso diálogo com o mundo». O recurso constante ao “flashback” destrói, de forma propositada, a estrutura clássica, com sequência cronológica ordenada. Vergílio justifica-se: *«vivemos na época do fragmento, que a solidez de uma narrativa una e coesa não se coaduna com o nosso tempo, ao qual falta unidade e coesão. De resto, afirma também, não lhe interessa contar histórias à maneira do século XIX, mas comover e «abalar» o leitor, deixando-lhe um problema para reflecti»* (Goulart, *idem, ibidem*).

Além dos romances, Vergílio Ferreira conta, na sua bibliografia, com nove volumes de diários – *Conta-Corrente* – e diversos ensaios.

A relação de Vergílio com a arte apresenta-se como uma consequência da sua forma de pensar. Em 1977, a Faculdade de Letras da Universidade do Porto dedicou-lhe uma semana de colóquios dedicados à sua obra e aos trabalhos cinematográficos até então realizados em torno dela. Vergílio contribuiu para uma pequena resenha comemorativa do evento, com um texto escrito a partir de excertos recolhidos de uma aula leccionada no Liceu Camões, em Lisboa, sobre a sua perspectiva da utilidade e valor da arte nos tempos modernos. Para ele, *«a arte é um acto de presença nas raízes da vida. [...] não anula a nossa condição, mas precisamente esclarece-a, até à vertigem, diante do nosso desassossego [...]. A obra que o artista nos inventa é o espelho em que nós nos reconhecemos. Ele não impõe uma ordem à vida, mas descobre-lhe a que os nossos olhos não viam. Porque uma obra de arte não é um antimundo: é o mundo revelado, legível, para a nossa pobre cegueira. [...] O sentimento estético da vida não é uma «distracção» ou um «prazer» nem afirma bem uma qualidade do mundo que nos foi dado a habitar: é a qualidade do que nesse mundo é vida, é a sua exaltação, e portanto invenção plena da beleza. O sentimento estético da vida não é um museu de estátuas e de telas e de ficções literárias: é a dimensão de uma vivência profunda, o reconhecimento do que supera o imediato [...] É inimaginável a vida sem arte, mas ela é impossível sem o sentimento estético. Orientamo-nos na vida por uma reacção afectiva. A arte concretiza em obra essa reacção. Todo o homem é, pois, artista na virtualidade emotiva – e a isso é que eu chamo o sentimento estético. Será possível um mundo sem a concretização*

da obra? É perfeitamente aventureiro responder. Sabemos apenas que, se isso é possível, será então impossível o homem como o conhecemos. A pergunta pode, pois, converter-se na de se é possível haver um mundo de homens, mas desumanos [...]» (Ferreira, 1977: 16).

O autor acrescenta ainda, em jeito de conclusão nesta sua reflexão antropocêntrica sobre a arte, que esta é «*a afirmação maravilhosa de que o homem não morreu, de que, nebuloso ou iluminado, o futuro lhe existe, de que a vida é por si um valor a salvar. Transfigurar em beleza a própria miséria, a própria desgraça, a própria descrença, é afirmar uma crença, um destino de alegria, uma esperança de vitória»* (Ferreira, 1977:17).

Procuremos agora explorar a sua relação com o cinema. À parte as adaptações das suas obras *Cântico Final* e *Manhã Submersa*, assim como a participação na peça documental *Prefácio a Vergílio Ferreira*, em que se mostrou activo e interessado, são “raras” as «*referências a outros cineastas e filmes [...] e curiosamente a maioria das suas conclusões não se podem considerar lisonjeiras para as obras visitadas»* (António, 1993: 69-70). Vergílio aproveita os volumes do seu diário *Conta-Corrente* para abordar Welles, Bergman, Bertolucci, Kubrick, Chaplin, Visconti, Duras, Fellini, Scorsese, Antonioni, Pasolini, Werner, Fassbinder, Tarkovsky, Allen, Forman e Resnais. Podemos testemunhar o tipo de análise cinematográfica do autor, por exemplo, através da crítica a *Andrei Rublyov* (1966), filme histórico assinado por Tarkovsky: «*é realmente um filme russo, mas não cheguei a verificar se feito na Rússia, nem de quando é. Seria útil sabê-lo. Porque é um filme metafísico, portanto reaccionário. Ele tem, com efeito, como remate, por sobre toda a sorte de convulsões, misérias, degradações, a afirmação quase apoteótica da arte e religião na união projectada entre o jovem fundidor de sinos e o pintor religioso. Filme extenso, de uma certa grandiosidade épica, ele é sobretudo, suponho, um filme descritivista da Idade Média russa que laicamente julgo unido à amplitude dos filmes de um Eisenstein. [...]. O que há de insólito na subida do balão é-o logo menos se unirmos essa ascensão material do começo do filme com a ascensão espiritual do fim. O filme começa e acaba portanto com um aceno à espiritualidade»* (Ferreira, 1986: 194). Observemos ainda a crítica que Vergílio faz a *Lágrimas e Suspiros* (1972), de Ingmar Bergman, e que nos dá uma ideia clara do tipo de busca que o autor faz no cinema: «*Procurei estar atento à «escrita» do filme, aos problemas «estéticos». Bergman tem um truque (todo o artista o tem): criar uma forte expectativa para se aguentar a lentidão, os silêncios. [...] O prolongamento de uma situação, nos passos dados numa sala, de um entreter em pormenores, força-nos à expectativa do que virá»* (Ferreira, 1973: 175).

Em suma, o interesse de Vergílio Ferreira pelo cinema está, em grande parte, nos seus processos narrativos, que Lauro António acredita terem “contaminado” (António, 1993: 70) as

suas obras mais tardias: «*A convivência de V.F. inicialmente com um certo neo-realismo (que existiu predominantemente no campo cinematográfico), com Malraux e alguns existencialistas (que mantiveram com o cinema contactos muito íntimos), posteriormente com o «nouveau roman» (onde por vezes se não distinguia o escritor do cineasta) terá sido marcante [...]. V.F. ter-se-á aproximado desses movimentos talvez por eles confraternizarem tão abertamente com novas formas de escrita, nas quais o cinema ocupava destacado lugar*» (António, 1993: 71). Também nós partilhamos da ideia de António: a maior parte dos romances de Vergílio Ferreira, especialmente a partir de *Manhã Submersa*, têm uma formulação que convida à adaptação cinematográfica, parecendo já, eles próprios, filmes adaptados ao papel. O recurso frequente a *flashbacks* confere às narrativas uma dinâmica muito própria da Sétima Arte, para a qual contribui também o forte carácter das personagens, explícito na riqueza das suas descrições. Se António sugere a presença de marcas visíveis de uma cinematografia possível em títulos como *Rápida, a Sombra, Para Sempre, Até ao fim e Em Nome da Terra*, optamos por acrescentar a este elenco duas outras obras – *Aparição e Alegria Breve* – que, na nossa perspectiva, podem e devem ser incluídas no mesmo leque, por cumprirem, precisamente, as “condições” enunciadas.

Não abordando já a visão de Vergílio sobre as adaptações de *Cântico Final* e *Manhã Submersa*, de que trataremos mais à frente, parece-nos ainda assim interessante observar a reflexão do autor sobre as questões que o próprio se coloca ao pensar na passagem de uma obra literária para a película, algo que define como um “velho problema”: «*A um nível imediato, suponho, 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. À emoção que, no artista plástico, um motivo literário despertou, à perturbação que o abalou e nele ficou repercutindo, corresponde o primeiro estímulo que leva a uma nova obra [...]*», cuja inspiração «*germina [...] centrada num certo motivo – como de uma pedra arremessada, e segundo a imagem sabida, as ondas de um poço. O que exista para o plástico é a indistinta ondulação – a «predisposição musical» de que falou Schiller e Nietzsche recordou – sabendo no entanto que a origem está na pedra arremessada*» (Ferreira, 1975:244). Vergílio não se coíbe de cortar uma ligação umbilical potencialmente existente entre obras literárias e suas adaptações, afirmando que «*a obra plástica tem de viver por si e não por aquilo que da obra literária se prolonga*» (Ferreira, 1975:244). Ou seja, uma adaptação tem que marcar uma ruptura, ainda que respeitando o espírito da obra original. Como exemplo dessa ruptura e, ao mesmo tempo, da dificuldade a ultrapassar pelo adaptador, apresenta-se o «*caminho sinuoso que passa entre o dizível da imagem e o indizível que se*

procura – entre a irredutibilidade do que se nos mostra na tela e o informe da construção imaginativa operada num livro de ficção. Onde um livro diz, o filme mostra. Onde a imaginação é o agente promotor, é no filme, quando muito, um saldo que perdura. [...] No livro [a personagem] é do domínio da presença; no filme, do domínio de uma individualidade» (Ferreira, 1975: 245). Outro ponto importante numa adaptação e um dos grandes dilemas dos argumentistas que se baseiam em obras literárias é a moldagem dos diálogos na transposição para a tela. Vergílio parece recusar, de forma liminar, a transcrição simples, directa – *«Jamais um diálogo é igualmente eficaz quando lido ou ouvido. E não apenas porque o que rodeia um diálogo num livro abre o espaço em que há-de implantar-se o que se diz. É o que particularmente se evidencia quando se transpõe ao teatro uma obra romanesca – e são disso um exemplo flagrante as adaptações das obras de um Eça. Certo adaptador de Os Maias dizia há anos, por altura do centenário do escritor, que os diálogos da sua obra eram praticamente os do livro. E no entanto os do livro são, como sabemos, vivacíssimos; e os da peça eram quase falas mortas ou banais. Mas não apenas por isso – pela falta do espaço trabalhado pelo estilo – elas morrem: pertencem a mundos diferentes, mesmo quando vivem por si – se lidos ou ouvidos.»* (Ferreira, 1975: 245-246).

Em suma, Vergílio parece ter um pensamento claro e fundamentado sobre a temática da adaptação cinematográfica, evidenciando, pelo menos no plano da teoria, uma visão profunda dos perigos que lhe são inerentes. No plano da prática, porém, julgamos não ter tido o autor o distanciamento necessário dos seus adaptadores para lhes resistir. Vergílio ainda tentou desresponsabilizar-se quanto aos filmes que nasceram dos seus livros. Para o ilustrar, apresentamos um diálogo entre Lauro António e Vergílio Ferreira, aquando da demonstração de interesse do primeiro em adaptar *Manhã Submersa* a longa-metragem:

L.A.: Gostaria muito de fazer a Manhã Submersa.

V.F.: Sim senhor, está aqui [entregando-lhe o livro para as mãos]. Faça!

L.A.: Vou fazer, mas nunca se sabe o que vai sair.

V.F.: Não há problema. Você faz o filme, o filme é seu. Se o filme sair uma grande merda, é seu. O romance continua a ser uma grande merda, ou não, mas é meu.

Este diálogo não parece, todavia, encontrar sequência nas acções de Vergílio. Isto, porque o autor não resistiu a intervir directamente nos dois processos de adaptação, chegando também

a narrar a curta-metragem documental de Lauro António – *Prefácio a Vergílio Ferreira* (1976) –, produzida por Manuel Guimarães. Célebre ficou também a sua participação em *Manhã Submersa*, vestindo o papel do reitor do seminário. E se, inicialmente, se pode pensar em desprendimento de Vergílio quanto à solicitação de Manuel Guimarães para a adaptação de *Cântico Final* – «Quando um dia Manuel Guimarães me propôs transpor a um filme o *Cântico Final*, pus como única condição o manter-se o «espírito do livro». Nada mais.» (Ferreira, 1975:243) –, acabamos por nos aperceber de que em si mora ou o receio de uma desvirtuação da sua obra, ou uma vontade de corrigir aquilo que o próprio acreditava ser uma injustiça – «nalgum texto não muito recente V.F. lamenta nenhum realizador de cinema se ter interessado pelas suas obras, e noutro, agradece a Manuel Guimarães por este se ter «lembrado» dele pela primeira vez» (António, 1993: 71). O “nada mais” que Vergílio dizia exigir a Manuel Guimarães não estaria completo sem uma importante adenda: «É evidente que tal espírito, deduzindo-se da sua última significação, teria assim de ramificar-se pelas várias situações, personagens, desde as falas até mesmo, se possível, ao seu aspecto físico, à entoação de uma frase, ao modo de estarem» (Ferreira, 1975: 243). E se dúvidas subsistissem quanto à intervenção directa de Vergílio Ferreira em *Cântico Final*, o próprio, não se coíbe de confessar em *Conta-Corrente*: «O Manuel Guimarães vai pôr em filme o meu *Cântico Final*. Li a sinopse. Interferi nos diálogos, aliás extraídos do livro. [...] Filme difícil, extremamente arriscado. Ou sai bom ou péssimo. Deste livro não se pode extrair um filme simplesmente 'razoável'. Só um Ingmar Bergman estaria à altura de. Bom. Oh, tréguas à megalomania. [...] Estou bem excitado com o projecto. Pensar uma história em 'imagens' é uma estranha experiência para quem sempre a pensou em 'palavras'» (Ferreira, 1980: 175).

O que tentaremos, em seguida, é perceber se *Cântico Final* e *Manhã Submersa* resultaram como exercícios de representação fidedigna da problemática existencialista.

3.4. *Cântico Final*

Cântico Final foi publicado como livro, pela primeira vez, em 1956, e narra a história de Mário Gonçalves, um pintor e professor de Desenho que regressa à sua terra natal depois de lhe ter sido diagnosticado um cancro. Na narrativa, Mário salta entre dois ambientes distintos – o lisboeta, onde participa em tertúlias da vanguarda artística da capital e onde conhece Elsa, uma misteriosa bailarina, e o ambiente da aldeia, onde Mário tenta espantar os seus fantasmas e adquire uma velha capela abandonada, que vai pintando à sua maneira nos últimos meses de vida. «*O homem, sem fé em Deus, encontra na Arte o seu último refúgio. Mário, o pintor, constata: "...escalado o Olimpo [...] os homens descobriram que ele estava vazio. E ficaram desapontados". O protagonista enceta uma peregrinação em busca de um valor que possa substituir a figura divina, não deixando de questionar a existência e a arte nos diálogos com os seus amigos. Nesta peregrinação, o seu único encontro com a esquiva bailarina Elsa dilui-se no momento presente, tal como a dança, pelo que só a pintura e a literatura fazem a ponte para o futuro. Com a definitiva certeza da morte, o artista realiza-se na sua própria arte, acto criador sem glória póstuma*» (Cardoso, <http://www.ipv.pt/millennium/Millennium33/6.pdf>, última consulta em 18-12-2010)

A adaptação desta obra ao cinema surgiu pela mão de Manuel Guimarães, um realizador que teria neste trabalho o último da sua vida, falecendo vítima de um cancro – curiosamente, como Mário Gonçalves – ainda antes de terminar a montagem, tarefa que acabaria por caber ao seu filho Dórdio. Apesar de ter realizado *Cântico Final*, a obra de Vergílio que mais desejava transpor para filme era *Alegria Breve*, desejo que não concretizou, afirma Vergílio, pelo facto de, à data, a adaptação «*estar comprometida com outro realizador que afinal não a utilizou*» (Ferreira, 1975: 246).

As intenções de Guimarães ao realizar esta obra eram bem claras: se, por um lado, o autor «*dentre todos os outros [livros de Vergílio Ferreira] escolheu Cântico Final, foi por ver aí um reflexo, como o próprio confessou, do seu destino de pintor – a pintura fora nele o modo mais imediato de «estar sozinho» como Caeiro*» (Ferreira, 1975: *idem*) –, por outro lado procurava uma solução para uma situação económica grave que vivia e para a qual tinha arrastado a sua própria família. Até *Cântico Final*, Manuel Guimarães tinha ganho destaque como um realizador com claro pendor neo-realista, empenhado em levar à tela os problemas da sociedade portuguesa. À época da estreia de *O Trigo e o Joio*, definia-se como «*um aldeão. Sinto o povo e os seus problemas*» (Guimarães in Rádio&Televisão, 1965:16). O próprio

afirmava «*não saber, nem querer entender o que são filmes literários, cinema novo ou velho. Interessa-me sim um cinema de ideias, com uma linguagem acessível a toda a gente; nada de minorias. Os meus filmes têm linguagem acessível a quem quer que seja. Isso de cinema de cabriolas formais, a que chama de moderno, por moda, impoartante de onde cada um mais lhe agrada...não me seduz!*» (Guimarães in Rádio&Televisão,1965:17).

Durante os anos 50 Manuel Guimarães deixou-se marcar pelo neo-realismo italiano, adaptando-o a temáticas portuguesas. Películas como *Saltimbancos* (1951) – sobre as dificuldades do quotidiano de um circo itinerante, *Nazaré* (1953) – que versa sobre a vida dos pescadores e suas famílias naquela localidade – ou *Vidas sem Rumo* (1956) – filme que aborda a vida dos sem-abrigo na cpaital – buscam cenários diferentes para tratarem um tema comum – a resistência das classes sociais mais baixas perante as adversidades da vida e de um Portugal submisso a um regime ditatorial, que se esforçava por não alimentar a reflexão e o desenvolvimento pessoal dos seus cidadãos. Facto interessante foi o contributo dado por nomes com créditos firmados no panorama literário português aos argumentos dos filmes de Manuel Guimarães. A título de exemplo, destacamos as colaborações de Leão Penedo (*Saltimbancos*), Alves Redol (*Nazaré*) ou Fernando Namora (*O Trigo e o Joio*). Em *Cântico Final*, foi o próprio Guimarães a assumir os diálogos, mesmo que sob a vigilância de Vergílio Ferreira.

A maior parte das obras de Guimarães foi «*barbaramente mutilada pela censura. Vidas sem Rumo, por exemplo, em mais de 50% da sua versão original. A experiência [cinematográfica] foi rude para o realizador. O público não acorreu em número suficiente, os fracassos comerciais sucederam-se; o cineasta, com uma vida para viver, mulher e filho para sustentar, viu-se obrigado a encontrar sucedâneos para sobreviver. Foi um pouco de tudo, de publicista cinematográfico a cartoonista, de decorador a repórter de actualidades, de documentarista a realizador de obras menores que procuravam conciliar o grande público com um tipo de espectáculo não totalmente isento de uma crítica social de que não abdicava. Costureirinha da Sé (1958) e Lotação Esgotada (1971) exploraram esta via, não sem prosseguirem as dificuldades de vária ordem com a censura*» (António, 1975: 232). Aproximamo-nos, então, do segundo motivo para a incursão de pendor existencialista – se com ou sem sucesso, será matéria de reflexão mais adiante –, com a adaptação de *Cântico Final*: «*Manuel Guimarães pensa em Cântico Final como uma hipótese para um filme de certa dignidade artística e social, para o que solicitava um subsídio ao então recém-criado Instituto Português de Cinema, organismo dependente e controlado pelo Ministério da Informação e Turismo [...]. No Portugal fascista era difícil – e cada vez mais impossível – produzir um filme sem um*

*empréstimo, ou um subsídio, atribuído pelas entidades oficiais. Propor-se a um subsídio oficial equivalia a aceitar o veredicto de uma censura prévia à ideia ou planificação apresentada» (António, 1975: 231). Questões de âmbito económico motivavam assim Guimarães a adaptar *Cântico Final*, assumindo ele próprio o maior número possível de papéis, de forma a conter custos e salvar a sua difícil situação. Refira-se, aliás, que se tratava de uma estratégia não raro utilizada a nível internacional – o facto de grandes cineastas como Bergman, Truffaut ou Allen acumularem o cargo de argumentista com o de realizador – ao nível nacional a decisão despertava uma interessante chamada de atenção junto da classe artística: «Uma das agradáveis evoluções que o cinema nacional acusou ultimamente, e que poderá contribuir, de certo modo, para o aumento do seu interesse junto do público e para melhoria do seu nível artístico, foi dada pelo chamamento de alguns nomes das nossas modernas correntes literárias. Por fim começámos a abdicar de duas facetas que revestiam a nossa produção, facetas más que inferiorizavam o espectáculo, ou afundando-o no deslavado mau gosto dos revisteiros do Parque Mayer, ou dando-lhe um toque de baixo amadorismo sempre que o homem da realização entendia escrever a história. Compreende-se muito bem que tal aconteça, quando em obediência a uma ansiedade espiritual em que o Artista procura transmitir a sua mensagem por meio de imagens animadas, numa superior expressão da Arte. A história será sua, porque a mensagem lhe pertence. Mas neste caso – e raro houve no cinema português – alguma coisa vem até nós, de superior, de intangível na sua essência espiritual, que força o nosso respeito, ainda que as deficiências técnicas se atropelem. Na maior parte dos casos, o homem da direcção quis escrever a história pelo simples e único motivo de embolsar, além dos proventos do realizador, aqueles que pertenceriam a um bom argumentista» (Feio, 15/07/52: 1)*

Passemos agora ao filme em si, apresentadas que estão as premissas que conduziram à sua adaptação. Manuel Guimarães inicia a película de uma forma bastante positiva, a nosso ver, dando-nos uma noção da imponente montanha e do sofrimento do pai de Mário, preso a uma cama. Apesar de a banda sonora evocar traços neo-realistas da segunda fase, a perspectiva interior do carro de Mário, na chegada à aldeia, aproxima-nos de uma visão na primeira pessoa do singular. Guimarães opta, de forma clara, por dar o primeiro plano à aldeia em relação a Lisboa, não permitindo uma percepção mais completa da riqueza da personagem de Mário Gonçalves. O próprio Vergílio Ferreira admite a dificuldade em compreender o *casting* de Manuel Guimarães: «foi-me difícil esquecer um certo modo físico e psicológico de alguns actores, nomeadamente o que personaliza o pintor. Porque imaginei o meu Mário – menos descrito do que sentido – como investido do que à sensibilidade nos fala num serrano,

num homem de província, algo ingénuo talvez, talvez um pobre lapuz, digamos grande, feio mesmo, sincero mas reservado, tímido – e inteligente. De qualquer modo, Mário é uma peronsagem grave: creio que em todo o meu livro só diante duma criança e uma só vez ele sorriu... Manuel Guimarães optou por um pintor cidadão. Por dificuldade em encontrar quem àquele incarnasse? Assim o seu pintor leva para a aldeia toda a configuração da cidade – desde o vestuário aos modos, ao corte de cabelo... Contra um “bruto”, optou por um “civilizado”. Mas é de toda a justiça salientar que o actor – Rui de Carvalho – defende bem o seu difícil papel, a despeito de uma quase constante presença em cena» (Ferreira, 1975:250). Vergílio acaba também por criticar a caracterização feita por Guimarães do médico da aldeia e de Maria.

Outra questão que, apesar de não ser motivo de um reparo directo do escritor ao cineasta, merece a sua atenção, é a escolha dos espaços. Do livro ao filme, Vergílio fala numa “variação”: «[...] no livro tentei que tudo se passasse – mesmo as cenas mais «realistas» – numa atmosfera rarefeita em que se tornasse mais plausível a inserção do que se fizesse ou dissesse. Poderemos afirmar que Manuel Guimarães optou pela inserção de tudo num espaço naturalista? Difícil responder. Mas é possível que daí derive o que para alguns espectadores se afigurou um certo desajustamento dos diálogos» (Ferreira, 1975: 250).

Por outro lado, Virgílio Ferreira encontra motivo de regozijo na adaptação da cena em que Mário pinta, em Lisboa, o retrato de Elsa: «vou recordando na comoção da memória o que não é do meu livro e Manuel Guimarães inventou ou intensificou [...]. Assim me atingiu e perdura a doce melodia do percurso leve e seguro do pincel de Resende no delinear inicial do retrato da bailarina como no célebre filme de Clouzot sobre o génio de Picasso; a inocência infantil do chamamento da pintura a uma criança que não entende tal chamamento porque a transcende [...]» (Ferreira, 1975, 255-256).

No final, Vergílio Ferreira parece satisfeito com o trabalho de Manuel Guimarães: «do livro ao filme não sinto que alguma coisa de fundamental se perdesse para a intenção com que o realizei – como sinto que alguma coisa de novo se criou para lá da arte da imagem em que se transfigura. E se tal intenção melhorou ou piorou para a sua perdurabilidade na emoção do espectador, não me cabe a mim sabê-lo. De mim sei apenas que me revi a escrevê-lo à medida que o ia vendo, para lá das alterações da ordem em que o escrevi» (Ferreira, 1975:256).

Na nossa perspectiva, no entanto, o filme não cumpre uma função de representação fidedigna do teor existencialista presente na obra. Bem sabemos da dificuldade da tarefa e questionamo-

nos se, alguma vez, Manuel Guimarães o terá pretendido. O risco de bancarrota aliado à incapacidade de Guimarães para resistir à politização da trama por via da cena do fuzilamento e das papoilas vermelhas na seara – de um traço existencialista derivou para uma crítica aberta à PIDE e uma transformação dos fuzilados em mártires comunistas – fez com que Guimarães não arriscasse um milímetro na transmissão da lógica reflexiva e filosófica de Vergílio. Se intencionalmente (ou por falta de visão ou capacidade) não sabemos, mas até mesmo Vergílio parece não o querer admitir. O escritor deixa-se levar pelo entusiasmo inerente ao passo inicial na correcção de uma injustiça: vê finalmente um livro seu no grande *écran*. Mas a pergunta fica no ar: que *Cântico Final* é este? Cientes da liberdade do processo adaptativo, acreditamos que com outra coragem a obra poderia ter redundado numa interessante mensagem humanista – o próprio livro a transporta de uma forma brilhante, dissimulada num enredo a fazer lembrar *Ikiru* ou *Cléo de 5 à 7*. Uma memória que se fica apenas pelo enredo, dado que, apesar de alguns rasgos técnicos interessantes, a forma escolhida e o próprio conteúdo – ignorar a morte do filho de Guida e Rebelo é uma opção que, por exemplo, na nossa opinião, mutila a narrativa – conferem à obra uma superficialidade que se afasta irremediavelmente dos cânones existencialistas.

A crítica cinematográfica não acolheu também com grande entusiasmo a derradeira obra de Manuel Guimarães, dando mais ênfase à coincidência trágica do desaparecimento do realizador do que à própria película em si. Para Matos-Cruz, «*Manuel Guimarães está marcado, nesta obra, pela melancolia de um destino que, fatalmente, o irá colher, e como que o defronta através de documento sobre os conflitos de uma operação intimamente desencantada, mas que reflecte, também, sobre as raízes rurais em que ele procura reencontrar a genuinidade. Cântico Final ficará, pois, na cinematografia portuguesa, como um marco para a sua orientação, sem que assinale, todavia, as características decisivas duma viragem que, a todos os níveis, vai parecendo indispensável*» (Matos-Cruz, 01/02/76). Jorge Leitão Ramos é menos brando na sua análise: «*É doloroso falar deste filme. Em primeiro lugar porque o não chega a ser: a versão que se pode ver é o resultado de uma montagem/sonorização de Dórdio Guimarães sobre o material deixado por Manuel Guimarães; trabalho mais que deficiente. Em segundo lugar, sabe-se, M. Guimarães apostava muito neste seu primeiro filme em liberdade e não parece ter tido talento que bastasse e saúde suficiente para o erguer. Por último, falar desta ficção em que um artista morre de cancro sem poder dar à luz a sua obra final, é falar, também, do trágico destino do homem que, ao realizar este filme, punha nele as suas derradeiras esperanças e não viveu o bastante para o acabar. Dói, por isso, dizer que Cântico Final é um filme falhado e inapto,*

incapaz de agarrar as profundezas do romance de Vergílio Ferreira, de onde parte, um filme onde os actores representam como no pior “cinema velho”, naufrágio de que só escapa, à tangente, Rui de Carvalho. Manuel Guimarães, quando a doença o não roía, fez coisas bem melhores que este Cântico Final (Ramos, 15/05/81). O tom de ataque à adaptação de Cântico Final prossegue com Cintra Ferreira, que dá maior ênfase à politização operada por Guimarães na cena do fuzilamento: «Manuel Guimarães não resistiu a querer “mostrar” aquilo que nunca pudera dizer e, o que poderia “ter sido”. E o que mostra é do pior realismo-socialista que se fez com um “lirismo” (?) confrangedor: o “sonho” da morte de Mário Gonçalves às mãos da Pide num massacre todo carregado de simbolismo: a câmara lenta dos corpos a caírem sob as rajadas de metralhadora (o tal “efeito” Peckinpah que “faltava” a O Crime de Aldeia Velha), o moinho de vento atrás das vítimas, o corpo de Mário caindo num campo de trigo pintado a vermelho de papoilas. Mas se isto denuncia a ilusão que durante muito tempo foi alimentada, todo o resto do filme mostra que só houve ilusões para quem as quis alimentar: o desfile das alucinações dos amigos diante do leito de morte, as sequências no interior da capela. E aí, sim, sente-se mais do que nunca, a grande oportunidade, perdida ou...desperdiçada?» (Cintra Ferreira in Textos CP, 103:381-382).

3.4 Manhã Submersa

Quatro anos depois de *Cântico Final* surgiria a segunda adaptação a longa-metragem de uma obra de Vergílio Ferreira. Sem surpresa, pela mão de Lauro António, crítico e realizador com reconhecida admiração pelo trabalho do escritor beirão. Isto porque António já havia acompanhado as filmagens de *Cântico Final*, tendo levado também a cabo, em 1975, a realização de uma curta-metragem documental – *Prefácio a Vergílio Ferreira* –, cuja produção ficara a cargo de Manuel Guimarães.

Para percebermos a génese do projecto, enquadramento e opções tomadas por Lauro António na escrita, produção e realização de *Manhã Submersa* (1980), atentemos numa grande entrevista que concedeu no âmbito do 20º Festival Internacional de Cinema da Figueira da Foz, corria o mês de Setembro de 1991. Sobre o aparecimento da ideia para esta adaptação, António confessa: «*houve romances que fui lendo ao longo da vida que me tocaram mais que outros. Um dos que me tinha apaixonado, numa altura em que ainda não pensava fazer filmes, embora já fizesse crítica, foi Manhã Submersa. Relembro que nunca andei em colégios internos ou seminários, podendo dizer que nunca tive uma experiência, digamos concentracionária, excepção aos meus seis meses de tropa em Mafra. De qualquer forma, uma coisa que me marcou muito foi a existência desse tipo de prisões quase voluntárias para onde os pais mandam os filhos*» (António, 1991: 205). O realizador invoca, como influências no desenho da sua obra, filmes como *O Jovem Torless* (Schlendorff), *Voando Sobre Um Minho de Cucos* (Forman) e *Raparigas de Uniforme*, justificando: «*normalmente este género de cinema tem sempre a possibilidade de ultrapassar a análise desses microcosmos e de poder ir mais além, funcionando como um símbolo de uma outra estrutura mais vasta, a sociedade*» (António, 1991: 205). Além da temática e das influências filmográficas internacionais, um outro factor foi determinante para a concretização do projecto: no âmbito da sua amizade com Manuel Guimarães, Lauro António teve a oportunidade de acompanhar *in loco* a rodagem de *Cântico Final*, desenvolvendo assim uma amizade com o próprio Vergílio Ferreira. Esta aproximação ao escritor veio despertar um entusiasmo no realizador, que o haveria de levar a uma releitura da sua obra completa e à elaboração de *Prefácio a Vergílio Ferreira*. Quanto à escolha de *Manhã Submersa*, António admite que se deixou “apaixonar” pela obra, «*tendo então uma visão extremamente cinematográfica do romance. Quando propus ao Vergílio Ferreira a hipótese de fazer o filme, ele foi da opinião que não era a Manhã Submersa dos seus livros o mais indicado, sugerindo-me a Alegria Breve ou a*

Aparição. *Mas interessava-me muito este romance, porque tem uma característica que eu acho extremamente interessante. É que este é um romance de passagem, de mudança na obra do Vergílio Ferreira, dum época neo-realista, ou quase, para uma época de influência mais existencialista*». Sobre esta matéria, Lauro António conclui: «*Parece-me existir na Manhã Submersa, um equilíbrio perfeito entre o individual e o social*» (António, 1991: 205).

A nossa preocupação e interesse numa priorização da vertente existencialista em relação à estória, ao enredo, não é partilhada, assumidamente, por Lauro António, em *Manhã Submersa*. O realizador pretendeu «*servir-se das potencialidades do romance*» para «*propor uma reflexão discreta e intimista deste universo concentracionário*». Assim, poderá reconstruir uma «*visão simbólica da sociedade portuguesa, durante a época salazarista. Através da ida de António, um jovem aldeão da Serra da Estrela, para o seminário, e do confronto desta personagem com um sistema educacional rígido e repressivo, é possível ter uma ideia de uma sociedade fechada sobre si própria, imobilizada e dirigida (...) por uma ditadura paternalista*» (António, 1991:205).

Apesar de, à semelhança de Manuel Guimarães, ter contado com o apoio e vigilância próxima de Vergílio Ferreira durante o processo de adaptação, Lauro António reitera o clima de total liberdade em que tomou as suas opções: «*Vergílio Ferreira depositou a maior confiança em mim. Leu o guião, esteve sempre mais ou menos informado das coisas que eu ia fazendo e até tivemos conversas para encontrar formas de adaptar o romance: é sempre necessário cortar certas coisas, ampliar situações que não se encontram desenvolvidas, criar uma certa expressividade plástica, visual, que no original é dado dum ponto de vista literário – tudo isso ele compreendeu embora em alguns casos tenha dado sugestões [...] que eu não segui*» (António, 1991: 206).

O distanciamento quanto aos cânones do existencialismo fica claro na observação do papel da religião em *Manhã Submersa*. Se em *O Sétimo Selo*, de Ingmar Bergman, o protagonista tem uma luta individual com as suas crenças, com a sua fé ou a falta dela, em *Manhã Submersa*, as questões que surgem referem-se à Igreja enquanto estrutura. Lauro António não nega, antes corrobora esta visão: «*o que sobressai são as estruturas religiosas que, essas sim, me parecem viciadas. Embora não sejam ataques unidimensionais, não vão nem se extinguem numa só direcção, e parece-me essencial que os espectadores percebam isso. Não sei se o consegui mas a grande decisão da fita é o julgamento do público em relação a tais problemas*» (António, 1991: 206). Mas, apesar deste distanciamento que alegamos, estará a obra isenta de traços existencialistas? Não. Há, pelo menos, duas situações que julgamos dignas desse epíteto: primeiro, a luta do jovem António e, conseqüentemente, dos demais

seminaristas, contra a castração do desejo e da própria personalidade. O final dramático – em que António deixa um foguete rebentar propositadamente na mão para ficar incapaz de retornar ao seminário – constitui, na nossa perspectiva, uma tomada de posição, um grito de revolta a favor do *eu*. A segunda situação é a presença de Vergílio Ferreira enquanto actor, vestindo a pele do reitor. Mais do que uma participação – diga-se, de qualidade – credível, Vergílio permitiu aqui uma visão pública da sua luta pessoal. A representação cinematográfica do reitor, uma figura que enquanto criança o oprimia e que, durante as décadas seguintes, ainda lhe atormentava a alma – foi uma nova expurgação de fantasmas, um sinal claro de força interior e individual. Lauro António defende a semelhança entre este «*ajuste de contas*» de Vergílio com o reitor e o «*do protagonista com o próprio seminário*» (António, 1991: 206).

Quanto aos actores, embora sabendo da dificuldade em gerir crianças e delas exigir representações de nível profissional, não podemos reconhecer a António sucesso algum enquanto ser atormentado por um drama existencial. O pequeno Joaquim Dias cumpre com suficiência o seu próprio papel de criança, mas não atinge, nem por sombras, os rasgos de brilhantismo e expressividade de outros intérpretes infantis: basta, para isso, lembrar, a título de exemplo, Salvatore Cascio, o pequeno Salvatore em *Nuovo Cinema Paradiso*.

Por fim, importa referir um dado muito relevante: as dificuldades económicas na captação de subsídios para a realização de *Manhã Submersa* levaram Lauro António a propor à Radiotelevisão Portuguesa a produção de uma série de oito episódios intitulada *Numa Manhã Submersa*: «*Tive que fazer a série para a TV por razões de ordem financeira. À partida, eu tinha um subsídio de 3500 contos e eu não conseguia com isso fazer o filme. Daí que tenha tentado a hipótese de compôr o orçamento por intermédio da RTP, o que a nível económico acabou por não funcionar, porque como tive de fazer dois filmes acabei por ter uma despesa muito grande. [...] Quando pensei em fazer a série para TV parti do princípio que TV é uma coisa e cinema é outra e quando comecei as filmagens ainda O Amor de Perdição não tinha passado na TV. Quando vi, no televisor, esta obra de Manuel de Oliveira, realizador de que muito gosto, concluí de imediato que aquilo nada tinha a ver com a linguagem televisiva, pelo que constituía um tremendo equívoco passar aquele filme na TV.*» (Lauro António, 1991: 11)

A existência de *Numa Manhã Submersa* afasta-nos, mais uma vez, da possibilidade forte de absorção, por parte do espectador, de uma representação de teor existencialista. Isto porque é muito complicado suscitar um exercício de profunda auto-reflexão através do pequeno *écran*. Para melhor explicarmos as razões desta convicção, sustentamo-nos, mais uma vez, em Lauro

António: «A linguagem televisiva deve ter uma agressividade que eu não gosto de ver na linguagem cinematográfica. Enquanto que esta deverá ter de envidar esforços no sentido de atirar o menos possível à cara do espectador o que pretende expressar, despertando-o o mais possível para a discussão, aquela deverá, ao fornecer as imagens, ao dar as sugestões que permitirão a elaboração do significado, ter a preocupação de atirar tudo isto um bocadinho à cara do espectador. E isto porque as condições em que são recebidas as imagens televisivas são muito diferentes das condições duma sala de cinema. Efectivamente, as pessoas que estão em casa a ver TV, muitas vezes conjugam esta visão com discussões, com cavaqueira, com refeições, etc.» (António, 1991:11)

Ainda as dificuldades financeiras e o elevado grau de amadorismo da indústria cinematográfica nacional à época fizeram com que Lauro António tivesse de excluir de *Manhã Submersa* uma das cenas que julgamos mais importantes na representação de traços existencialistas da obra: a viagem de comboio que liga a aldeia ao seminário. Na nossa perspectiva, estas viagens – longas –, bem como o sinuoso caminho pedestre entre a estação e o seminário, representam momentos únicos de introspecção e de balanceamento entre a castração e a liberdade individuais. António justifica, compreensivelmente, a impossibilidade de incluir a cena na película: «Era uma viagem que embora só tivesse 50km demorava no tempo em que decorre esta história 1 dia a fazê-lo. O comboio parava em todos os apeadeiros onde entravam seminaristas, padres e civis, os quais criava, assim, um clima de opressão, de hostilidade, pois os populares não se poupavam a comentar desfavoravelmente os seus parceiros de viagem. Essa sequência tinha-a preparado para o início do filme, mas acabei por cortá-la toda, porque apesar de não ser muito importante para a compreensão do filme» – discordamos abertamente – «era economicamente muito dispendiosa: obrigava-me a ir ao Norte com toda a equipa de filmagem. Além disso algumas estações estão modificadas em relação ao tempo da estória». (António, 1991:8).

A crítica recebeu com bastante mais interesse e entusiasmo *Manhã Submersa* do que *Cântico Final*. Miguel Esteves Cardoso, numa análise à película de Lauro António publicada n' *O Jornal*, diz que “a primeira longa-metragem de Lauro António é um bom filme – sê-lo-ia se fosse tibetano ou francês, marroquino ou americano. O prazer e o pensamento que contém são acessíveis a qualquer cidadão de qualquer país. Não é mais um manifesto ensimesmado, elitista e onanista aberto à universal compreensão de quinhentos lisboetas e alguns parentes em Coimbra – é um filme. Posto que é um filme português, diga-se que tem muito de filme japonês. *Manhã Submersa* possui a falsa tranquilidade e repouso enganador e a raiva contida de *Um Verão em Okinawa*, de *Oshima* ou de *Bom Dia! de Ozu*. Como muitos filmes

japoneses confia um contraste dramático entre o interior claustrofóbico, governado por regras e rigorosamente definido e o exterior aberto, governado pelas estações do ano e caoticamente indefinido.» Esteves Cardoso faz ainda uma curiosa alusão ao trabalho de Lauro António enquanto argumentista e director de actores: «Manhã Submersa apenas aproveita o romance de Vergílio Ferreira como ideia dominante (a libertação individual) e como cenário carregado de possibilidades visuais (o seminário, a paisagem). Como tal, é um filme sobretudo cinematográfico, reduzindo os diálogos e confiando antes na imagem para impressionar e comover o espectador. É mais um filme de autor que um filme de actores, pois que Lauro António não cede mais que umas polegadas de expressão aos intérpretes – ressalvando Manuel Dias e Eunice Muñoz – preferindo que eles se limitem a cumprir os estereótipos designados. Não existem nem declamações nem exercícios de angústia [...]» (Esteves Cardoso in António, 1991: 207).

Por fim, refira-se a polémica levantada pelo plano final de *Manhã Submersa*, em que depois de se auto-mutilar, António aparece na cama juntamente com a mãe, com uma janela com grades em fundo. A câmara segue até lá e tenta evidenciar a paisagem que se levanta por trás. O genérico final surge de seguida. Para Lauro António, este plano é «necessário. Eu sou teimoso, obstinadamente teimoso e acho que o plano faz falta ao filme, por várias razões. Por um lado é uma forma de terminar, ajustando as diversas peças e parecia-me extremamente importante um confronto final entre o filho e a mãe. [...] Depois parece-me que até mesmo dramaticamente é importante para o que eu queria, naquele final, ou seja, eu queria que o filme deliberadamente fosse roçar o melodrama, e todas as cenas finais caminham para um certo tom de melodrama que aliás vai justificar o aparecimento da ária de ópera “A Força do Destino”. Mesmo que possa ser considerado sublinhar um pouco o final, não me parece que seja mau para a compreensão do filme, até porque me interessa muito que ele seja compreendido por uma grande camada do público. Não é uma cedência ao público mas a mim próprio. Quis fazer daquela maneira por várias razões, dramáticas e até visuais» (António, 1991:206). Com uma perspectiva oposta à de António, aparece o crítico Tito Lívio, que arrasa o plano final n’*O Diário Popular*: «Como senões destaco, para além de deter-se por vezes na paisagem inultimente [...] e de alguns flashbacks infelizes, a excrescência do plano final depois do desastre acontecido a António. Porque tudo estava lá. O olhar do rapaz para a madrinha, a voz em off lembrando-lhe que um aleijado não pode ser padre, o gesto voluntário de agarrar inabilmente o foguete, o estrelejar deste e o grito aflitivo de D.Estefânia. Um plano que faz que um filme deixe de ser um grande filme porque é uma repetição desnecessária e palavrosa. Fugindo, aliás, pelo seu tom, à unidade e à contenção

que Lauro António sempre procurou ao longo da película [...]» (Lívio, 21/06/80). Partilhamos desta última opinião, já que nos parece que Lauro António limita, de forma intencional, o raciocínio do espectador, naquilo que nos parece uma demonstração de insegurança do argumentista e realizador quanto à sua capacidade de transmitir a mensagem pretendida. A cena final afirma-se mais como uma tentativa de garantir a efectiva percepção da audiência do que como um plano, a nosso ver, necessário. Cremos, todavia, que o realizador terá pensado que excluir esta cena poderia deixar o filme em aberto. Mas não seria esta uma vantagem? A de deixar o filme aberto na mente do espectador, prolongando-o aí muito para além da exibição da película? Não será esse o objectivo último do cinema: fazer pensar, nem que, por vezes, sobre algo que apenas apraza ao seu produtor, realizador ou argumentista? Poder-nos-ão dizer que há filmes de mero carácter recreativo, mas entendemos que, mesmo esses, seja de uma forma mais ou menos vincada, mais ou menos intencional, encerram uma mensagem.

3.5 Uma súmula do Estado da Arte na representação cinematográfica da obra de Vergílio Ferreira

Tendo havido apenas duas longas-metragens resultado de adaptações de obras de Vergílio Ferreira – *Cântico Final* e *Manhã Submersa* – corremos o risco de apresentar uma opinião generalizada algo falaciosa, dadas as circunstâncias tão específicas em que as duas películas surgiram: a primeira como resultado de uma luta dupla do seu argumentista e realizador – contra a morte e contra a bancarrota; a segunda, como fruto de uma admiração mista de Lauro António pela obra de Vergílio e pelo próprio autor enquanto pessoa e personagem. Todavia, cremos que um fio comum une os dois trabalhos: não uma intenção de retratar a filosofia e pensamento existencialistas, mas um desejo, quiçá involuntário, de vingança de um regime político ditatorial, castrador, cuja memória terá resistido para além da libertação no dia 25 de Abril de 1974. Enquanto Manuel Guimarães afirma essa vingança de uma forma explícita, evocando-a na cena do sonho de Mário – morto às mãos da PIDE –, Lauro António decide concentrar-se, quase exclusivamente, na Igreja Católica e seus comportamentos como microcosmos representativo de um universo societário concentracionista e limitador da liberdade. Esta politização terá impedido um maior enfoque existencialista, uma apresentação mais cuidada e mais evidente do drama do «eu», não propriamente motivado por outras instituições ou pessoas, mas por uma análise pessoal e uma percepção interna da finitude e do «absurdo da vida». Não se encare, ainda assim, esta politização como um fenómeno exclusivamente nacional. Basta observar *Apocalypse Now* para ver repetido esse ensaio, neste caso quanto à Guerra do Vietname. É certo que a obra literária original – *O Coração das Trevas* – também encerra uma crítica ao colonialismo feroz, especialmente do séc. XIX, mas no livro essa crítica é mais contida do que no filme, havendo mais espaço para a análise do indivíduo pelo indivíduo. É essa a crítica que fazemos a Manuel Guimarães e a Lauro António quando falamos de politização, dado que nos centramos, neste trabalho, na análise da representação do pensamento de teor existencialista. Um exemplo bem conseguido dessa representação, menos política e mais filosófica (ainda que, mesmo assim, tocando ambas), é a adaptação pelo italiano Luchino Visconti da obra-prima de Albert Camus, *O Estrangeiro*. Aí, a sociedade não tem esta ou aquela cor. Aí a sociedade aparece como contraponto à perspectiva individualista e existencialista de Mersault, cuja sinceridade absoluta e distanciamento dos cânones então vigentes no que toca à vida em comum o transformam num

verdadeiro animal associial e acabam por conduzi-lo, em última instância, à morte, sem que o crime de que acabaria acusado fosse cometido de forma intencional. Interessante, na mesma película, é a observação da forma como o papel de Deus é desempenhado pelos homens, que se conferem o papel de julgar os actos da própria espécie e, inclusivé, decidir-se pela sua vida ou morte.

Regressando a *Cântico Final* e *Manhã Submersa*: podemos ainda observar uma certa dose de egoísmo e/ou egocentrismo por parte dos autores – não só dos dos filmes mas também, de alguma forma, do próprio Vergílio. É quase impossível não colocar uma visão própria e influências pessoais quando se desenvolve um trabalho criativo – mesmo que este seja uma adaptação de uma obra já existente. No entanto, transformar uma obra de introspecção num manifesto político parece-nos um claro exercício de minimização do existencialismo enquanto corrente filosófica merecedora de uma atenção e reflexão próprias. O próprio Vergílio não resiste a um certo desrespeito pela individualidade e pelo carácter das suas próprias personagens, incarnando o reitor e, conseqüentemente, despojando-o das suas características intrínsecas. Para o espectador, o reitor deixa de ser o reitor. Deixa de ter peso próprio e passa a ser a personagem que Vergílio Ferreira incarnou. Perde sumo, perde alma e passa a servir quase exclusivamente para que Vergílio expurgue publicamente os seus males, distraindo o espectador, de uma forma momentânea ou talvez permanente daí em diante, da compreensão e reflexão acerca da mensagem que a obra literária encerra.

Quanto à literalidade da adaptação e ao respeito pelos diálogos, duas notas principais: a primeira confirma-se, quase na íntegra, nas estruturas de *Cântico Final* e *Manhã Submersa*. Quer Manuel Guimarães quer Lauro António optaram por seguir as narrativas de Vergílio – no que toca à acção e à sua cronologia – não numa perspectiva de facilitismo, mas num sinal de reconhecimento da qualidade dos enredos – muitos ricos em termos visuais e apresentando curvas dramáticas muito coerentes e espaçadas com mestria. As obras de Vergílio têm, *de per si*, logo à partida, um elevado potencial cinematográfico, pelo que se compreendem e aceitam facilmente estes exercícios de adaptação quase literal. O grande senão está, porém, neste quase. Como já referimos, as opções de Manuel Guimarães e Lauro António por não colocar nos seus filmes as cenas da morte do filho de Guida e Rebelo e as situações do autocarro e comboio, respectivamente – retiram-lhes importantes rasgos de pendor existencialista, apesar de, no caso de António, esta opção ter surgido, segundo o próprio, devido a restrições orçamentais.

Em conclusão, não cremos que se possa falar em representações efectivas do pensamento existencialista de Vergílio Ferreira na cinematografia portuguesa. *Cântico Final* e *Manhã*

Submersa são, sim, adaptações que valorizam, acima de tudo, as narrativas – as histórias que as obras encerram – e não o tal “fio uno” de carácter existencialista, que Vergílio sempre afirmou ter querido transmitir prioritariamente, utilizando os seus enredos como embrulhos da sua mensagem filosófica.

4 Desenvolvimento do Projecto Final: «Aparição»

4.1 Pré-produção

Conhecido o Estado da Arte quer no que concerne a filmes existencialistas quer no que toca a anteriores representações cinematográficas da obra literária de Vergílio Ferreira, surgiam-nos dois objectivos fundamentais na fase de realização do projecto final: conferir à adaptação de *Aparição* um pendor existencialista mais vincado do que havíamos observado em *Manhã Submersa* e *Cântico Final* e trabalhar a obra literária no sentido de a tornar apelativa e compreensível, em suporte visual, a um público-alvo pouco habituado a reflexões introspectivas e de âmbito filosófico. Este segundo objectivo fazia nascer um dilema: a nossa adaptação deveria ser direccionada para cinema (longa-metragem) ou para televisão (série ou mini-série)? Todos estes *itens* redundavam num grande desafio: conseguir transpor para imagem em movimento, de forma interessante e exequível, uma obra em que, para além do enredo, há dezenas de páginas de reflexão introspectiva do protagonista que, já velho, a anos de distância do tempo da acção, discorre verdadeiros tratados filosóficos sobre a existência humana e o “absurdo da vida”.

Sabíamos que seria mais complicado, à partida, captar a atenção e interesse de um telespectador do que a de um espectador de cinema (cfr. António, 1991:11). Todavia, entusiasmados pela recepção calorosa do público a adaptações de obras clássicas da literatura portuguesa nos últimos meses – podemos considerar *Mistérios de Lisboa*, obra de Camilo Castelo-Branco adaptada por Raoul Ruiz a cinema e mini-série em parceria com a Radio Televisão Portuguesa (RTP) como o corolário desta afeição –, não pusemos logo de parte a possibilidade de utilizarmos, em simultâneo, os meios televisivo e cinematográfico como suportes de representação do exercício de adaptação a realizar. Esta opção híbrida justificaria-se, aliás, por duas razões: o meio televisivo permitiria chegar de uma forma mais fácil ao nosso público-alvo – indivíduos jovens que não se sentem motivados para a leitura de obras de tamanho peso filosófico e público em geral, sem ou com poucos hábitos de leitura, e que raramente frequente eventos de cariz cultural. O meio cinematográfico potenciaria a reflexão – pelo facto de uma ida ao cinema pressupor uma intencionalidade, quer na ida à sala quer na escolha do filme – que resulta numa maior abertura mental a um conjunto de matérias, pensamentos e temáticas sobre as quais não nos debruçamos com minúcia, normalmente, no buliço do dia-a-dia. A ida ao cinema pressupõe também um exercício de concentração por não

se realizarem, pelo menos habitualmente, outras tarefas em simultâneo, como acontece quando vemos televisão.

Cada vez mais interessados na possibilidade de um esquema de adaptação passível de exibição quer em televisão quer em cinema, vimo-nos confrontados com outro desafio: como fazer com que, em televisão, fosse possível a uma pessoa que não visse um episódio compreender pelo menos a essência da série e a sua temática?

Outra questão relacionada com o suporte de exibição da adaptação a realizar tinha a ver com a sua viabilidade comercial. Sem questionar o primado da qualidade artística, efectuar um trabalho megalómano ou com a intenção de apenas responder aos desejos de auto-realização pessoal do seu autor, não nos pareceria uma atitude, de todo, profissional. O argumentista não pode nem deve conhecer apenas regras de escrita e saber seleccionar bons temas para as suas obras. Deve, não castrando a sua veia criativa, ter consciência do meio em que se insere, do contexto socio-económico e da pertinência das temáticas abordadas mediante a época. Isto, se quiser fazer da escrita de argumento a sua actividade principal, pública e remunerada. É obrigação de um argumentista manter-se informado sobre tudo o que envolve o seu *métier*.

Ponto clássico na adaptação de obras literárias tem a ver com os diálogos entre personagens. Dever-se-á manter os originais – na íntegra ou apenas parcialmente – ou o autor deve optar por criar, ele próprio, novas falas, respeitando o espírito da obra? Neste caso, a reconhecida e celebrada coloquialidade da escrita de Vergílio inclinava-nos logo à partida para a manutenção dos diálogos originais, ficando por tomar a decisão de a operar a título integral ou apenas parcial. A importância desta decisão afigurava-se elevada, por dela depender, pelo menos em parte, a capacidade de o argumentista passar, com eficácia, a mensagem veiculada pelo autor da obra literária, evitando a criação indesejável de ruído a que uma má opção poderia conduzir.

Abordada a forma, importa agora perceber as opções a tomar quanto ao conteúdo. Como pudemos constatar já neste trabalho (cfr. Cap.3, «Estado da Arte»), não tiveram grande sucesso as representações anteriores do existencialismo em adaptações de obras de Vergílio Ferreira, ainda que essa não tenha sido referida como uma intenção assumida e principal de Manuel Guimarães e de Lauro António, em *Cântico Final* e em *Manhã Submersa*, respectivamente. Uma escolha importante a fazer incidia sobre a inclusão – total ou parcial – ou a exclusão das páginas de introspecção de Alberto Soares enquanto narrador. Isto, porque estas páginas são momentos de paragem na acção e estancam a fluidez da curva dramática podendo, em consequência, aportar monotonia ao registo videográfico. Por outro lado, estas

páginas, quando lidas atentamente, são um excelente convite à reflexão existencialista, por nos permitirem entrar, de uma forma clara (consideramos que a linguagem de Vergílio é acessível ao leitor médio quando comparada, por exemplo, com a de Aquilino Ribeiro) na cabeça de um defensor acérrimo da visão ateia e antropocentrista típica dos seguidores desta corrente filosófica. Para decidir quanto à inclusão ou exclusão dos espaços reflexivos prolongados, cumpria-nos responder a duas perguntas: os pensamentos aí veiculados são fundamentais para a compreensão da obra e do pensamento existencialista? No decorrer da acção encontramos marcas desses pensamentos que tornem de certa forma redundantes as páginas em questão?

Tendo em conta todas estas questões, dedicámo-nos à construção de um primeiro esboço do projecto final. Escreveram-se, inicialmente, a sinopse e a nota de intenções. Releve-se que nunca deixámos de parte possíveis alterações à medida que o projecto fosse avançando, caso houvesse uma percepção de incoerência na estrutura do trabalho ou até uma insatisfação nossa perante a produção escrita. Afigurava-se-nos assaz importante criar valor acrescentado e, na medida do aceitável, inovar, sem perder o espírito da obra e nunca desrespeitando o seu peso carismático no panorama literário nacional.

Antes de iniciar o processo de caracterização de personagens, *stricto sensu*, tivemos de tomar uma opção fundamental: poderíamos respeitar a temporalidade histórica da acção – anos 50 do século XX – e gerar um argumento “de época” ou actualizá-la, transportando-a para os dias de hoje e mantendo apenas o espírito da obra. Por não existirem outros exercícios de adaptação de *Aparição* e por acreditarmos que enquadrar a temática na época – em que o catolicismo estava bem mais enraizado no seio da população portuguesa, havendo uma aceitação mais difícil do que aquela que hoje existe para com outras correntes religiosas – entendemos que não haveria uma necessidade premente de actualização e, assim, optámos por manter a época histórica, convictos de que o filme sairia até valorizado se se mantivesse nos anos 50. Sabíamos que esta decisão implicaria, necessariamente, um aumento de custos de produção, mas não estando os anos 50 demasiado distantes, acreditamos que esse aumento – centrado especialmente nos figurinos – não seria impeditivo da execução, em vídeo, do argumento a ser então escrito, caso houvesse verdadeira determinação. Tomada a opção, iniciámos o processo de caracterização de personagens, procurando que correspondessem, o mais possível, à intenção do autor da obra literária. Para isso, procedemos a um levantamento exaustivo das descrições efectuadas por Vergílio Ferreira relativamente a todas as personagens, procurando depois aperfeiçoar a definição do seu carácter, através da leitura dos diálogos e dos seus comportamentos ao longo da obra.

Quanto à caracterização dos locais da acção, a decisão de manter a temporalidade histórica obrigou-nos a um estudo mais cuidado, pelo facto de o avançar dos anos ter alterado o aspecto de ruas, praças e até casas mencionadas em *Aparição*. Assim, numa primeira fase, à semelhança do exercício de caracterização de personagens, executámos o levantamento exaustivo de todas as descrições de espaços mencionadas na obra literária (cfr. Apêndice A). Com esses dados, fizemos uma primeira pesquisa, baseada na *internet*, na tentativa de perceber eventuais alterações toponímicas – ruas houve a mudar de nome depois do 25 de Abril de 1974, por exemplo. Não satisfeitos, optámos por fazer um trabalho de campo dividido por dois locais: em primeiro lugar, a Biblioteca Nacional, situada em Lisboa, onde consultámos obras dedicadas ao Alentejo (cenário primário) e à Beira Alta (cenário secundário) e pudemos caracterizar a rede viária do Alentejo à época, um cenário importante no decorrer da trama, dado que recebe algumas das cenas mais dramáticas do livro – o despiste que leva à morte de Cristina, por exemplo; em segundo lugar, deslocámo-nos a Évora, onde consultámos a Biblioteca Municipal e o Arquivo Fotográfico Municipal, no qual amavelmente nos foram fornecidos registos fotográficos dos anos 50 e 60, essenciais para nos apercebermos das alterações nas paisagens urbana e rural e úteis também para a caracterização fidedigna dos figurinos.

O último passo dado na fase de pré-produção foi a redacção do tratamento. Aí colocamos no papel uma primeira versão, mais clássica, daquilo que poderia vir ser o resultado final do nosso trabalho. Ou seja, optou-se, por um lado, por manter toda a acção, eliminando apenas alguns episódios marginais, tidos como redundantes – o episódio da morte do cão Mondego, que encontra paralelo, por exemplo, na morte da galinha –, especialmente no ambiente familiar de Alberto, na aldeia beirão. Opção relevante foi, também, a de não introduzir um narrador e eliminar as páginas de auto-reflexão do protagonista, por se considerar que, ao longo da acção, os diálogos e os seus comportamentos, quer individuais quer colectivos-sociais, seriam suficientes para a compreensão da sua visão da vida e do Mundo. Assim, respeitar-se-ia o peso e o espírito da obra, através da transposição quase literal dos capítulos do livro para as cenas do argumento.

Com o término da fase de pré-produção terminava também o primeiro semestre do ano lectivo, seguindo-se um hiato de aproximadamente três semanas que permitiria uma reflexão sobre o trabalho efectuado até então.

4.2 Produção

Iniciado o segundo semestre, retomámos o projecto final, desta feita com vista ao início da fase de produção. O período de paragem permitiu-nos avaliar, juntamente com o docente orientador da especialização em argumento – Dr. Paulo da Rosária – o trabalho feito e perceber alguns pontos a melhorar. Esta era também a fase em que tínhamos de encontrar respostas definitivas para questões que nos haviam surgido na fase de pré-produção.

A avaliação feita levou-nos a um reenquadramento de alguns objectivos: sentimos que estávamos a realizar um trabalho demasiado clássico e que estávamos, de certa forma, a reprimir a ânsia de inovação, por receio de possíveis críticas quanto a possíveis alterações na acção e na forma de a contar. Encorajados pelo docente orientador da especialização, decidimos assumir este desafio como um risco, repensando o conceito do projecto. Por crermos que a Universidade deve ser vista como um local não só de aprendizagem mas também de experimentação e – porque não dizê-lo? – de erro. Imbuídos desse espírito, a primeira grande decisão que tomámos no que concerne a alterações ao tratamento foi a de introduzir um narrador. Se na obra o narrador é o próprio protagonista que conta a sua história de vida, já velho, num quarto, na nossa adaptação decidimo-nos por um caminho diferente, inovador e, conseqüentemente, arriscado. Esta tomada de posição tem a ver com dois factores, que agora explicamos: em primeiro lugar, durante a preparação do projecto final estudámos, com a profundidade possível, o existencialismo. Das nossas leituras, ficámos com a convicção de que a filosofia existencialista é apresentada, na maior parte das vezes, com alguns laivos de superioridade e, mesmo, com egocentrismo, pelos seus defensores. O existencialismo, mesmo o de teor mais humanista, defendido, por exemplo, por Jean-Paul Sartre, surge-nos caracterizado como um género de “pensamento superior”: ao contrário da maioria das pessoas, as ditas “massas”, os existencialistas conhecem a verdade da vida e sabem que Deus é um subterfúgio encontrado há séculos e mantido até aos nossos dias, com o propósito exclusivo de atenuar a angústia decorrente da incapacidade que os humanos têm para explicar a origem da vida e, em especial, o que lhes sucede. A consciência da mortalidade atormenta de tal forma os indivíduos simples que estes crêem de uma forma cega e irracional num ou em mais deuses. Sabemos que, naturalmente, o pensamento de muitos escritores e filósofos de pendor existencialista não é tão exacerbado, mas a percepção que acabámos por ter é a de algum desprezo intelectual dos existencialistas para com os indivíduos que professam uma crença em seres invisíveis. Apesar disso, temos consciência de que o facto de as Igrejas serem personificadas em indivíduos cujos actos levam, muitas vezes, ao descrédito das instituições religiosas, pode suscitar um sentimento de desconfiança e, em último caso, de acesa crítica,

por parte de pensadores ateus, que prezam, acima de tudo, a racionalidade. É importante também reter o facto de a maior parte das sociedades da Europa ocidental – de onde se destacam Portugal e Itália – terem potenciado, até ao final do século XX, a discriminação e marginalização dos indivíduos não-crentes junto dos seus fiéis – ser ateu no tempo histórico da acção de *Aparição* poderia levantar sérias dúvidas quanto à idoneidade da pessoa que assumisse essa descrença, impedindo-a, por exemplo, de aceder a determinados cargos públicos e de responsabilidade social. A ausência de fé era vista como um sinal de amoralidade. Além destas referências, durante o nosso processo de pesquisa deparámo-nos também com uma grande maioria de objectos bíblico e videográficos de claro pendor existencialista em que a história ou a mensagem nos era transmitida por um existencialista – não raras vezes o narrador acumulava também o papel de protagonista. A *Aparição* entra aqui na regra, não constitui nenhuma excepção. Ora, depois da avaliação feita no final do primeiro semestre e desejando criar uma nova abordagem quanto à representação da temática existencialista, recuámos, portanto, na decisão de não introduzir um narrador na nossa adaptação. Não recorremos, todavia, ao protagonista – Alberto Soares, mas a uma personagem até aí tida como secundária no enredo – Alfredo. Quisemos, através dele, veicular a visão de alguém situado no lado oposto do campo lógico-filosófico de teor existencialista. Alfredo é retratado por Vergílio Ferreira, através de Alberto Soares, como uma pessoa inconsequente, menor, irritante e impertinente. Até a própria esposa de Alfredo – Ana – no relato do protagonista parece não apreciar os seus rasgos de simplicidade e a forma absurda como interrompe os diálogos das demais personagens para falar de assuntos como agricultura ou meras banalidades. Este surge-nos como um exemplo claro da perspectiva acima referida, quanto a um certo olhar de superioridade dos existencialistas – seja de Alberto, enquanto personagem e narrador da obra literária, seja de Vergílio enquanto autor e construtor de personagens. Assim, não querendo assumir nenhum partido, decidimos convocar o espectador a tomar, ele próprio, uma decisão, se disso sentir necessidade. Aquilo que pretendemos é não contar a história de um só ângulo mas, através do contraponto entre duas filosofias de vida diametralmente opostas, evidenciar que não há uma que esteja necessariamente certa. Estamos convictos de que, ao visionar a nossa adaptação, o espectador se dividirá na resposta à seguinte questão: será melhor aceitar os cânones pré-estabelecidos sem os questionar e ir passando os dias de uma forma tranquila, ou será preferível viver em permanente angústia, motivada pelo interesse – e incapacidade – em explicar a razão por que habitamos o Mundo, qual o nosso papel e a (in)existência de Deus, tudo isto intimamente ligado à difícil relação do Homem com a morte e com a sua (in)finitude?

Alfredo é, aliás, o nosso elemento central, tendo em conta que a opção pela sua valorização não se fica apenas pelo assumir da narração, fazendo parte de algumas soluções aplicadas na resposta a outros problemas que se tinham levantado na fase de pré-produção.

Detenhamo-nos agora na opção pelo suporte de destino. Na fase de pré-produção havíamos levantado três hipóteses: escrever a adaptação para visionamento em cinema, em televisão ou num formato híbrido, passível de ser rodado e distribuído pelos dois meios. Inicialmente, deixámo-nos influenciar pelas palavras de Lauro António (cfr. Cap. 3, p. 36) a quem, além de mérito, reconhecemos a inegável experiência. Inclinámo-nos, assim, para uma escolha mais conservadora e, acima de tudo, mais segura: uma adaptação a cinema tem, a nosso ver, uma maior possibilidade de ser compreendida, especialmente se filosoficamente mais densa, uma vez que concentra a atenção do espectador quase em exclusivo, ao contrário do que acontece na televisão. Mas logo nos pusemos a reflectir se não estaríamos a abrir caminho, ainda que involuntariamente, a um falhanço redundante no que toca ao cumprimento dos objectivos a que nos havíamos proposto: seria lógico que, se o nosso público-alvo não tinha por hábito dispendir o seu tempo, por iniciativa própria, para frequentar eventos de carácter cultural, o fizesse para ir ao cinema, onde há, actualmente, uma larguíssima oferta de entretenimento *mainstream*, para visualizar uma adaptação de uma obra de vincado teor existencialista como *Aparição?* Sê-lo-ia, talvez, se deixássemos de parte o espírito da obra e as intenções que nos levaram a este trabalho e o tornássemos em mais um hino ao prazer carnal, qual *Crime do Padre Amaro* nas suas adaptações mais recentes. Não era esse o nosso desejo. Assim, por entendermos que o sucesso deste projecto e o cumprimento dos objectivos que estiveram na sua génese – especialmente o de valorizar uma grande obra da literatura portuguesa com um enorme potencial dramático – dependiam da sua capacidade de penetração junto da audiência, conscientes de que a televisão é actualmente o meio de comunicação de massas por excelência não só no nosso país mas em todo o Mundo, recuámos na decisão de adaptar a obra exclusivamente para cinema.

Acabaríamos, curiosamente, por nos decidirmos pela adaptação num registo híbrido, à semelhança do que Lauro António fez com *Manhã Submersa*. Fizemo-lo, todavia, por razões que se prendem com o respeito pelo nosso objectivo de atingir o público-alvo e não meramente por questões económicas como aconteceu com Lauro António. Surgiu-nos, logo depois, uma dúvida: a adaptação a série televisiva não tornaria o argumento demasiado longo para ser exibido em cinema? Dois indicadores trar-nos-iam tranquilidade quanto a esta possibilidade: o primeiro, uma vez assumido o risco, quando terminámos o guião: os seis episódios, com um máximo de trinta minutos por episódio, corresponderiam a uma extensão

máxima de três horas, uma duração longa mas ainda dentro dos limites do aceitável. O segundo indicador claro da exequibilidade comercial do projecto numa versão híbrida, pelo menos na actualidade, foi a calorosa recepção dispensada a *Mistérios de Lisboa* – filme e série para TV realizado por Raoul Ruiz com uma extensão de 256 minutos – não só junto da crítica mas também junto do público português e estrangeiro. Em Portugal, o filme vendeu mais de 12 mil bilhetes na versão cinema, enquanto o episódio de estreia no formato televisivo contou com 350 mil espectadores. De acordo com o sítio oficial do projecto (<http://www.misteriosdelisboa.com>), a exibição da série no canal franco-germânico ARTE fez com que cerca de um milhão de espectadores assistissem à adaptação de uma das grandes obras de Camilo Castelo-Branco. Releve-se ainda o facto de o filme e a série de televisão já terem merecido honras de passagem a DVD, tendo sido inclusive distribuída uma colecção através do suplemento *Ípsilon* do jornal *Público*.

Outras decisões se tomaram de uma forma mais serena. Por exemplo, logo na pré-produção observamos a intenção de respeitar a época histórica do enredo e fizemos um levantamento exaustivo e minucioso dos locais da acção, procurando conhecer a sua fisionomia e toponímia nos anos 50 do século XX. Assim, na produção do argumento respeitámos os locais da acção que havíamos previsto aquando da elaboração do tratamento. A beleza visual da região alentejana e a vertente introspectiva da Serra da Estrela potenciam o lado dramático da acção, pelo que não vimos razões para caminhar num outro sentido. Também a questão de uma possível necessidade de reescrita dos diálogos não levantou grandes dúvidas, dada a linguagem actual e perfeitamente compreensível utilizada na obra literária, à qual nos quisemos manter fiéis sempre que possível. Ainda assim, apesar da reconhecida e celebrada coloquialidade da escrita de Vergílio Ferreira, houve que proceder a algumas adaptações em algumas frases demasiado literárias, para que, ditas de viva voz, pudessem soar fluentes ao espectador e não constituíssem ruído na comunicação da mensagem existencialista, o nosso grande objectivo. Há, todavia, que alertar para a introdução de diálogos que, inexistentes na obra literária, surgem na adaptação. Esse facto surge da necessidade de alimentar, por exemplo, a narração de Alfredo, que no texto original não existe. Releve-se, no entanto, o esforço que empregamos na tentativa de enquadrar os novos textos no espírito da escrita de Vergílio, sem que ousemos comparar-nos ao escritor. O nosso objectivo foi, meramente, o de respeitar uma linha de coerência discursiva.

Ainda no âmbito formal da nossa adaptação, decidimos introduzir outra inovação, no sentido de a tornar mais apelativa ao espectador e, assim, conseguir dele uma maior abertura para a assimilação da nossa mensagem, seja através de televisão seja através de um *écran* de cinema.

Assim, decidimos recorrer a um artifício que promova a sensação (ainda que falsa) de proximidade entre o espectador e, neste caso, o narrador, através de partes de suspensão da acção, para que Alfredo se dirija directamente ao espectador, por via do olhar para a câmara. Não quisemos com esta decisão imiscuir-nos ou limitar o trabalho do realizador, mas pensamos que este recurso nos ajudará a alcançar o nosso desígnio com maior eficácia. A base para esta sugestão veio do visionamento que fizemos do filme *Whatever Works*, de Woody Allen, em que a personagem principal consegue, cremos, captar a atenção do público com grande sucesso, pessoalizando, de certa forma, a comunicação. Cai, assim, a necessidade de um intermediário na transmissão da mensagem. Isto, porque consideramos que o destinatário final de um diálogo acaba por ser, em última instância, o próprio espectador. Dizemo-lo por acreditarmos que a função das personagens é a de realizarem a mediação entre as palavras – verbalizadas ou não – dos criadores da história – escritor, argumentista, realizador – e os seus destinatários últimos – os espectadores. Ao conseguirmos tornar o espectador numa espécie de receptor-interveniente, já que a esse papel é chamado pela personagem-emissora, esperamos conseguir elevar o grau de atenção dirigido ao filme e à sua mensagem.

Por fim, referimo-nos ao conteúdo. O nosso objectivo principal passou por manter a fidelidade necessária ao enredo. Frisamos a palavra “necessária”, uma vez que, após a reflexão feita no final do primeiro semestre, entendemos que este projecto não deveria ser apenas uma passagem absolutamente literal de um grande texto literário para uma obra fílmica em perfeita simetria. Sabendo que, fosse qual fosse a opção tomada, seríamos sempre acusados pelos puristas da palavra de colocarmos uma mancha sacrílega num marco da literatura existencialista, decidimos introduzir-lhe um cunho próprio. Esse cunho deriva deste trabalho e da nossa ideia da necessidade de uma nova representação do existencialismo. Uma representação que deixe de pretender impor um peso único num dos pratos da balança, mas que permita também a refutação dessa teoria. No fundo, o que pretendemos com a introdução de uma visão pessoal foi deixar o papel de escrutinador das teorias existencialistas ao nosso espectador, desafiando-o ao raciocínio crítico pela confrontação de Alberto com personagens como Alfredo ou Chico. O próprio confronto com Carolino é interessante, dado que nos dá uma dimensão alternativa da perigosidade de um existencialismo levado demasiado à letra, hiper-interpretado. O egocentrismo exacerbado, atingindo a ideia do homem como um ser plenipotenciário, despoja o conceito de liberdade dos seus limites, apaga a ideia de uma esfera que não pode ser excedida, de um necessário respeito pelos demais com vista a uma sã convivência. O homem apresenta-se como um indivíduo associal, por reconhecer em si uma

lucidez e uma consciência que os outros não conseguem atingir. Ao afirmar que «*o inferno são os outros*», Jean-Paul Sartre, ainda que talvez involuntariamente, eleva-se perante terceiros, cavando um fosso entre si e os demais.

Para conseguirmos a contraposição das duas visões antagónicas quanto ao sentido da vida, procurámos dar equidade a Alberto e Alfredo enquanto protagonistas. É certo que escolhemos Alfredo como narrador, mas fizemo-lo para despertar, logo à partida, o interesse do espectador que já tenha lido o livro e que ficará surpreendido e intrigado ao deslocar-se ao cinema ou ao ligar o seu televisor para ver a adaptação de um clássico e ver-se confrontado com uma situação inesperada como a dos festejos do 100º aniversário de uma personagem secundária. Ressalvamos aqui, mais uma vez, que o nosso objectivo principal é dar a conhecer, através do audiovisual, uma obra mas acima de tudo uma temática que à partida não suscita um interesse maciço do nosso público-alvo. Todavia, não queremos também pôr de parte aqueles que tenham já lido o romance escrito.

Quisemos também utilizar a cena inicial como indício da referida perigosidade do pensamento existencialista quando exacerbado. Alfredo é um indivíduo que, não sendo existencialista, sofreu a influência directa desta filosofia na sua vida, tendo ficado com marcas profundas que guardou consigo para o resto da vida. A dimensão dessas marcas assume tamanha importância que, mesmo muito próximo do fim, até quando passa já por dificuldades motoras e de articulação discursiva, no seu íntimo não consegue olvidar e ultrapassar a passagem de Alberto por Évora e as respectivas repercussões. O enredo acaba por ser uma espécie de pingue-pongue entre Alfredo e Alberto, em que nunca – pelo menos de forma consciente ou voluntária – tomámos posição. Substituímos os pensamentos interiores de Alberto, que no livro motivam pausas na acção, pelos raciocínios de Alfredo. Fizemo-lo por sentirmos que, se as acções e diálogos protagonizados por Alberto são um espelho claro e explícito da sua filosofia pessoal, a Alfredo, por seu turno, não é concedido espaço narrativo que lhe permita veicular os princípios que o movem – ou que o tornam passivo. Era, então, preciso encontrar um artifício que nos permitisse criar a desejada equidade. Foi essa a razão por que lhe atribuímos o papel de narrador.

Quanto ao facto de termos também alterado, não o enredo em si, mas o nome do assassino de Sofia, passando esse fardo de Carolino para Alfredo, decidimo-lo por crermos que, sem deixar de ser lógico, seria também menos óbvio. Carolino, ao longo da sua participação no enredo, vai construindo um jogo de raiva crescente em relação a Alberto e vai deixando indícios sobre o que poderá acontecer – a morte da galinha é um sinal claro do desprezo do “Bexiguinha” pela vida dos demais. A sua paixão por Sofia, quase obsessiva – que Alberto imita, embora

com maior recato, quiçá porque é razoavelmente correspondido – leva-o, inclusive, a ameaçar o professor com uma navalha em sua casa. Mas tê-lo como assassino de Sofia seria, a nosso ver, defraudar um pouco as expectativas da nossa audiência. Quem não gosta de ser surpreendido? Quantos filmes e séries policiais não têm aí a chave do seu sucesso? Quisemos, assim, desafiar não só o espectador ordinário mas, especialmente, aquele que fosse ver a nossa adaptação tendo previamente lido o livro. Esperaria um final, acabaria surpreendido com outro. Mas não nos baseámos só numa óptica de incremento da complexidade dramática para introduzirmos esta alteração. Quisemos também colocar um traço de ironia no nosso trabalho. Como encarará o existencialista, o próprio deus, o ser superlativo, ver o seu mundo ruir, qual castelo de cartas, às mãos de um homem vulgar? Em última análise, reflectimos neste final uma espécie de Lei de Talião – *olho por olho, dente por dente* –, já que a chegada de Alberto a Évora afastou Ana de Alfredo, fê-la olhar o marido com olhos por vezes de desprezo, deixando acender em si a chama do absurdo da vida. Se Alberto tirou Ana a Alfredo, este tira Sofia ao professor. Os dois, apesar das diferentes visões, dos diferentes caminhos, das diferentes opções, acabam a vida amargurados, feridos de Évora.

4.3 *Teaser*

A produção de projecto final pressupunha, além da elaboração do argumento, a realização de um *teaser*, uma espécie de micro-filme que ajudasse a promovê-lo, permitindo aos espectadores uma percepção visual daquilo que imagináramos para a nossa criação. Este micro-filme deveria ter uma duração máxima de 2 minutos. Caber-nos-ia a idealização, escrita do argumento e toda a sua produção e realização. Ou seja, pretendia-se que fossem aplicados todos os conhecimentos e competências adquiridos ao longo do 2º Ciclo.

A nossa primeira ideia de *teaser* passava por dois espaços simbólicos – a casa da família Soares, espaço da infância de Alberto, e o comboio que unia a Beira ao Alentejo. O objectivo maior era lançar uma primeira noção da dor de existir de Alberto Soares. Retratar-se-ia um primeiro episódio traumático, quando o seu pai, Álvaro, acabaria por falecer subitamente na mesa, em plena véspera de Natal, à frente de toda a família. Depois veríamos a fuga de Alberto – uma fuga de si próprio e, portanto, inútil logo à partida –, que iria simbolicamente saltar através da janela do seu quarto para o comboio, num momento em que o professor procurava afastar-se dos seus dramas, operando uma mudança radical na sua vida. No entanto, o comboio acabaria por ser novo palco de confrontação consigo mesmo e com os episódios que o esperavam na sua nova cidade, Évora. À medida que Alberto avançava nas carruagens, em passo de corrida, ia-se deparando, ora à esquerda ora à direita, com uma sucessão de acontecimentos, desde o dia em que travara conhecimento com o Dr. Moura até uma visão de Bailote, o pobre agricultor enforcado, sem esquecer, claro, Sofia, a causa da sua perdição. O *teaser* acabaria com uma das frases mais fortes de Vergílio existencialista: “há um segredo em nós que nós mesmos não sabemos”.

Apesar de assumirmos o projecto inicial de *teaser* como aquele que mais nos realizaria enquanto exemplo da dor existencialista e elemento motivador para a concretização e futuro visionamento do exercício de adaptação por nós operado, chegámos à conclusão de que seria de concretização impossível. Por três razões: tempo, logística e custos. Quanto ao tempo, o facto de existir uma acumulação a nosso ver excessiva, de trabalho em ambos os semestres, limitou em muito o nosso desejo de acção. Isto porque, no primeiro semestre, tínhamos de desenvolver, simultaneamente, o primeiro módulo de dissertação, juntamente com a pré-produção de projecto final, pré-produção do *teaser* e ainda uma cadeira de Marketing das Indústrias Criativas, com uma componente lectiva aliada a um trabalho final. Já no segundo semestre, tínhamos de fazer a produção do projecto final – neste caso do argumento na sua

totalidade, realizar o segundo módulo da dissertação, produzir e concluir o *teaser* a tempo de uma apresentação pública, além de termos também um período de estágio a que se seguiria um relatório com uma margem mínima de espaço entre o final do estágio e a data de entrega do relatório com um *poster* anexado. Todo este volume de trabalho – reiteramos, excessivo – tornou incomportável levarmos a cabo uma operação logística que permitisse um correcto estudo e escolha de locais, reunir actores, técnicos, figurinos e autorizações para a sua execução. O nosso desejo de gravar num comboio tornou-se quase impossível dada a burocracia que seria imprescindível vencer para viabilizar a respectiva autorização pela CP – Comboios de Portugal. O primeiro pedido foi efectuado via correio electrónico em Dezembro de 2010, dirigido ao gabinete de Comunicação e Imagem. Depois de alguma insistência via telefone, foi-nos dito que esta solicitação teria que ser aprovada pelo administrador da empresa, pelos serviços educativos do Museu Ferroviário da CP, sito no Entroncamento e, posteriormente, pelo responsável pelo material histórico não-circulante. Uma verdadeira odisseia que terminaria em Abril, com um convite – pasme-se! – para uma visita ao referido Museu, para uma reunião em que nos seria dada a oportunidade de explicarmos com maior detalhe a ideia veiculada mais de quatro meses antes. Reconhecemos termos deixado passar demasiado tempo para a operacionalização de um plano alternativo, mas assumimos que era nosso desejo a gravação de um micro-filme de época, onde seria essencial ter uma automotora Nohab, descrita no livro *Aparição*, em que Alberto Soares fazia as suas viagens entre Évora e a aldeia. Por fim, tivemos de ponderar os custos desta opção. Por não termos – ao contrário dos projectos da especialização em Cinema – qualquer tipo de apoio financeiro público, privado ou institucional, e dado o ritmo frenético a que tinham de andar os trabalhos paralelos, percebemos que não era razoável nem comportável – além de não ser um bom precedente – assumir a totalidade dos custos de execução de um *teaser* deste género. Decidimos, assim, optar por uma alternativa mais simples e, conseqüentemente, mais viável. Com a premissa de não nos distanciarmos um milímetro do nosso objectivo principal: suscitar a curiosidade de produtores e espectadores para a concretização/visionamento de uma adaptação de *Aparição*, evidenciando o drama interior do professor Alberto Soares.

O novo argumento foi escrito, de forma a simplificar processos, para um só actor – neste caso, Alberto – e sem diálogos. Queríamos, embora reconhecêssemos que poderia tornar-se problemático, transmitir o drama do professor sem recorrer à verbalização. Focámo-nos na transmissão da mensagem por uma via conceptual confiando na capacidade de descodificação do nosso primeiro público-alvo: pessoas ligadas à cinematografia e académicos – alunos e professores. No que toca à escolha dos cenários, optámos por manter o imaginário ferroviário,

que nos faz recordar a viagem de Alberto, metáfora do decurso da sua vida e, em vez da casa dos pais, escolhemos um ambiente que pudesse ser entendido como o quarto da Pensão Machado em que Alberto se instalou em Évora. Os dois espaços apelam à introspecção de Alberto, uma vez que, quer na viagem quer no quarto, está sempre sozinho. A solidão que queremos transmitir é, ao mesmo tempo, literal e metafórica, dado que pela forma como o professor conceptualiza a vida e o seu sentido é capaz de estar só, isolado, ainda quando no meio de uma verdadeira multidão.

O *teaser* representa um paralelo entre a espera e o desespero. Alberto, esteja na estação, no quarto ou no comboio, espera uma mudança. Uma vida diferente. Mas a angústia da mortalidade, a ausência de fé em Deus, o absurdo da vida, fazem-no redundar sempre numa loucura reprimida, derivada da frustração de uma consciência que o atormenta: a consciência de que, mesmo fugindo dos outros, não conseguirá nunca fugir de si próprio, corra o que correr, faça o que fizer.

Na fase de pré-produção deste micro-filme, preocupámo-nos, especialmente, com a escolha de locais acessíveis e optámos por uma política de proximidade. Ou seja, sabendo da existência de um comboio histórico na estação de caminhos-de-ferro de Peso da Régua, deslocamo-nos até lá, aí fizemos um pedido de autorização presencial, tendo beneficiado da simpatia e da abertura dos funcionários – desde o director aos guardas-de-linha – para que os pedidos de autorização de gravações fossem atendidos de forma bastante célere e profícua. Quanto ao cenário do quarto de Alberto na Pensão Machado, uma pesquisa intensiva no centro histórico do Porto fez-nos chegar ao Hotel Peninsular, um hotel situado na Rua de Sá da Bandeira, datado do início do século XX, que mantém, ainda hoje, uma *suite* decorada com móveis e pinturas de época. A única alteração feita, com vista à comodidade dos hóspedes, foi na casa-de-banho, que está hoje equipada com mobiliário moderno. Tínhamos, assim, parte do nosso cenário conseguido, mas a cena em que Alberto lava a cara em frente ao espelho, que serviria depois de transição para a casa-de-banho do comboio, teria de ser gravada noutro local. Mais uma vez, este problema foi resolvido muito por culpa da extrema amabilidade e disponibilidade dos responsáveis do Hotel Peninsular, que prontamente nos disponibilizaram uma casa-de-banho de uso comum, ainda datada do início do século XX, que apresenta um vitral lindíssimo, cujo efeito visual cremos ter representado uma verdadeira mais-valia para o nosso trabalho. Quanto à caracterização e figurinos, contamos com o armazém da Academia Contemporânea do Espectáculo, escola de ensino profissional que nasceu em estreita parceria com o Teatro do Bolhão, para o aluguer de roupas dos anos 50. Quisemos sempre manter-nos fiéis ao compromisso inicialmente assumido, mesmo tendo que realizar um *teaser* bastante

diferente do inicialmente planeado: uma vez definido que o argumento seria para um filme e série de época, seria incoerente que fizéssemos um micro-filme sem essa preocupação.

Em suma, beneficiámos da simpatia e do gosto das gentes do Norte pela cultura: quer os do Douro, quer os da cidade Invicta. Sem burocracias, mas com genuíno prazer, ajudaram-nos sobremaneira a conseguir o nosso desígnio: apresentar um *teaser* dentro do espírito do argumento.

Quanto às gravações na sua vertente técnica, escolhemos utilizar uma máquina fotográfica Canon 7D, pelo facto de permitir um aspecto mais próximo da cinematografia a baixo custo. Não havendo diálogos, a banda sonora iria ser fundamental para o sucesso da compreensão da mensagem. Este terá sido o trabalho mais exaustivo, dado que pesquisámos e ouvimos centenas de músicas, até chegarmos à nossa escolha. Tínhamos como critérios de escolha, a ausência de voz – queríamos, portanto, um tema instrumental –, bem como a capacidade depressiva e ao mesmo tempo algo esquizofrénica da música. Ouvimos os clássicos citados na própria *Aparição* – os *Nocturnos* de Chopin, Bella Bartok, Tchaikovski, Mozart e Beethoven, mas chegámos à conclusão de que, com o intuito de imprimos também aqui um cunho pessoal, poderíamos ser algo irreverentes na opção da banda sonora. Decidimo-nos, no final, pela colectânea *Ghosts*, da banda Nine Inch Nails, uma conjugação do som clássico do piano com instrumentos eléctricos.

Em relação à pós-produção, fizemos apenas correcção de cor e apostámos numa edição dinâmica, com cortes secos, para conseguir transmitir a angústia e o desespero do protagonista.

5 Conclusões e Perspectivas de Trabalho Futuro

5.1 Conclusões

Iniciámos este trabalho como sinceros admiradores da literatura de Vergílio Ferreira. Como tivemos oportunidade de explicar, *Aparição* foi uma obra capaz de nos marcar e vimos nela uma carga dramática e visual que julgámos torná-la apetecível para um eventual processo de adaptação a filme. Pusemos mãos ao trabalho com esse intuito. E apercebemo-nos da enorme complexidade e profundidade que um exercício deste género representa. Apercebemo-nos de que um filme está muito para além do seu enredo, dos seus actores, do guarda-roupa e dos locais. Os filmes não representam apenas uma estória, mas uma multiplicidade delas – ainda que não seja deliberadamente procurada –, que decorrem dos contextos sociais, políticos e filosóficos. Assim, *Aparição* leva-nos muito para além da mera estória de um professor atormentado com a morte do pai e a angústia que sente pela falta de fé num ser superior e por constatar o absurdo da vida. A obra é um verdadeiro manifesto filosófico, que nos apresenta uma perspectiva diferente da tradicional concepção do Mundo, onde as populações são, na sua maioria, tementes a deuses, sejam quais forem os nomes que lhes dêem. O professor Alberto Soares é muito mais do que um professor de Latim. É-o, certamente, durante as suas aulas, mas fora delas é um verdadeiro pregador do existencialismo – nas suas falas e acções. Alberto Soares fala por Vergílio Ferreira, fala por Jean-Paul Sartre, por Albert Camus e por Simone de Beauvoir. Soares é a voz de toda uma comunidade, cuja génese a elaboração deste projecto nos deu ocasião de perceber.

Hoje olhamos para o existencialismo como resultado de um certo sentimento de superioridade e até de alguma falta de humildade dos seus defensores, quando olham com certo desprezo para os outros – esse “inferno” que são os crentes em deuses, não em Um especificamente, mas nos diversos que merecem a fé de milhões de pessoas em todo o Mundo. O existencialismo visto desse prisma que evidencia a sua natureza elitista está, hoje em dia, desactualizado, à luz de todas as normas e princípios que fazem da igualdade entre os indivíduos um princípio basilar. Mas precisamos de ir mais atrás, quase dois séculos, para percebermos que tudo surgiu de um contexto. E que essa acusação, se hoje verdadeira, poderia ser tolerada há uns bons anos. Olhemos, primeiro, para o final do séc. XIX. O academismo exacerbado ditava leis e fomentava um pensamento único. Limitava-se o livre-arbítrio, reprimiam-se as perguntas que procurassem uma direcção divergente ou um outro sentido. O expressionismo veio, ainda que de uma forma sombria, questionar a unicidade

desta visão. Apresentou outro caminho. Foi um grito sôfrego, de uma revolta necessária, saído do fundo de uma raiva contida durante séculos de quem ansiava por ser diferente. De quem pensava diferente, mas se via impedido de exprimir essa diferença. Falou-se, então, diferente, não por palavras, mas plasticamente. Van Gogh ousou rejeitar o neoclassicismo e o realismo, correntes então dominantes, para exprimir a sua angústia e solidão. Munch seguiu-lhe os passos com *O Grito* (1893) e o expressionismo artístico foi-se espalhando, especialmente pelo Norte da Europa, onde as tendências depressivas proliferavam e onde a comunicação entre pensadores e criadores se desenvolvia com uma rapidez impensável para um “cantinho” como o nosso, à beira-mar plantado, onde as novidades chegavam já com prazo vencido noutros espaços do Continente.

Mas não duraram muito estes esgares de liberdade. Logo os ditadores se aperceberam da perigosidade do livre-arbítrio, fosse qual fosse a sua forma, e apressaram-se a reinstaurar uma certa ordem artística e cultural, que acabaria por redundar na estagnação das mentes. Queriam-se indivíduos obedientes, não criadores. Queriam-se indivíduos cumpridores e disciplinados, não gente que pudesse questionar. Assim, o período negro da I Guerra Mundial deixou marcas profundas em todo o planeta, mas especialmente na Europa. A Humanidade tinha-se mostrado capaz de praticar actos bárbaros e ignóbeis que envergonhariam o próprio homem medieval. E o pós-Guerra apresentaria uma nova tentativa de pensamento livre – negro porém –, com o expressionismo a manifestar-se sob novas formas, especialmente através da imagem em movimento. Os alemães procuravam expurgar os seus males com filmes de monstros e de terror, carregados de escuridão. De novo os ditadores se reerguiam e de entre eles emergiria Adolf Hitler, um monstro disfarçado de homem com ideias muito bem definidas quanto à necessidade de castração cultural dos povos. As artes foram novamente orientadas para cânones clássicos, serenos, evocadores de valores patrióticos.

No final da Segunda Guerra Mundial muitos se questionavam, ainda com mais força do que depois da Primeira, sobre a essência do Homem e a sua alegada racionalidade. As massas tinham sequestrado a consciência dos indivíduos e os indivíduos tinham-se comportado como verdadeiros chacais esfomeados. Em 1945 havia muitas dúvidas quanto ao futuro do Mundo. Mas muitas certezas havia também quanto a uma necessidade imperiosa: não podia repetir-se uma tragédia assim. O existencialismo surge e percebe-se melhor, se levamos em conta este contexto, o espírito de desilusão dos seus precursores para com a espécie humana e a sua necessidade de questionar alegados seres superiores. À luz desta situação social e política, o referido sentimento de superioridade de que acusamos Sartre e Vergílio – o seu elitismo intelectual –, poderia ser compreensível, dado que não tinham como rever-se em

comportamentos cegos e irracionais. O problema aqui passa pela generalização, por uma divisão dos homens em indivíduos de primeira e de segunda classe, conforme comunguem ou não dos ideias existencialistas.

Vergílio questiona também abertamente a estagnação cultural e reflexiva portuguesa em meados do século XX, motivada pela ditadura de Salazar. O então presidente do Conselho desde cedo se preocupou em definir com precisão a sua ideia de cultura, como forma de manter o povo sereno e poder conter quaisquer excessos. Para tal, contou com a preciosa ajuda de António Ferro e do Secretariado de Propaganda Nacional, que conseguiu “entregar” a Paris os grandes nomes das nossas artes que procuravam a liberdade. Sousa-Cardozo é um excelente exemplo disto mesmo. Por cá, outros tentaram remar contra a corrente, como Dacosta, mas até ao final da ditadura pouco se via de diferente no nosso espectro cultural. Vergílio Ferreira quebra um pouco esse paradigma, com a sua literatura virada para dentro, para o ego. O escritor beirão publicava obras com enredos diferentes sob um fio comum – pensar a existência –, mas não era tido como um verdadeiro perigo pelo regime. A sua densidade literária e reflexiva pedia uma capacidade de assimilação que a maior parte do povo não conseguia ter. E tenha-se também em conta que os livros de Vergílio não chegavam à maior parte do povo. Que ou era analfabeto ou tinha outras ocupações, ou lia os livros recomendados, cheios de flores retóricas e alusões à grandeza da Pátria. Vergílio era, até para o regime, um bom exemplo de uma tolerância camuflada. Porque era fácil de conter.

Quanto à cinematografia, percebe-se, pelo contexto acima descrito, a especificidade dos filmes de Manuel Guimarães: muito virados para as profissões comuns na época – o pescador, a costureira –, muito virados para o deleite do povo com histórias de amor. Guimarães e os demais realizadores portugueses apresentavam trabalhos de elevado pendor neo-realista, nem sempre por vontade própria, mas porque a alternativa seria não filmar.

Quando a ditadura acaba, o existencialismo pode finalmente ser exibido nas salas portuguesas, mas já com vinte anos de atraso para a Europa do saber. Por esta altura já Bergman se tinha dado a conhecer com o seu *Sétimo Selo*, já Godard se afirmara como figura de proa da *Nouvelle Vague* e já Visconti havia surpreendido o mundo artístico com a sua trilogia da incomunicabilidade. Todos haviam posto a filosofia à frente da política. Todos haviam explorado como tema prioritário o Homem e os seus dilemas mais profundos. Algo que em Portugal seria difícil de levar a cabo, por duas razões principais: a tentação de explorar a liberdade de expressão surgida com a Revolução de 25 de Abril de 1974 e a dificuldade de afastar por completo as influências da cinematografia neo-realista. *Cântico Final*, de Manuel Guimarães, afasta-se do existencialismo precisamente pelas duas razões

referidas. O enredo é sobrevalorizado em detrimento daquele “fio uno” de que falava Vergílio quanto ao conjunto da sua obra. A morte do pai de Mário é encenada de uma forma gratuita – o enforcamento, além de desnecessário, roça o ridículo, dada a expressão exagerada do actor. Exclui-se a morte do filho de Guida e Rebelo – que, se tivesse sido incluído, poderia afirmar-se como um bom episódio de reflexão de teor existencialista. E há ainda a cena do fuzilamento, com uma clara alusão à polícia política. Guimarães cedeu ao óbvio e distanciou-se de uma forma irrecuperável do existencialismo vergiliano ao transformar esta cena num manifesto comunista. O filme não pode, por tudo isto, na nossa opinião, ser considerado como um exemplo de representação cinematográfica do existencialismo vergiliano, mas antes um exemplo de adaptação da obra literária de Vergílio Ferreira, fidedigno nos diálogos mas distante na filosofia.

Quanto a *Manhã Submersa*, os traços neo-realistas são vinculados logo a partir da banda sonora e pelo foco bem intenso posto sobre as questões sociais. Lauro António afirma que procurou «um equilíbrio perfeito entre o individual e o social» (António, 1991:8). No entanto, cremos que o não terá encontrado, uma vez que o filme se apresenta como uma crítica aberta não à fé cristã, mas à Igreja Católica enquanto estrutura social representativa de um regime totalitário como o salazarista. Mais uma vez, não há, ao contrário dos filmes de teor existencialista realizados no estrangeiro, uma luta interna, um drama da condição humana. Não se questiona a (in)existência de Deus: questiona-se uma sociedade excessivamente clerical e questionam-se as organizações familiares. Há, claro, traços de existencialismo na obra. Mas parece-nos que não são suficientes para a considerarmos uma representação cinematográfica dessa corrente filosófica. Lauro António sempre admitiu não ter sido essa a sua intenção. E relembremos que esta adaptação foi feita com o aval do próprio Vergílio, que cremos ter sido de certa forma incoerente. Isto porque diz ter pedido a António que fizesse a adaptação dentro do espírito da sua obra. E porque diz ter ficado satisfeito com o resultado final. Ora, a adaptação é bastante fidedigna em termos de enredo. Mas não em termos de espírito. São muito leves as referências existencialistas – quem ler o livro encontra um António dos Santos Lopes já algo atormentado, angustiado com a vida, embora a obra se insira numa transição entre os períodos neo-realista e existencialista do autor; quem vir o filme encontra um António dos Santos Lopes, rapaz humilde, revoltado com o ambiente concentracionário em que se insere e que o levará, inclusive, a ficar sem uma mão. A ausência das cenas do comboio e das longas caminhadas entre a estação e o seminário e a inclusão de episódios como os das primeiras experiências amorosas do protagonista reforçam o pendor neo-realista do título e a sua catalogação como romance. Em suma, o filme é bem realizado, tem um enredo cuja curva

dramática é interessante e capta a atenção do espectador de uma forma constante, está longe de poder ser considerado maçudo ou histérico. Ainda assim, não podemos dizer que reflecta a visão existencialista de Vergílio Ferreira, por encontrar-se ainda num período de transição do neo-realismo para a corrente que haveria de o adoptar como ícone e porque Lauro António assumiu não ter como objectivo a representação dessa perspectiva.

Analisadas as duas obras, afirmamos que nenhuma das duas representa, do nosso ponto de vista, o espírito existencialista – nem o de Vergílio Ferreira nem o de outro autor da mesma corrente ao nível nacional ou internacional. Perguntar-nos-ão: então o que pode ser considerado como um filme de teor marcadamente existencialista? Respondemos com dois exemplos – *O Sétimo Selo*, de Ingmar Bergman e *O Estrangeiro*, de Luchino Visconti. Neles nos inspiramos para esta aventura de adaptar uma obra literária com o intuito de observar o homem e a sua essência acima das outras dimensões. Em *Aparição*, concentramo-nos, acima de tudo, na tentativa de transmitir ao espectador o drama da existência e as suas consequências. Fizemo-lo em contraponto a uma visão mais “caeiriana” da vida, de simplicidade e aceitação, pelo menos aparentes. Mas privilegiamos sempre a expressão do existencialismo em detrimento do enredo, ainda que o tenhamos seguido de forma quase literal por sentirmos poder aproveitar grande parte dos episódios do livro para o nosso objectivo. Inovámos com a consciência de podermos ser criticados. Sê-lo-emos por certo. Mas sentir-nos-emos felizes por motivar a discussão. Cremos que o cinema, como toda a Arte, serve, num primeiro grau, à transmissão de ideias e mensagens. E o existencialismo é isso mesmo. Uma filosofia que parte de ideias – criticáveis, refutáveis, actuais ou ultrapassadas. Mas sempre ideias. Porque o Homem precisa – talvez nem sempre tenha disso perfeita consciência – de repensar-se. Continuamente.

5.2 Perspectivas de trabalho futuro

O ingresso num 2º ciclo em Cinema e Audiovisual não estava, à partida, nos nossos planos. Ocorreu fruto de um contexto em que precisávamos de novos desafios pessoais e profissionais e porque ponderávamos uma reorientação de carreira que gravitava até há ano e meio em torno do jornalismo televisivo. Desiludimo-nos com as práticas que actualmente se seguem na profissão, em que a voragem do imediatismo se sobrepõe a tudo o resto. A voragem do tempo e a necessidade de um multi-funcionalismo que não beneficia ninguém. Beneficiará a curto prazo os empregadores, obcecados com uma produtividade quantificável. Mas significará o fim-de-linha para todos os que sejam incapazes de perceber que a quantificação leva à estandardização e, em consequência, torna todos iguais. Ora, com produtos e produtores iguais a qualidade do trabalho fica comprometida. No jornalismo de hoje, não há tempo para o «porquê?». Não há tempo para duvidar. Para ir mais além. Cremos, sinceramente, que no jornalismo de hoje não se faz jornalismo. Ou faz-se muito pouco.

Não desistindo do nosso interesse em perceber o Mundo, em captar e transmitir mensagens em forma de textos, sons ou vídeos, julgámos ter encontrado uma alternativa: o argumento. Quantos filmes não conseguem ir mais além no aprofundamento de temas que a informação televisiva ou não ousa tocar ou refere apenas ao de leve? Quantas séries televisivas não suscitam mais reflexão do que qualquer debate político? Há, neste tipo de conteúdos – filmes e séries – uma constante preocupação que nos agrada sobremaneira: a qualidade. Qualidade que se comprova através da contratação de consultores técnicos: criminalistas no caso de *CSI*, investigadores na área da Psicologia em *Lie to Me*, médicos em *Serviço de Urgência* e *Anatomia de Grey*, historiadores nas séries de época como *Rome* produzidas pela British Broadcasting Company (BBC), entre outros inúmeros exemplos. O próprio argumentista em busca da credibilização do seu trabalho deve, na fase de pré-produção de um guião original ou de uma adaptação, desenvolver um apurado trabalho de pesquisa, quer para a construção de personagens, quer para a escolha de cenários e guarda-roupa. Os próprios diálogos e gestos das personagens implicam um estudo prévio, por poderem ser considerados incoerentes ou erróneos. Alguém imaginará um rei do séc. XIII ou XIV a dizer «tá-se bem»? É claro que há sempre o bom senso como condição orientadora, mas um trabalho profissional, criado para ser visto por milhares ou milhões de pessoas, deve defender-se, assim como ao seu autor, pautando-se pelo maior rigor possível.

As nossas perspectivas de trabalho futuro passam, nos próximos tempos, por um aperfeiçoamento da nossa capacidade de escrita de argumento, desafio para o qual entendemos ter ainda de desenvolver as nossas competências técnicas nesta área. Se o fazemos, neste momento, a tempo parcial, procuraremos desenvolver esforços no sentido de singrar no *métier* e vir a fazer da escrita de argumento – de séries ou filmes – um trabalho a tempo inteiro. Para tal, procuraremos também melhorar os nossos conhecimentos linguísticos, de modo a podermos explorar outros mercados para além do português. Os países de língua inglesa, francesa ou italiana, podem tornar-se apetecíveis, caso consigamos escrever nos seus idiomas com fluência. Parece-nos, aliás, ser esta uma via interessante para contornar as dificuldades com que o mercado português do audiovisual – especialmente o cinema – se depara ao nível do investimento, quer público quer privado.

Quanto à progressão na carreira académica, poderemos vir a retomá-la a médio prazo. Para já, o foco centra-se na aplicação dos conhecimentos obtidos neste 2º ciclo e que, aliados à experiência que pretendemos adquirir com a sua prática regular, nos poderão dar a motivação e maturidade necessárias para um 3º ciclo.

portante para um realizador partir de algo que assumo integralmente e «A Manhã Submersa» é para mim um romance que eu gostaria de ter escrito. Por várias razões: 1.º, pela forma como o tema é tratado, 2.º, pela forma como são desenhadas as figuras; 3.º, pelo equilíbrio entre o comportamento individual e o comportamento colectivo; e, finalmente, pelo vigor da linguagem, à qual procurarei dar uma contrapartida através da da «escrita» do meu filme. O factor de maior aproximação ao Vergílio Ferreira foi até este domínio espantoso que ele exerce sobre a palavra. Isto não quer dizer que não haja temas na sua obra que me façam aproximar-me dele (embora haja também temas que me afastam), mas é a sua construção estilista a principal razão do nosso encontro. Porém, dentro de toda a obra de VF «A Manhã Submersa» é de facto um dos romances de que mais gosto.

CN — A escolha de «A Manhã Submersa» pareceu-nos também um desafio que V. lançou a si próprio no tocante às adaptações literárias, sabido como é ser este um dos textos mais rigorosos da nossa literatura. A par desta circunstância V. redobrou o repto ao tentar transformar um texto elaborado na 1.ª pessoa num filme feito na 3.ª (pessoa). E de tal modo o resultado é logrado que poder-se-á dizer que «A Manhã Submersa» é verdadeiramente o nosso primeiro filme adaptado duma obra literária. Gostaríamos que nos dissesse até que ponto é que V. sentiu essa dificuldade, esse dito desafio no momento em que elaborava o guião, ou na altura em que planificava.

LA — Eu tive a sensação que era difícil mas dizer até que ponto eu senti a dificuldade também é difícil dizê-lo. Estas coisas vão acontecendo um pouco por acaso à medida que o tempo vai decorrendo. Desde a altura em que me interesseis pela «Manhã Submersa» para daí fazer um filme, li uma, duas, três vezes o romance e à medida que o ia lendo ia visualizando imagens, ia vendo como o filme deveria começar, onde deveria surgir o paráltico que fixaria a imagem do comboio a chegar à estação, ou questionando a forma como o filme terminaria. Para além desta visualização progressiva, houve sequências que escrevi duas ou três vezes

duma certa maneira e que acabei por considerá-las erradas e outras que vieram de jacto e que ficaram logo no papel. Deste modo, acabei por descobrir que tinha a planificação toda. Andei muito tempo com toda a fita na cabeça e a razão da dificuldade de arrancar deveu-se ao facto de me custar muito a escrever coisas grandes à máquina. Um mês antes das filmagens, porém, vi, por afazeres pessoais, o tempo reduzido e escrevi à máquina o guião em 4 ou 5 dias. Isso foi-me fácil por ter tudo aquilo na cabeça. Mais tarde houve alterações porque constatei que não tinha hipótese de fazer certas sequências. Uma delas é aquela em que António entra no comboio e vai assim percorrendo o país até ao Fundão. Era uma viagem que embora só tivesse 50 km demorava no tempo em que decorre esta história 1 dia a fazê-lo. O comboio parava em todos os apeadeiros onde entravam seminaristas, padres e civis, os quais criavam assim um clima de opressão, de hostilidade, pois os populares não se poupavam a comentar desfavoravelmente os seus parceiros de viagem. Essa sequência tinha-a preparado para o início do filme, mas acabei por cortá-la toda, porque apesar de não ser muito importante para a compreensão do filme era economicamente muito dispendiosa: obrigava-me a ir ao Norte com toda a equipa de filmagem. Além disso algumas estações estão modificadas em relação ao tempo da estória. Outra sequência cortada é a do regresso de férias quando António passa pela Guarda e faz aí um determinado percurso: vai almoçar, etc.. Na série da TV até aparece um pouco dessa sequência. Mas como não filmei completamente essa sequência, fi-la desaparecer em cinema. Também cortei muita coisa dentro do seminário: coisas que seriam necessárias para nos dar a movimentação de massas, no que se refere aos seminaristas, e as cenas litúrgicas. Tal deve-se à deliberação de não querer questionar o campo religioso, embora tal medida não me impedisse de mostrar, p. e., uma missa exclusivamente sob uma perspectiva naturalista. No entanto, faltava-me material humano para o meter dentro duma igreja a fim de a encher. Todas estas dificuldades foram assim rodeadas através do corte.



não descambasse numa coisa tremendamente demagógica. Há coisas que tirei e que estavam no romance para não sobrecarregar o filme porque realmente a imagem tem uma força que a palavra não tem.

CN — A alteração verificada no tratamento fílmico dado aos padres também está inserta nesta linha de redução imagética, já que no livro os padres são muito mais individualizados do que no filme, onde eles aparecem mais como um todo?

LA — Eu não acredito que eles apareçam todos como um todo. Foi meu intento criar figuras de padres que funcionassem por um lado como um corpo organizado e por outro lado fossem perfeitamente individualizados. Se se pode falar duma certa influência do cinema americano na minha fita (cinema que é, sem dúvida, do que mais gosto) é exactamente na caracterização dos personagens. E não foi tanto como eu gostaria que fosse. O cinema americano em meia dúzia de «pinceladas» diz-nos o que é um tipo que aparece durante 1 ou 2 minutos na tela. Graças a um tique ou a uma frase característica o personagem fica identificado

de imediato. Em «A Manhã Submersa» os padres têm também qualquer coisa que logo os identifica. Por exemplo, o padre que tem a mania dos exércitos é um gajo que eu procurei fazer como sendo um padre tipo fortaleza que no fundo poderia ser um general prussiano com um certo gozo pelas coisas bélicas. Eu até pedi ao Carlos Wallenstein para ter um ar sebento, puxando constantemente por um lenço a fim de limpar o suor. Ao Camacho Costa, que faz um papel em que quase não diz nada, só diz 2 vezes «Silêncio!», pedi-lhe que fosse o padre «banana», o gajo que, coitado, está ali impotente, completamente dominado pelo meio, apesar de poder estar ali um bocadinho indignado. Dizem-lhe para tomar conta das aulas, tamboroleia com o lápis grita o silencilzinho da praxe mas não tem autoridade nenhuma e está perfeitamente ultrapassado. O Jacinto Ramos é uma figura que eu nunca identifiquei mas que dentro da minha construção é para aí o vice-reitor do seminário: o rosto da autoridade visível. Ao contrário do reitor que será a sombra-parda, o centro do poder, que só aparece

nos momentos cruciais, o vice-reitor é com o seu ar arrogante a imagem da ordem, a imagem do exterior. E depois há os que fazem cumprir as ordens, como é o caso do, digamos, padre-carrasco, desempenhado pelo Canto e Castro. E ainda há um padre, para o qual vai toda a minha simpatia, que é o Pa. Alves, um homem que consegue ter atenções, carinhos, para com os miúdos e que tenta repor um certo equilíbrio naquilo tudo. Quando vai ao reitor desculpa as crianças, atribuindo tudo a infantilidades e quando está com elas tranquiliza-as, dizendo-lhes que nada vai acontecer. Embora contrafeito aceita aquela ordem por estar dentro dela, mas tenta a todo o custo remediar um pouco as injustiças.

CN — Qual a razão de haver 2 versões de «Manhã submersa»: a destinada à RTP e a destinada ao cinema? Será que a experiência de Manuel de Oliveira ao fazer uma única versão de «Amor de Perdição», atitude que originou opiniões disparres ao ser recebido pelo telespectador e pelo cinéfilo, o impeliu a fazer estas duas versões?

LA — Eu tive que fazer a série para a TV por razões de ordem financeira. À partida eu tinha um subsídio de 3500 contos e com isso eu não conseguia fazer o filme. Daí que tenha tentado a hipótese de completar o orçamento por intermédio da RTP, o que, a nível económico, acabou por não funcionar, porque como tive de fazer dois filmes acabei por ter uma despesa muito grande. Tinha 2 equipas de filmagem: uma para 16 m/m e outra para 35, embora o director de fotografia, o Elso Roque, fosse o mesmo. E embora pusesse as 2 máquinas sensivelmente no mesmo ângulo os processos de filmagem eram distintos: por exemplo, o Zoom foi muito empregue na versão em 16 m/m enquanto que na de 35 praticamente não há Zoom. Os actores estudaram também processos de actuação distintos para as 2 versões. Assim eu quase nunca pude filmar com as 2 câmaras ao mesmo tempo, pelo que houve 2 tempos de filmagem, ou seja, o filme durou cerca de 4,5 meses a filmar quando poderia ter demorado apenas 3 meses se fosse pensado só para cinema. Isto já não aconteceu,

p.e., com «O príncipe com orelhas de burro», de António Macedo ou com «O Amor de Perdição», do Manuel de Oliveira — filmes de cinema virados para a TV. Deste modo eu não posso considerar proveitosa a colaboração da RTP, embora tenha vindo na altura própria, pois os 2500 contos que a RTP me deu pelos 5 episódios impediram-me de parar as filmagens.

Quando pensei fazer a série para a TV parti do princípio que TV é uma coisa e cinema é outra, e quando comecei as filmagens ainda «O Amor de Perdição» não tinha passado na TV. Quando vi, no televisor, esta obra de Manuel de Oliveira, realizador de que muito gosto, conclui de imediato que aquilo nada tinha a ver com a linguagem televisiva, pelo que constituía um tremendo equívoco passar aquele filme na TV. A linguagem televisiva deve ter uma agressividade que eu não gosto de ver na linguagem cinematográfica. Enquanto que esta deverá ter de envidar esforços no sentido de atirar o menos possível à cara do espectador o que pretende expressar, despertando-o o mais possível para a discussão, aquela deverá ao fornecer as imagens, ao dar as sugestões que permitirão a elaboração do significado, ter a preocupação de atirar tudo isto um bocadinho à cara do espectador. E isto porque as condições em que são recebidas as imagens televisivas, são muito diferentes das condições duma sala de cinema. Efectivamente, as pessoas que em casa estão a vêr TV, muitas vezes conjugam esta visão com discussões, com cavaqueira, com refeições, etc. e se o filme não tem a força suficiente para os agarrar, elas alheiam-se e o filme torna-se uma monotonia. Daí que «Manhã submersa» em cinema, tenha uma montagem, uma construção (de cenário, de enquadramento) que nada tem a ver com o que aparece na TV (embora reconheça depois de ter visto passar o filme na TV que há certas coisas que hoje não faria e que só são desculpáveis por ter sido o meu 1.º trabalho para a TV. Teria talvez feito uma montagem mais sincopada, teria insistido mais no grande plano, teria evitado os escolhos da aproximação da versão televisiva à versão cinematográfica. Na TV



joguei muito com os grandes planos e com um ritmo mais rápido enquanto que em cinema foi minha preocupação dominante que o personagem central estivesse sempre enquadrado em grupos humanos ou então enquadrado por um cenário ou por uma paisagem. Essa preocupação está bem patente nas primeiras sequências do filme pois se ainda conseguimos ver a cara do que consideramos o personagem central, num ou dois planos, este vai-se diluindo na massa humana da instituição apresentada, relevando, assim, o empenho do seminário em apagar os traços individuais, impondo uma normalização, uma integração em grupo, à custa do sacrifício da identidade.

CN — Como já foi dito V. passou pelo ensino, pela crítica e agora encontra-se no cinema e em todas estas actividades intui-se uma preocupação didáctica que lhes é subjacente. Acontece que o seu filme é dedicado a uma criança e é feito no Ano Internacional da Criança. Em que medida este acontecimento foi determinante na concepção do filme?

LA — Não, o Ano Internacional da

Criança não foi determinante no aparecimento do filme. Foi um acaso. Comecei a fazer o filme no ano em que nasceu o meu primeiro filho (Frederico) e ao qual é dedicado. Era um filme sobre crianças e sobre a liberdade das pessoas: a possibilidade destas terem o seu próprio destino. A dedicatória no filme pretendia ligar o Ano Internacional da Criança à criança do filme e à criança que acabava de nascer. Considero que essa dedicatória é importante para o filme pois é uma forma de generalizar um problema que lá está. É um problema sobre a criança que por ser no AIC deveria ser tomada como paradigmática a fim de que outras crianças não sofram ou tenham possibilidade de vir a ultrapassar as vicissitudes por que passa o António. Aliás eu estava para pôr a abrir ou a fechar o filme um poema de Jorge de Sena que sublinha precisamente isso e que depois não pus porque sobrecarregava muito: é muito palavroso.

CN — O escolher para figurantes as crianças da Casa Pia é que constitui a nosso ver, o grande contributo que V deu ao AIC, pois estamos em crer que o mo-

mento das filmagens irá constituir para essas crianças um momento privilegiado das suas recordações de infância.

LA — O momento de grande gozo na Casa Pia foi a presença do cavalo; do Zorro. Foi um dia em que não foi possível fazer o que habitualmente se faz na Casa Pia, pois os miúdos vieram todos para o exterior ver o Zorro. Aliás foi até um dia dramático porque o cavalo estatelou-se contra uma parede e ficou todo esfacelado, a deitar sangue. Era um cavalo da GNR, montado por um guarda, por sinal muito porreiro. Simplesmente aquela emoção toda de ter centenas de crianças em redor, de estar vestido à Zorro e o facto do piso estar escorregadio por ter choviscado nesse dia fez com que ele mandasse com o cavalo contra a parede. Depois de termos dito: Acção! e de termos corrido para o local em frente ao arco por onde o cavaleiro deveria passar para entrar no plano, ouvimos um grande estrondo em off e vimos as criancinhas todas a correr em direcção ao local do desastre. E essa passagem pelo arco só podemos filmar um mês ou 2 meses depois, altura em que o cavalo ficou completamente restabelecido. Eu fiquei muito atrapalhado pensando que o cavalo tivesse partido uma perna, mas felizmente só ficou com um rasgão. Foi assim o grande dia das criancinhas da Casa Pia.

CN — V. disse na entrevista que deu ao Cine ISE que considera que o Joaquim Manuel Dias não é um grande actor, possuindo somente uma intuição espantosa para estar diante de uma máquina a representar o seu papel, pelo que não acredita que ele seja capaz de fazer personagens de composição, dado não ter técnica. Entretanto aqui na Figueira V. afirmou que o António funcionava para si como um mero espectador durante todo o seu percurso dentro do seminário. São estas premissas que acabam por comprometer o filme, já que ele não funciona em relação ao António. A nosso ver, o António não é tão espectador como V. o vê. Há uma frase do António que o nega como figura passiva. Trata-se do momento em que os frades obrigam os rapazes a devolverem tudo o

que tinham trazido da sua terra, o que leva o António a dizer: «Eu fico com os figos e vou comê-los». Havia a necessidade de mostrar através do jogo do actor toda esta germinação de rebeldia que se consuma no acto final. No entanto, o Joaquim Manuel Dias não tem a «rodagem» suficiente para nos dar este jogo.

LA — Simplesmente essa recusa de dar os figos não é um acto, chamemos-lhe, positivo. É um acto negativo que se enquadra não numa resistência activa, mas sim numa resistência passiva. O que eu quis dizer quando disse que o António era um espectador é que ele ao entrar para o seminário vai sempre deixando as coisas acontecer. É evidente que é um espectador que reage: escreve uma carta..., mas sempre inserido num processo de resistência passiva. Assim, por exemplo, quando o obrigam a pedir perdão, custa-lhe a fazê-lo porque sente que se está a cometer uma injustiça. Ao pôr-se de joelhos, ao estender a mão... sente-se que o faz contrafeito. (Não é: «—Dá a mão!» e ele dá-a logo). Realmente há sempre uma resistência ao longo de todo o filme e que vai justificar, digamos, a fuga no fim. Portanto ele não é um espectador passivo no aspecto de nada fazer. A sua reacção que tem características passivas, ao contrário da do drama, que é uma reacção violenta. O António é um personagem que vai para o Seminário aparentemente contrariado mas ao mesmo tempo resignado, tomando a sua atitude como um princípio: cumprimento da vontade da madrinha, auto-promoção, obediência aos desígnios de Deus, salvação da vida económica familiar... A chantagenzinha que vai sendo feita ele aceita-a até ao momento em que considera que essas chantagens já são de mais. E então arranja um processo de fugir ao cerco. Há assim um acumular de resistência passiva responsável pela sua fuga final.

Em relação ao actor: o Joaquim Manuel Dias é um actor que não tem técnica, o que não admira pois saiu directamente de Vale de Cambra em direcção aos estúdios. O que tem é, em certos aspectos, uma extraordinária intuição e também uma pre-

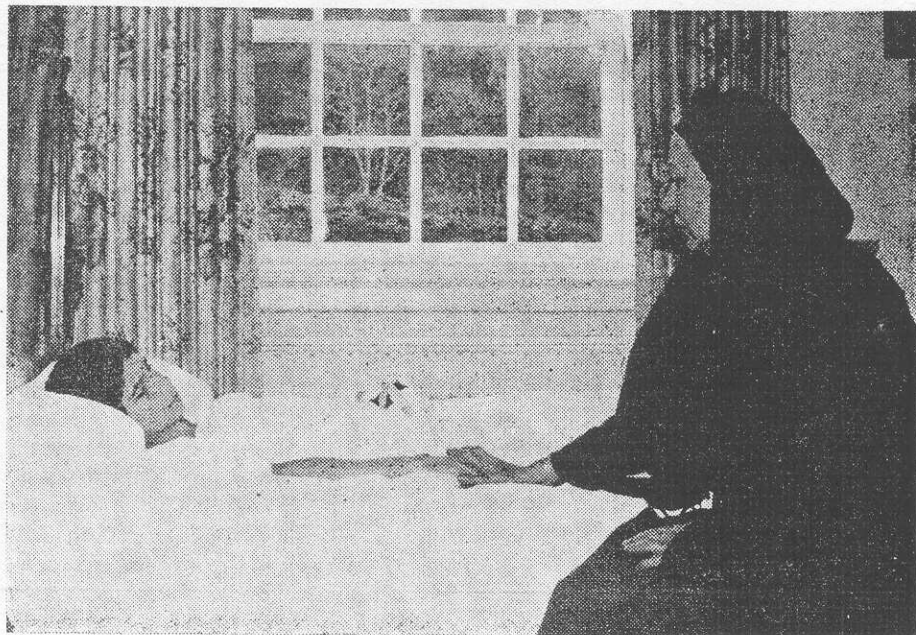
sença magnífica. Uma pessoa põe-lhe a máquina em cima e ele reage muito bem. Além disso é muito discreto e isso veio ao encontro das minhas pretensões, é um miúdo que simultaneamente tem uma grande força interior, o que talvez se justifique pela sua condição provinciana relativamente modesta, pelo armazenamento de tudo o que observa, e entretanto há qualquer coisa dessa força que passa para fora. E isso em cinema ficou muito bem. A mim, pelo menos, dá-me sempre a sensação que aquele António tem mais qualquer coisa dentro dele do que aquilo que se está a ver na imagem, estamos sempre à espera de qualquer coisa proveniente dele, o que vai sustentando o filme a um nível de chegar quase ao insustentável. Quando toma a atitude no fim, as pessoas estão mesmo à espera dele. Há essa acumulação de energia que é muito bem dada por ele, porque ele é isso. Quando digo que não me parece que ele seja um grande actor é porque considero que ele não é capaz de fazer composição. Eu aproveitei um miúdo na sua configuração física, humana e íntima. Considero que o António que eu quis fazer no filme era o Joaquim. O Joaquim se tivesse estado num seminário teria tido aquele comportamento. É capaz de não fazer outras coisas, ainda que tenha uma

intuição notável para fazer cinema.

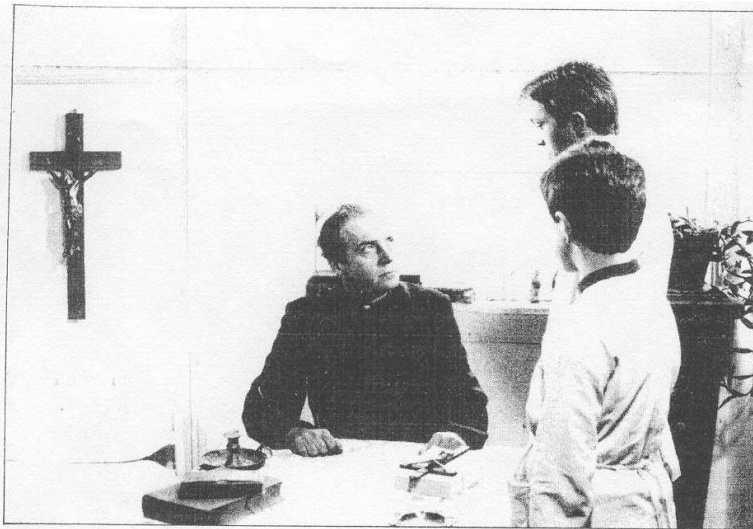
E depois ainda tem uma série de argumentos a seu favor: sabia o diálogo todo — quer o dele, quer o dos outros actores. Na cena com o Jorge Vale, tivemos que ensaiar uma ou duas vezes, pois o Jorge Vale enganava-se, não dizendo parte das muitas coisas que tinha de dizer. Pois o Joaquim servia-lhe constantemente de ponto. Houve uma cena que me deixou estupefacto. Estávamos a fazer um ensaio de luzes, de marcações, em que se tinha de atender simultaneamente a aspectos técnicos e aspectos artísticos. Era uma grande confusão, principalmente para quem estava a fazer a sua primeira longa-metragem. Entretanto o Joaquim no meio daquela confusão sabia não só tudo o que respeitava aos actores como também certos pormenores técnicos que memorizava. Assim quando o Elso Roque depois de ter dado instruções ao operador, quer no tocante a lente a utilizar quer a iluminação a empregar, perguntava, meia-hora mais tarde, qual a lente que se tinha usado na tomada de vistas, era o Joaquim que respondia de imediato enquanto que a anotadora tentava ver no papel o que tinha registado.

Deste modo, se nos primeiros dias ainda o tentei orientar, nos restantes já não lhe disse mais nada.

Entrevista conduzida por Armando Casais, Beatriz Pacheco Pereira e Mário Dorminsky — Figueira da Foz — Setembro 1980. Transcrita por A. Casais.



Entrevista de Lauro António a Armando Casais, Beatriz Pacheco Pereira e Mário Dorminsky no âmbito da edição de 1980 do Festival Internacional de Cinema da Figueira da Foz – Setembro de 1980



A PALAVRA DO AUTOR

1. O ROMANCE

Houve romances que fui lendo ao longo da vida que me tocaram mais que outros. Um dos que me tinha apaixonado, numa altura em que ainda não pensava fazer filmes, embora já fizesse crítica, foi **Manhã Submersa**. Relembro que nunca andei em colégios internos ou seminários, podendo dizer, portanto, que nunca tive uma experiência, digamos *concentraciionária*, excepção aos meus seis meses de tropa em Mafra. De qualquer forma uma coisa que me marcou muito foi a existência desse tipo de prisões quase voluntárias para onde os pais mandam os filhos. Em cinema, o tema também me tocou muito, através de filmes que fui vendo, especialmente por ter que se resolver vários problemas de mise-en scène em espaços mais ao menos fechados. Gostei muito de um filme do Schlöndorff, **O Jovem Torless**, do filme do Forman, **Voando Sobre um Ninho de Cucos**, e de um filme antigo alemão, **Raparigas de Uniforme**. Normalmente este género de cinema tem sempre a possibilidade de ultrapassar a análise desses microcosmos e de poder ir mais além, funcionando como um símbolo de uma outra estrutura mais vasta, a sociedade. Depois há outro aspecto: quando o Manuel Guimarães esteve a rodar o **Cântico Final**, eu era muito amigo dele e gostava de fazer filmes. Ele nessa altura ajudou-me a fazer o que seria o meu primeiro filme. Entretanto morreu e eu só pude acabar o **Prefácio a Vergílio Ferreira** mais tarde, mas de qualquer maneira esse foi o filme que eu comecei primeiro, com os restos de película que o Manuel Guimarães me deu. Conheci então, pessoalmente, o Vergílio Ferreira e foi o despertar de uma grande amizade da minha parte. Reli tudo o que já conhecia dele e li o que não conhecia, isto para principiar o **Prefácio...**, e houve uma certa sintonia de preocupações, mais até do que de temas. Há uma experiência de rigor na escrita dele que é um pouco aquilo que eu queria fazer no cinema. Entretanto voltei a apaixonar-me por **Manhã Submersa**, tendo então uma visão extremamente cinematográfica do romance. Quando eu

pus ao Vergílio Ferreira a hipótese de fazer o filme, ele foi da opinião que não era a **Manhã Submersa** dos seus livros o mais indicado, sugerindo-me a **Alegria Breve** ou a **Aparição**. Mas interessava-me muito este romance, porque tem uma característica que eu acho extremamente interessante. É que este é um romance de passagem, de *mudança* na obra do Vergílio Ferreira, numa época neo-realista, ou quase, para uma época de influência mais existencialista, e o que me parece existir na **Manhã Submersa** é um equilíbrio perfeito entre o individual e o social.

2. VISÃO DE UMA ÉPOCA

O filme **Manhã Submersa** baseia-se num romance homónimo, escrito por Vergílio Ferreira em 1954. De certa forma, era um bom ponto de partida para tentar, através dele, uma visão simbólica da sociedade portuguesa, durante a época salazarista. Através da ida de António, um jovem aldeão da Serra da Estrela, para o seminário, e do confronto desta personagem com um sistema educacional rígido e repressivo, é possível ter uma ideia de uma sociedade fechada sobre si própria, imobilizada e dirigida — com punho de ferro e palavras doces — por uma ditadura paternalista. A minha ideia ao fazer o filme foi, portanto, servindo-me das potencialidades do romance, que aliás já continha alguns dos elementos apontados, propor uma reflexão, discreta e intimista, deste universo concentracionário.

3. ALDEIA/SEMINÁRIO

O filme oscila, deliberadamente, entre dois ambientes: o seminário, limitado pelas suas paredes e a inflexibilidade das suas regras, a aldeia, donde sai António — a qual, para ele, funciona como um **paraíso perdido**. Todo o esforço do protagonista será no sentido de reencontrar esse paraíso, mesmo que, para tanto, tenha de se infligir uma automutilação. Estes dois ambientes são povoados por figuras que pretendi o mais autênticas possível, e retiradas da realidade portuguesa.

20 Festival D2-06
Internacional
de Cinema

FIGUEIRA DA FOZ — PORTUGAL
5-15 DE SETEMBRO DE 1991

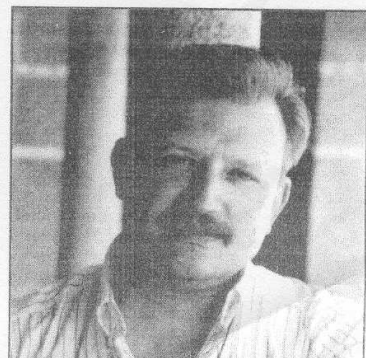
Manhã submersa

Portugal, 1980

Realização: Lauro António
Argumento: Lauro António, sobre o romance homónimo de Vergílio Ferreira
Imagem: Elso Roque
Cenografia: Judite Cília (colaboração)
Som: Carlos Alberto Lopes
Música: Giuseppe Verdi, Cantos Gregorianos, Alberto Ribeiro (Canção **Marco do Correiro**)
Montagem: Leonor Guterres
Intérpretes: Joaquim Manuel Dias (António), Eunice Munoz (D. Estefânia), José Severino (Sr. Capitão), Maria Olguim (Joana), Jacinto Ramos (P. Martins), Canto e Castro (P. Tomás), Carlos Wallenstein (P. Lino), José Camacho Costa (P. Pita), Joaquim Rosa (P. Alves), etc.
Estreia: Lisboa e Porto. 17 de Outubro de 1980
Formato: 35 mm. Cor
Duração: 127 min
Produção: Lauro António, subsidiado pelo Instituto Português de Cinema

LAURO ANTÓNIO

Nasceu em Lisboa em 1942. Licenciatura em História pela Faculdade de Letras de Lisboa. Actividade cine-clubista e de crítica cinematográfica. Publicação de várias obras sobre cinema. Em 1972 colabora no filme de Rogério Ceitil, **Grande, grande era a cidade**. Realiza algumas CM: **Vamos ao Nimas** (1974), **Prefácio a Vergílio Ferreira** (1975), **Bonecos de Estremoz** (1976), **Zé Povinho e a Revolução** (1977) e **Vergílio Ferreira** (1979). **Manhã Submersa** (1980) sua primeira LM estreado no Festival da Figueira da Foz desse ano (Prémio CIDALC) é um dos maiores êxitos do Cinema Português recente e conhece um lisonjeiro sucesso internacional. Da sua variada colaboração para a televisão destaca-se a realização em 1983 de série **Histórias de Mulheres**. Em 1984 realizou **O vestido cor de fogo**, sua segunda LM



Mas frente à câmara é notável. Não se intimida. Realmente um dos grandes trunfos do filme é o Joaquim Manuel Dias que me parece aguentar o filme todo. Sobretudo tirou-me de cima das costas um peso incrível. Era extremamente difícil se eu o tivesse de controlar plano a plano, pois ele aparece em quase todo o filme. As cenas mais difíceis com miúdos foram as cenas de conjunto. Foi extremamente difícil dominar aquelas crianças.

12. OS TÉCNICOS

No que diz respeito ainda a **Manhã Submersa**, creio que é de justiça realçar o trabalho de Elso Roque, na fotografia — creio que, se os trabalhos de laboratório resultarem bem, esta será uma das melhores fotografias a cores do cinema português. Parece-me que para isso irá, inclusive, um certo requinte de decoração que existiu na composição de alguns interiores. Não se tratou de criar o *bonitinho*, que detesto, mas um bom gosto austero, sóbrio, por vezes duro e agreste, como o implicava os próprios ambientes em que decorre a acção. Também ao nível do som espero que ressaite da qualidade final o trabalho de Carlos Alberto Lopes e, posteriormente, a sounoplastia de Raul Ferrão e Melo Cardoso.

13. CRÍTICO/REALIZADOR

Eu sempre disse que um crítico era um espectador que vai mais vezes ao cinema e que por isso reflecte sobre aquilo que vê com uma maior, digamos, acuidade. É evidente que essa minha actividade tem uma certa influência nos filmes que vou fazendo. Vejo muitos filmes, ao longo do ano, todos os anos, e isso vai criando não só uma formação cultural, que é feita pelo cinema, mas também uma formação visual. Há porém um aspecto curioso. Quando fiz qualquer dos meus filmes não pensei se estava a ser parecido com este ou com aquele. Houve depois quem me dissesse, e eu depois notei isso vendo alguns filmes, que a **Manhã Submersa**, de certa forma, por clima e até talvez plasticamente, se aproxima de um certo tipo de cinema italiano, que tem dois ou três autores de quem eu me sinto muito próximo, que seriam o Visconti ou o Bertolucci. Há alguns planos no filme que posteriormente, depois de os ter feito, ao vê-los projectados, me lembraram isso. Mas nunca quando os fiz. Até porque ao fazer um plano, ao prepararmos o enquadramento, a luz e tudo o mais, nunca se sabe bem o que vai dar. Tem-se uma ideia mas acaba-se sempre por fugir um bocadinho à ideia inicial. Temos que nos confrontar subitamente

com coisas que surgem, que estão frente à câmara. Podemos pensar num plano de uma certa maneira, mas depois a casa que nós encontramos não é a mesma, as personagens não se ajustam, podemos querer ter duzentos seminaristas, e não temos. No momento em que vamos filmar há sempre um certo improviso que obriga a repensar essas coisas todas.

Lauro António (Excertos de entrevistas concedidas a José de Matos Cruz e à equipa do **CINEISE**.)

OPINIÃO

(...) **Manhã Submersa**, a primeira longa metragem de Lauro António, é um bom filme — sê-lo ia se fosse tibetano ou francês, marroquino ou americano. O prazer e o pensamento que contém são acessíveis a qualquer cidadão de qualquer país. Não é mais um manifesto ensimesmado, elitista e onanista aberto à universal compreensão de quinhentos lisboetas e alguns parentes em Coimbra — é um filme, ponto final e é assim que deve ser visto. Um filme-ponto-final sobre Portugal, país que temos o privilégio de conhecer um pouco. Neste caso, portanto, trata-se duma mera questão de ausência de legendas, pois que, por acaso, até dominamos a língua utilizada nos diálogos. É pena ainda serem obrigatórios estes penosos prólogos e não se poder entrar imediatamente no filme. Posto que é um filme português, diga-se que tem muito de filme japonês. **Manhã Submersa** possui a falsa tranquilidade, o repouso enganador, e a raiva contida de **Um Verão em Okinawa** de Oshima ou de **Bom Dia!** de Ozu. Como muitos filmes japoneses, confia um contraste dramático entre o *interior* claustrofóbico, governado por regras e rigorosamente definido e o *exterior* aberto, governado pelas estações do ano e caoticamente indefinido. O *interior* é o seminário, uma sociedade fechada com uma estrutura aparentada com outras instituições sem contacto exterior (prisões colónias de leprosos, navios de longo curso, conventos, etc.). Admiravelmente, Lauro António escolhe uma imagem formal, abafada e geométrica para suportar o laconismo e a crueldade da comunicação entre as grandes, vigorosas paredes. A *grande família* do Seminário com mil regras e mil possibilidades de transgressão, existe no vácuo mas cheira a mofo e a naftalina. Só superficialmente preso, o pequeno António fornece-nos a *saída* imaginária, através das saudades que são desejos de libertação e como tal reprimidas pela enclausurada sociedade. O *exterior* é a estonteante paisagem beirã, capturada com uma carga poderosa de emoção que comove pela

sua abertura desregrada — grandes espaços belos onde o ser humano se embeleza. Em duas sequências fulcrais (a leitura dos artigos disciplinares e a recordação de António) é contraposto o dualismo entre interior e exterior que constitui a espinhal medula do filme. Dentro, a norma e o tabu, o insidioso e o mesquinho, e fora, a natureza e a sexualidade, o generoso e o humano. Dentro, o fascismo e fora, Portugal. Todo o filme é uma oscilação pesada entre esses dois espaços antagónicos, dando origem a sugestivas metáforas políticas e sociais.

Como argumento, **Manhã Submersa** apenas aproveita o romance de Vergílio Ferreira como ideia dominante (a libertação individual) e como cenário carregado de possibilidades visuais (o seminário, a paisagem). Como tal, é um filme sobretudo cinematográfico, reduzindo os diálogos e confiando antes na imagem para impressionar e comover o espectador. É mais um filme de autor que um filme de actores, pois que Lauro António não cede mais que umas polegadas de expressão aos intérpretes (ressalvando Manuel Dias e Eunice Munoz), preferindo que eles se limitem a cumprir os estereótipos designados. Não existem nem declamações, nem exercícios de angústia — toda a emotividade do filme flui naturalmente do enquadramento visual e do antagonismo entre a jaula e o jardim, o sobre-humano religioso e a sensualidade pagã — entre o código e o prazer.

Manhã Submersa é uma manhã que acaba por emergir, com a transgressão do pequeno António que se aproveita de uma das mil e uma regras (a não-aceitação de deficientes na classe eclesiástica) para se furta a todas, fugindo da falsa perfeição moral através duma pequena imperfeição física. O filme de Lauro António, sempre comedido e por vezes reticente, não é dramático (no sentido da hipóbole representativa) e, na suavidade honesta do seu retrato, não quer situar-se nos extremos sensíveis da experiência humana, pelo que traça fronteiras leves à volta da sua pretendida ambiguidade e deixa ao espectador a responsabilidade da conclusão final. O fim do filme, porém, rompe com a cautela e, num plano lindíssimo (uma janela: do interior-casa para o exterior-jardim) fixa uma esperança sublimada ao longo do filme: há vida, ainda, lá fora. E, quanto ao Cinema Português (que ainda não se sabe se existe ou não) parece que, tal uma manhã submersa, há vida, ainda, lá fora, cá dentro...

Miguel Esteves Cardoso (in O Jornal. Lisboa)

(Documentação fornecida pela produção do filme)

Entrevista de Miguel Esteves Cardoso a Lauro António, realizada para "O Jornal" de Lisboa, publicada no âmbito das comemorações do 20º aniversário do Festival Internacional de Cinema da Figueira da Foz, que decorreu entre os dias 5 e 18 de Setembro de 1991

6.2 Críticas e outros Artigos

6.2.1 *Cântico Final*

«Manuel Guimarães está marcado, nesta obra, pela melancolia de um destino que, fatalmente, o irá colher, e como que o defronta através de documento sobre os conflitos de uma peração intimamente desencantada, mas que reflecte, também, sobre as raízes rurais em que ele procura reencontrar a genuinidade. “Cântico Final” ficará pois, na cinematografia portuguesa, como um marco para a sua orientação, sem que assinale, todavia, as características decisivas duma viragem que, a todos os níveis, vai parecendo indispensável».

José de Matos-Cruz, *Diário Popular*, 1 de Fevereiro de 1976

«É doloroso falar deste filme. Em primeiro lugar porque o não chega a ser: a versão que se pode ver é o resultado de uma montagem/sonorização de Dórdio Guimarães sobre o material deixado por Manuel Guimarães ; trabalho mais que deficiente. Em segundo lugar, sabe-se, M. Guimarães apostava muito neste seu primeiro filme em liberdade e não parece ter tido talento que bastasse e saúde suficiente para o erguer. Por último, falar desta ficção em que um artista morre de cancro sem poder dar à luz a sua obra final, é falar, também, do trágico destino do homem que, ao realizar este filme, punha nele as suas derradeiras esperanças e não viveu o bastante para o acabar.

Dói, por isso, dizer que “Cântico Final” é um filme falhado e inapto, incapaz de agarrar as profundezas do romance de Vergílio Ferreira, de onde parte, um filme onde os actores representam como no pior “cinema velho”, naufrágio de que só escapa, à tangente, Rui de Carvalho.

Manuel Guimarães, quando a doença o não roía, fez coisas bem melhores que este “Cântico Final”».

Jorge Leitão Ramos, *Diário de Lisboa*, 15 de Maio de 1981

«Cântico Final» é o último filme de Manuel Guimarães, que não pôde mesmo dar-lhe o toque final, isto é, a montagem definitiva a que lançou mãos o seu filho Dórdio Guimarães. Quando começou a fazê-lo o realizador já sabia da doença que o iria vitimar. Daí que o tema do filme acabe por ser uma espécie de projecção de Guimarães e de reflexão sobre o seu destino, a sua angústia e as suas interrogações, podendo-se mesmo ver um paralelismo entre a missão a que se dedica Mário Gonçalves (Rui de Carvalho) na restauração da capela e o labor final de Guimarães para levar a cabo este filme.

São poucos os filmes na história do cinema que se lhe possam assemelhar nesta relação, isto é, que resultem de ums saber antecipado de que será o último trabalho dos seus autores, e neles estabelecendo uma espécie de diálogo post-mortem com os espectadores, deixando-lhes as últimas reflexões sobre a vida e a morte. De factos, nas “intenções”, no planeamento e até na conclusão técnica, só recordo um filme com percurso semelhante, *The Dead*, de John Huston (1987), cuja montagem final seria também do seu filho, Danny Huston. A comparação entre os dois filmes fica-se apenas neste percurso, e no facto de ambos os filmes serem adaptações literárias, o de Huston segundo James Joyce, o de Guimarães segundo Vergílio Ferreira. A diferença, essa, é abissal, e é triste constatar que, vista a sua obra no conjunto e à distância, Manuel Guimarães surge como um estranho equívoco no cinema português. Durante muitos anos alimentou-se a lenda de que as gavetas estavam cheias de livros “impublicáveis” e que os filmes eram o que eram por causa da censura. Esta teve as suas responsabilidades, evidentemente, mas quando desapareceu, com a queda do regime a 25 de Abril de 1974, chegou-se à triste conclusão de que as gavetas estavam cheias de...teias de aranha. No que se refere ao cinema, aquilo que se fez durante alguns anos (à excepção dos filmes de Manoel de Oliveira) até 1980 mostrou à sociedade que era mais uma questão de “saber” do que de “liberdade”. De “saber” contar e como contar. Manuel Guimarães foi, durante esse tempo todo, visto como o “mártir” que o cinema português precisava para justificar a sua própria impotência, apontando-se o que “não” pudera ser dito em Saltimbancos e o que a censura cortara em incapacidade dos autores de explicitarem o “não dito”. A maior parte das obras primas do cinema foi feita nestas circunstâncias (e Hollywood é um “mar” de exemplos).

Ora de que modo o fim da censura vem “alterar” um projecto como Cântico Final, que lhe era anterior pois datava de 1973? O filme de Guimarães era um dos vários que tinham sido aprovados pelo recém formado Instituto Português de Cinema saído da nova lei promulgada em 1 de Julho daquele ano, entre outros de Oliveira, Fonseca e Costa, António de Macedo,

Cunha-Telles, Artur Ramos, Sá Caetano e Paulo Rocha. *Cântico Final* adaptava o romance homónimo de Vergílio Ferreira, e contava a história de um professor que se descobre condenado a morrer em breve de um cancro no estômago e que regressa à sua aldeia natal na serra da Estrela onde, após se defrontar com indizíveis angústias encontra no restauro de uma capela a forma de se reconciliar consigo mesmo e com o passado. O tema dramático, propício à nostalgia, enaltecendo os valores da fé não oferecia problemas de maior. Mas a queda do regime e com ele o da censura fez emergir em quase todos os cineastas o desejo de “ajustar contar” de mostrar a diferença, finalmente “aquilo de que nunca se pudera falar” (Não deixa de ser curioso que o único que não seguiu esse caminho, Oliveira, seja o autor do único filme desta fornada que resistiu ao tempo: *Benilde ou a Virgem Mãe* (o de Paulo Rocha, *A Ilha dos Amores*, apesar de a ela pertencer só muito depois se concretizou).

Manuel Guimarães não resistiu a querer “mostrar” aquilo que nunca pudera dizer e, o que poderia “ter sido”. E o que mostra é do pior realismo-socialista que se fez com um “lirismo” (?) confrangedor: o “sonho” da morte de Mário Gonçalves às mãos da Pide num massacre todo carregado de simbolismo: a câmara lenta dos corpos a caírem sob as rajadas de metralhadora (o tal “efeito” Peckinpah que “faltava” a *O Crime de Aldeia Velha*), o moinho de vento atrás das vítimas, o corpo de Mário caindo num campo de trigo pintado a vermelho de papoilas. Mas se isto denuncia a ilusão que durante muito tempo foi alimentada, todo o resto do filme mostra que só houve ilusões para quem as quis alimentar: o desfile das alucinações dos amigos diante do leito de morte, as sequências no interior da capela. E aí, sim, senet-se mais do que nunca, a grande oportunidade, perdida ou...desperdiçada?»

6.2.2 Manhã Submersa

«A obra de Vergílio Ferreira, inicialmente marcada por fortes preocupações de cariz social, foi evoluindo para uma problemática acentuadamente filosófica, na qual a crise dos valores tradicionais da cultura, a aparição do sujeito na evidência de si mesmo, a ruína das profecias de transformação do mundo e uma contínua procura de uma relação reconciliada com o corpo, são tópicos dominantes. Manhã Submersa situa-se no momento que precede a passagem de uma literatura de denúncia para uma estética mais marcada por uma reflexão de tipo existencial.

Deste modo, o protagonista vive uma experiência que o põe em confronto com a religião organizada no sistema asfixiante de um seminário, o movimento que lhe permite liberta-se da alienação a que uma tal situação o condena corresponde também a uma tomada de consciência que o sujeito faz da sua própria condição de um eu irreduzível a todos os sistemas.

Lauro António utilizou o material do romance, evitando, contudo, dois riscos que ele poderia propiciar. Em primeiro lugar, fez um filme que não é contra a religião, nem sequer contra a educação religiosa, mas que se serve desses elementos para descrever, numa evidência plácida e intransigente, a cuidadosa colocação das pedras do edifício repressivo com que se pretende manipular uma consciência. O seminário funciona assim 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 de dominação autoritária do salazarismo. Simplesmente, e ao arrepio de certas tradições, Lauro António não denuncia, verifica, não se indigna, mostra, e isto porque a câmara se coloca sempre na perspectiva do olhar perplexo, atónito e indeciso do protagonista – incapaz de formular juízos definitivos e condenações radicais. Esse o segundo aspecto positivo na adaptação que Lauro António fez do romance de que partiu: evitou a tentação de converter o filme num longo monólogo interior de reflexão precocemente existencial, e conseguiu que o único ponto de apoio do espectador seja apenas um rosto neutro, opaco e emudecido de adolescente. Daí que a narrativa decorra numa espécie de desapego tranquilo, que a torna simultaneamente subtil e ingénua, multifacetada e transparente. O pólo da revolta não é aqui a interioridade indomável de uma consciência que se dá conta de si mesma, mas a afirmação natural, terrestre e serena de um desejo. Daí também uma certa espessura que o filme adquire (disponível para diversas literaturas e interrogações) e a fácil comunicabilidade com que se apresenta ao público.

O grande mérito de Lauro António consiste em ter partido de um tema profundamente vinculado à realidade portuguesa, e contudo com um vago sabor anacrónico (a questão religiosa não é uma questão escaldante, e não faz parte das preocupações mais insistentes das gerações mais novas, que passam um pouco ao lado do problema). Mas esse tema um pouco datado permitiu o distanciamento certo – evitando a demagogia, o histerismo, o panfletismo, a que muitos autores não teriam resistido. Por outro lado, *Manhã Submersa* é uma narrativa onde quase nada de importante acontece, e tudo o que ocorre vale sobretudo como valor de índice da clausura de um determinado universo (o da educação religiosa num seminário). Lauro António, no entanto, conseguiu desenvolver uma narrativa fundamentada numa quase exclusiva acumulação de índices com a mesma vivacidade com que se conduz uma obra em que se multiplicam as grandes mudanças de situação e os grandes momentos de surpresa. Isso dá uma espécie de moldura de cinema americano para um filme que tem o tempo interior de uma psicologia discretamente europeia. Poderemos assim falar numa progressão e adensamento de sinais de sufocação que criam uma carga de afectividade que acaba por dar à cena da mutilação voluntária um valor eufórico de libertação. Essa sequência tem o estatuto de um desenlace de enredo policial: é o instante em que se descobre a identidade do assassino. O que justifica em termos emocionais a cena final: reencontro da mãe restituída ao filho e fruição da pausa e serenidade que sucedeu à explosão.

Suponho que grande parte do êxito do filme de Lauro António depende da qualidade do final encontrado. A sua força reside na capacidade que o autor teve para fazer coincidir o significado de mutilação (a mão perdida) com o vazio visual (a câmara dá a ver um foguete que não chega a rebentar no ar, e é esse vazio que se torna visível) e um vazio narrativo (o drama que ocorre não irá ser imediatamente narrado). É da conjugação destes três vazios (diegético, visual, narrativo), que se desprende a figuração da castração tematicamente emblemática de toda a obra (castração do desejo por uma estrutura concentracionária). Mas castração vivida aqui em termos positivos, porque assumida pelo protagonista como modalidade de acesso à ordem do desejo: é preciso sacrificar algo para poder ser como os outros (ter uma mulher).»

L

«RECORTE»
do 2871
-Portugal
4 43 01

LUTA (A)	Lisboa	13. NOV. 1978
DIARIO DO ALENTEJO	Beja	
BOLA (A)	Lisboa	
CASA VIVA		



Lauro António filma Vergílio Ferreira

Rodagem ainda em Novembro

«MANHÃ SUBMERSA» VAI SER FILME

Depois de "Cântico Final" de Manuel Guimarães (que o falecido realizador não pôde concluir, sendo o filme terminado pelo seu filho Dórdio Guimarães), a obra de Vergílio Ferreira volta a interessar os cineastas portugueses. Desta vez é Lauro António e o romance escolhido é "Manhã Submersa". Lauro António que, recorda-se, já realizaram um documentário sobre aquele escritor.

As filmagens de "Manhã Submersa" começarão em Linhares, Fundão e Guarda, na segunda quinzena deste mês, será um filme em oito episódios, sendo o primeiro uma espécie de limiar romance e aproximação à obra do escritor — feita pelo próprio e já concluído.

O elenco é de vulto: Mariana Rey Monteiro, Canto e Castro, Carlos Wallensteln, Lia Game, Adelaide João, Maria Oguim, Miguel Franco, Augusto Figueiredo, Rui Luís, Joaquim Rosa, Jacinto Ramos, Jorge Vale, quanto a profissionais. Actores amadores participam também: Alexandra Prado Coelho, Maria de Lourdes Martins, Joaquim Manuel Dias, Bruno Vasconcelos Beltrão, Vitor Marques Candeias, Luis Almerindo da Silva e Rogério Vieira de Almeida e ainda a colaboração de José Camacho Costa (que também colabora neste jornal...) já ligado ao cinema por outras vias, sobretudo a crítica, e agora será, como actor, o Padre Pita. Vergílio Ferreira, por seu turno, aparecerá na figura do Reitor.

"Manhã Submersa" será filmado em 16 mm, com direcção de fotografia entregue a Elso Roque e Vitor Estêvão. O director de produção é Leonel Brito. Carlos Paulo Simões assina os cenários e figurinos. Som de Carlos Alberto, com montagem sonora de Raul Ferrão.

«A Luta» e «A Bola» de Lisboa, «Diário do Alentejo» de Beja e Jornal Casa Viva, edição de 13 de Novembro de 1978

L

« R E C O R D E »
Apartado 2571
Lisboa Codex
Tel. 54 48 01

DIARIO DE LISBOA Lisboa	21. JUL. 1981
DIARIO DO MINHO Braga	
LINDA Lisboa	
JORNAL DA MAIA Vila da Maia	
TRIBUNA DO POVO	

36

No Festival de Moscovo

“Manhã Submersa” de Lauro António

bem recebido pela crítica

O filme «Manhã Submersa», de Lauro António, foi êxito no Festival de Cinema de Moscovo, que termina hoje na capital soviética e que contou com a representação de 95 países e de 4 organizações internacionais.

A opinião soviética da especialidade foi favorável à película do realizador português e um dos seus críticos, Guennadi Maslovski, afirmou que «o filme é considerado obra séria e profunda pela crítica da URSS e também, provavelmente, pelos críticos de todo o mundo que seguiram, em Moscovo, os novos trabalhos do cinema».

Sobre o filme, escreveu Maslovski: «O tempo parece ter parado sobre o écran... Não evolui de acontecimento para acontecimento, antes move-se num círculo fechado, regulamentado pela ordem do seminário em que tudo está previsto — desde as orações à manifestação dos sentimentos de famílias nas férias...

«Alvorada, higiene matinal, refeição, aulas, passeios no pátio interior — rodeado de muros sombrios — as salas de aula que desconhecem o sol — tudo isso é apenas a aparência do movimento, uma imitação do acontecimento, uma sombra da vida».

«Desde as primeiras sequências do filme — continua o crítico soviético — vemos seminaristas novatos, ou antes, crianças silenciosas, fechadas, submissas. Parecem tudo menos crianças. Nem brincadeiras, nem sorrisos, nem sequer olhares curiosos. Mais tarde tomam-se fechadas, insociáveis.

«Trata-se de um paradoxo cruel: um seminário religioso, criado para aperfeiçoar o espírito, aniquila, na realidade, tudo o que nos jovens há de vivo e de individual, transformando-os numa massa impessoal e amorfa».

E mais adiante, afirma Maslovski, em conclusão: «Lauro António é impiedoso para com o espectador. Durante mais de duas horas de tempo de écran, este realizador faz evoluir na continuidade a acção para um fim trágico; não dando o prazer de nos distrairmos com uma cena cômica ou que alivie. A película foi bem filmada e atraiu as atenções pelo seu severo realismo, pela sondagem profunda do mundo psicológico do seminarista António e pelo feliz trabalho dos operadores»...

«Diário de Lisboa» e «Linda» de Lisboa, «Jornal da Maia» da Maia, «Diário do Minho» de Braga e «Tribunado Povo» do Seixal, edições de 21 de Julho de 1981

1571 Codex 801 96	DIARIO (O)	Lisboa	27 NOV 1980
	BENFICA	Lisboa	
	NOTICIAS de AMARANTE	Amarante	



Crítica internacional elogia "Manhã Submersa"

O filme de Lauro António, «Manhã Submersa» foi considerado pelo crítico francês Yan Lardeau no número de Novembro da revista «Cahiers du Cinéma» como «um dos melhores momentos» do último Festival da Figueira da Foz.

Se Yan Lardeau classificou daquela forma o filme de Lauro António no quadro do Festival da Figueira da Foz, o seu colega Charles Tesson, em número anterior da mesma revista, classifica «Les Brumes de l'Aube» - título francês da película - «O Maior Momento» da Quinzéna dos realizadores do Festival de Cannes 80.

Entretanto, o crítico de cinema do jornal de Salamanca «El Adelanto», referindo-se ao filme de Lauro António e à película de Manoel de Oliveira «Amor de Perdição», que passaram no recente Festival de Cinema de Valladolid, considerou-os «a grande surpresa» de todo o certame, referindo-se que o cinema português provou ser «uma ilusão feita realidade».

A revista inglesa «Variety», no seu número de 15 de Outubro, escreve pela pena do seu crítico, referindo-se a «Morning Mist» - título de «Manhã Submersa» - que a película grava na memória do espectador: «várias imagens inesquecíveis» deixando-lhe a ideia do que era viver numa «sociedade fechada» sob o regime de Salazar.

«Manhã Submersa», filme iniciado em 1978 e estreado num cinema de Lisboa no passado mês de Outubro, é interpretado entre outros actores por Eunice Muñoz, Adelaide João, Jacinto Ramos e Canto e Castro e pelo jovem Joaquim Manuel Dias, na figura do protagonista do seminarista «António».

O escritor Vergílio Ferreira, autor do romance que deu origem ao filme de Lauro António, interpreta a figura de reitor do seminário que António frequenta.

O realizador de «Manhã Submersa» iniciou a sua carreira cinematográfica em 1972 de colaboração com Rogério Celuil no filme ainda inédito em Portugal, «Grande, Grande Era a Cidade».

L

PORTUGAL HOJE		27 OUT 1980
Lisboa		
ZÉ (O)	Rio Maior	

Crítica de Cinema

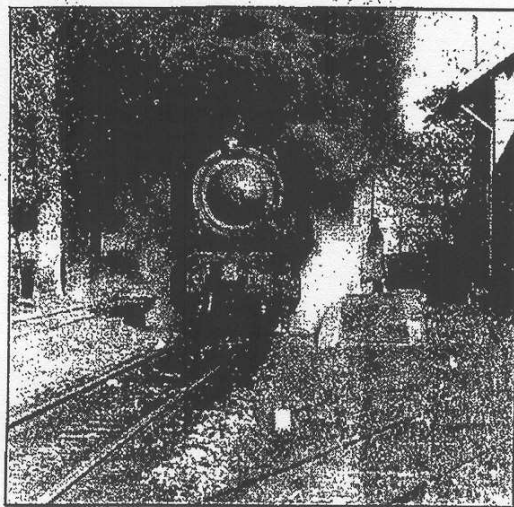
«Manhã Submersa»: rigorosamente preciso e eficaz

Paulo Jorge Cruz

Título — Manhã Submersa
Realização Lauro António
Produção — Lauro António
 (subsidiado pelo IPC)
Imagem — Elso Rôque
Som — Carlos Alberto Lopes
Com. Joaquim Dias, Eunice Muñoz, Vergílio Ferreira, Jacinto Ramos, Adelalde João, etc.
Estreado no Cinebloco e Quarteto (Lisboa).

Sem pôr em causa durante um momento que seja o rigor plástico do filme, de resto concretizado por um homem que não põe dúvidas quanto à natureza da sua formação teórica, *Manhã Submersa* deixa no ar após um aprofundamento da sua textura mais a intenção de desmistificar formalmente uma certa cultura portuguesa do que propriamente em pôr a descoberto novos dados. Dir-se-ia mesmo que o Lauro ficou um tanto sujeito à linha base do romance e que procurou nessa via uma interpretação, ainda que considerando a devida superfície improvisante. Como crítico e ainda como realizador de filmes documentais, Lauro António sabe perfeitamente da imoortância da imagem na «linguagem» do filme, sabe também da necessidade de fugir ao enquadramento linear dum texto, fazendo-o revelar de densidades plásticas que, sem alterarem o fundamento e a ideologia inicial, se revestem de inovações importantes.

Manhã Submersa deixa contudo uma conclusão de amostragem, baseada no fim de contas em algo que nós já conhecemos, daí que, tal como havíamos dito sobre *Um Passado Simples* de Drach, também neste caso é a demonstração que adquire a primazia, já que não nos parece surpreendente o contacto com o subdesenvolvimento em que vegetam as nossas estruturas reli-



O comboio do limite ou da libertação, um presente sem futuro.

giosas quanto aos seus horizontes e limitações.

Aliás, a crítica institucional não surge propositadamente feita contra a filosofia religiosa — como em *As Horas de Maria* de António Macedo — procurando antes explicar o processo do subdesenvolvimento português, sobretudo no interior, donde o filme não despega um milímetro sequer. Trata-se duma visão ainda menos culpabilizante do que a de Rivette na sua *Religiosa*. A concepção de Lauro António assenta numa doutrina de cumplicidade entre a religião e sobretudo as suas estruturas e o Estado. Mais ainda, o filme aprofunda diversas questões relacionadas com a idiotia das regras morais relativamente à idiossincrasia do indivíduo, revertendo-o para algo castrado e mutilado na sua filosofia existencial. Para isso, o rea-

lizador utilizou um processo bastante simples e que delimita logo no início. Trata-se com efeito da apresentação doutrinal e depois da destruição desses princípios através de antípodas — como as relações ao militarismo, à sua hierarquia e violentação — e onde se revelam diversas antíteses, contradições de atitudes finalizadas e definitivas praticadas e dirigidas por esses códigos morais.

Temos assim que logo que se a apologia uma doutrina de subjugação despótica, surgirá a sua antítese manifestada na contração do acto ou na sua dissolução profunda através de atitudes ideológicas — a criada com o doutor, a contradição interna entre a fobia da liberdade humana e a subjugação aos códigos da moral imposta e autoritária, etc.

Ainda assim, em certa altura Lauro António, não deixa de re-

percibir alguma convencionalidade de situações, manifestadas numa certa estereotipização de sequências algo rebatidas. Ainda alguma quebra melódica (isto é no plano) com falta de partículas significantes que reforcem o ritmo interior desse mesmo plano. De qualquer forma, estes elementos não são de modo algum significativos de forma a desequilibrarem a base do filme. Ele revela-se extremamente positivo na exortação da vida natural como oposto ao processo sociológico controlado e subjugado: a vida na aldeia em oposto ao seminário, os primeiros despertares eróticos do jovem António, ou ainda a irrequietude pueril da garota — Mariuzinha.

É nesta desmontagem de situações, sobretudo na sua construção, que o filme resulta em pleno, revelando o seu rigor oláxico e conceptual.

É conclusente e razoável que no estrangeiro a crítica tenha dado imenso relevo ao filme enquanto obra de desmascaramento — nomeadamente em Cannes — não é contudo de estranhar um certo abrandamento desse entusiasmo em Portugal, já que a carga temática que o filme possa constituir no exterior, é bastante atenuada entre nós por conhecimento de causa. A função que nos fica será portanto de análise e observação dessa amostragem, do seu processo evolutivo, quer interno, quer formal, já que é aí que se situa o ponto mais importante do filme.

Manhã Submersa constitui na totalidade dos filmes portugueses estreados até agora, aquele que se encontra melhor estudado e concretizado, o que se alarga ainda e possivelmente aos últimos anos no que toca ao rigor da construção ficcional e teórica e à sua sublimação no ecrã.

Crítica publicada n' «O Zé» de Rio Maior e no «Portugal Hoje» de Lisboa, nas edições do dia 27 de Outubro de

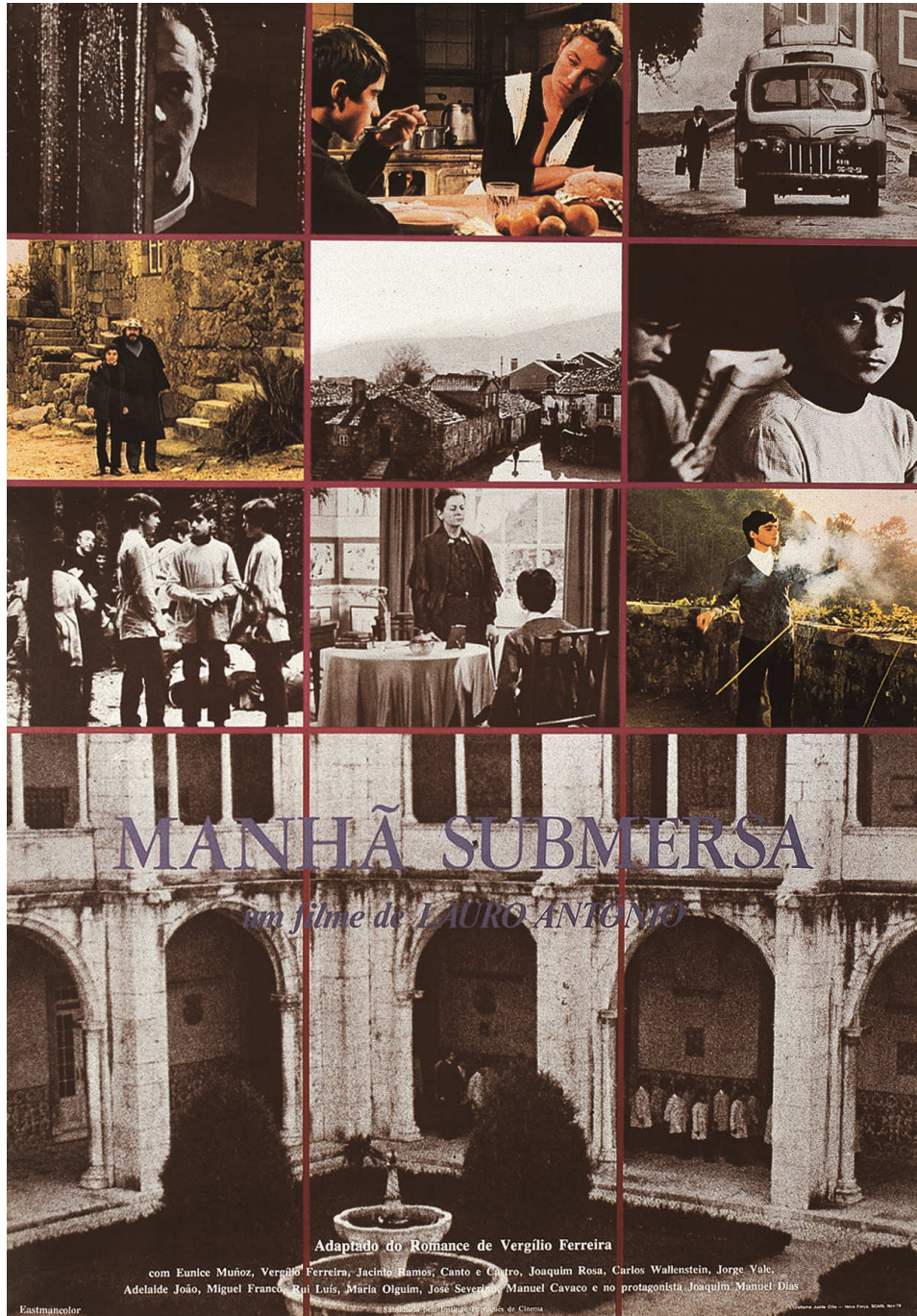
1980



Publicado na «Voz do Povo» de Lisboa, na edição do dia 14 de Novembro de 1978

6.3 Cartazes

6.3.1. Manhã Submersa



Primeiro cartaz do filme «Manhã Submersa»

MANHÃ SUBMERSA

um filme de LAURO ANTÓNIO

A RECONCILIAÇÃO DO PÚBLICO COM O CINEMA PORTUGUÊS

Seleccionado oficialmente para

“QUINZENA DOS REALIZADORES”, FESTIVAL DE CANNES
França, Maio 1980

“CINEMA EN DIRECT” - ENGHIEEN-SUR-BAINS
França, Junho, 1980

FESTIVAL DE LA ROCHELLE
França, Junho, 1980

I FESTIVAL DE CINEMA MEDITERRÂNICO DE VALÊNCIA
Espanha, Outubro, 1980

VIENNALLE 1980
Viena de Áustria, Outubro, 1980

IV MOSTRA INTERNACIONAL DE CINEMA
DO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO
Brasil, Novembro, 1980

9.º FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA DA FIGUEIRA DA FOZ
Portugal, Setembro, 1980

X FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA DE SANTARÉM
Portugal, Novembro, 1980

HONG KONG INTERNATIONAL FILM FESTIVAL
Hong Kong, Abril, 1981

Seleccionado para inaugurar

MOSTRA INTERNACIONAL DE CINEMA
DO “CINEFORUM” DO FUNCHAL
Portugal, Maio, 1980

XVII CICLO CINEMATOGRAFICO DA CASA DA IMPRENSA
com a presença do Presidente da República, General Ramalho Eanes
Portugal, Junho, 1980

Seleccionado para encerrar

PANORAMA DO CINEMA PORTUGUÊS - CINEMATECA NACIONAL
Portugal, Outubro, 1980

Primeiro filme português convidado a participar oficialmente no

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA DE LOS ANGELES
USA, Março, 1981

Convidado oficialmente para uma sessão especial no

AMERICAN FILM INSTITUTE
USA, Inverno, 1980

ESTREIA EM LISBOA E PORTO EM OUTUBRO DE 1980

UM FILME QUE NÃO DEVE PERDER

Promoção ao filme «Manhã Submersa» - 1981

6.3.2. *Cântico Final*

L



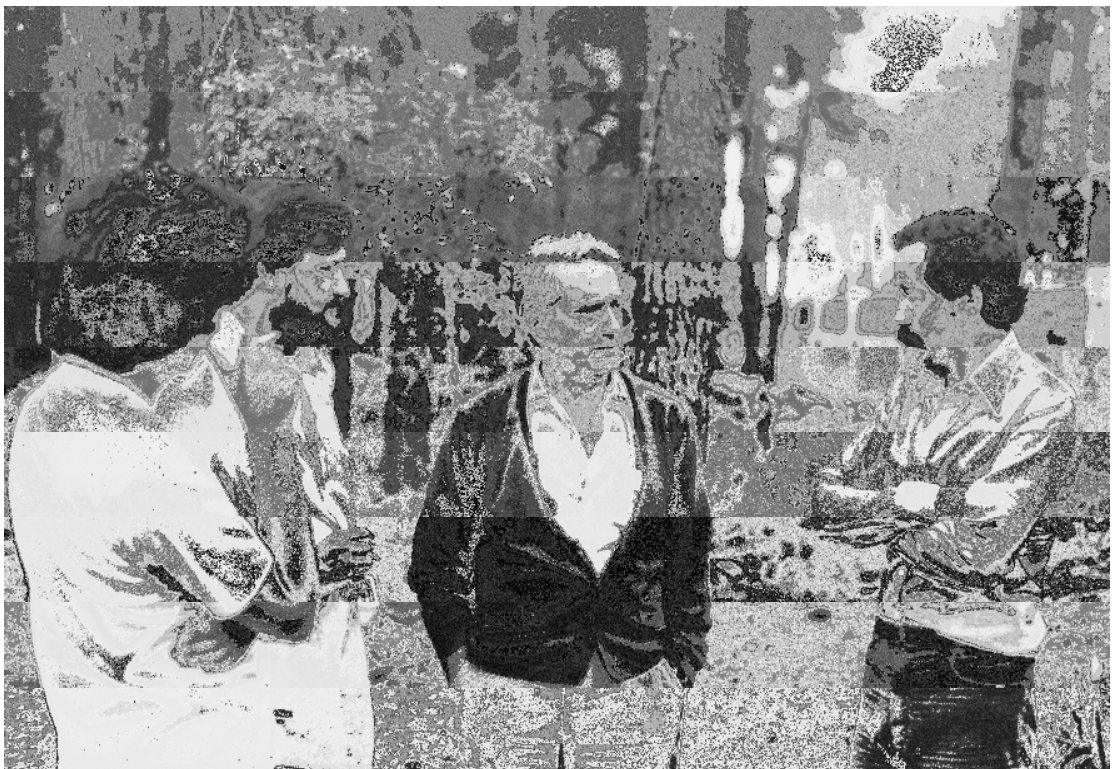
Cartaz do filme «Cântico Final» - 1975

6.4 Fotografias de Rodagem

6.4.1. Manhã Submersa



Fotografia de cena entre o reitor (Vergílio Ferreira) e António dos Santos Lopes (Joaquim Dias)

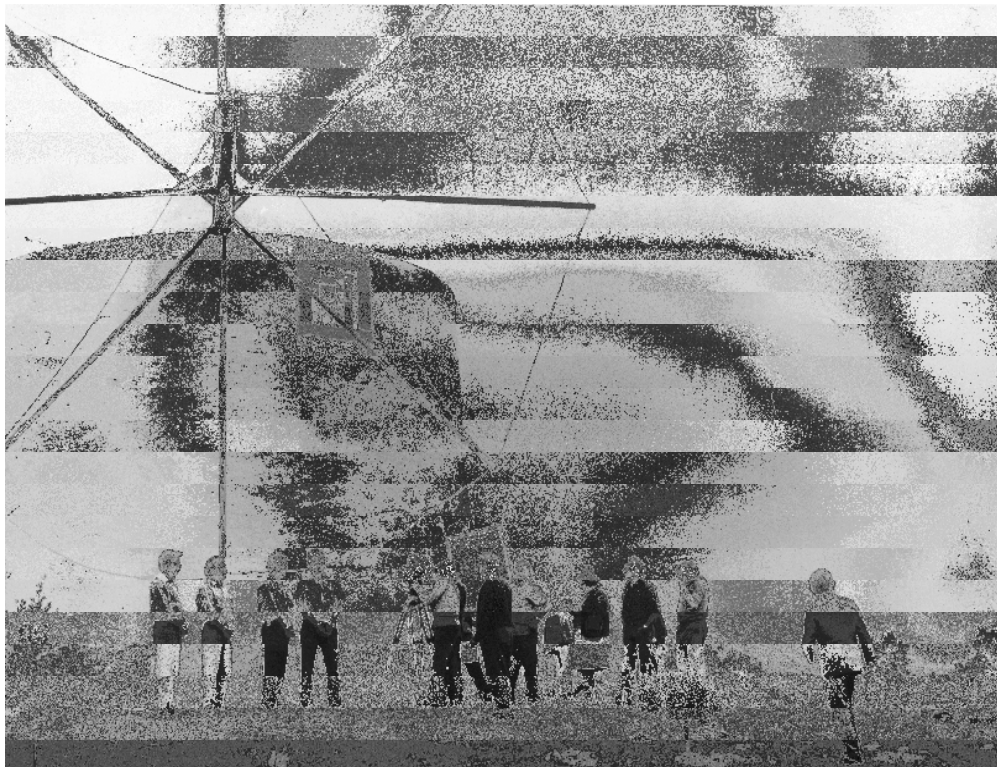


Fotografia da rodagem, com Vergílio Ferreira em primeiro plano

6.4.2. *Cântico Final*



Fotografia da Rodagem do sonho de Mário - «Cântico Final» - 1975



Fotografia da Rodagem da Cena de Fuzilamento - «Cântico Final» - 1975



Fotografia da Rodagem de «Cântico Final» - 1975

7 Títulos Consultados

Bibliografia:

ANTÓNIO, Lauro, *Vergílio Ferreira e o Cinema*, in *Vergílio Ferreira – Cinquenta Anos de Vida Literária*, Actas do Colóquio Interdisciplinar, Porto, Fundação Engº António de Almeida.

AZINHEIRA, T. e COELHO, C., *Uma Leitura de “Aparição” de Vergílio Ferreira*, BERTRAND, Lisboa, 2ª ed., 1996

BAZIN, Germain, *História da Arte: Da Pré-História aos nossos dias*, 3ª edição, trad. de Lucília Verdelho, Bertrand Editora

BOCK, Audie, *Japanese Film Directors*, Kodansha Amer Inc, 1985

CARDOSO, Luís M., *Do Romance ao Filme: (Re)Criação de Cântico Final de Vergílio Ferreira*, Revista Alceu, v.2, nº 4, Dep. De Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – Brasil, 2002.

CHATMAN, Seymour. *Story and discourse: narrative structure in fiction and film*, Cornell University Press, 1978

CINTRA FERREIRA, Manuel, *Cântico Final* in *Textos CP*, Pasta 103, 381-382

COELHO, Eduardo Prado, *Vinte anos de cinema português (1962-1982)*, Ministério da Educação: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa, 1983

COHEN, Keith, *Fiction and film: the dynamics of exchange*, Yale University Press

CRUZ, José de Matos Cruz e RAMOS, Jorge Leitão, *Encontro com o Cinema Português in Textos CP*, Pasta 25 (II), 298

ECO, Umberto, *Cine y literatura: la estructura de la trama*, Martinez Roca, Barcelona, 1970

ELSHOFF, Marie Thérèse, *La vision photographique et cinematographique de Vergílio Ferreira dans Signo Signal*, Ed. Antrophos, Barcelona, Outubro 1989.

FERREIRA, Vergílio, *Aparição*, 10ª ed., Arcádia, 1976

FERREIRA, Vergílio, *Apenas Homens*, Col. Duas Horas de Leitura, vol. 12, Editorial Inova Limitada

FERREIRA, Vergílio, *Até ao Fim*, 4ª ed., Bertrand, 1989

FERREIRA, Vergílio, *Cântico Final*, 4ª ed. Revista, Arcádia, 1975

FERREIRA, Vergílio, *Conta-Corrente*, vol.I – nova série, Bertrand, 1993

FERREIRA, Vergílio, *Conta-Corrente*, vol.II – nova série, Bertrand, 1993

FERREIRA, Vergílio, *Conta-Corrente*, vol.4, Bertrand, 1986

FERREIRA, Vergílio, *Do livro ao filme*, in *Cântico Final*. 4ª edição, Arcádia, Lisboa, 1975.

FERREIRA, Vergílio, *Em Nome da Terra*, 1ª edição, Círculo de Leitores, 1991

FERREIRA, Vergílio, *Espaço Invisível II*, 1ª edição, Bertrand Editora, 1976

FERREIRA, Vergílio, *Manhã Submersa*, 7ª edição, Bertrand Editora, 1979

FERREIRA, Vergílio, *Para Sempre*, 1ª edição, Círculo de Leitores, 1983

FERREIRA, Vergílio, *Vagão J*, 2ª ed., Arcádia, 1946.

FRANÇA, José Augusto, *A Arte e a Sociedade Portuguesa no Século XX (1900-1980)*, Ed. Horizonte, 2ª edição, 1980

GIANVITO, John, *Andrey Tarkovsky: Interviews*, Univ. Press of Michigan, 1990

LOURENÇO, Eduardo, *Nós e a Europa ou as duas razões*, 3ª ed., INCM, Lisboa, 1990

MERTEN, Luis Carlos, *Antonioni e a crise do casal burguês*, Estadão, 21/10/2002.

PINA, Julieta Moreno, *Para uma leitura de “Aparição” de Vergílio Ferreira*, Presença, 2002

PINELA, António, *Vergílio Ferreira e o Existencialismo*, Euroshophia, 2010

SARTRE, Jean-Paul, *O existencialismo é um humanismo*, Bertrand Editora, 2004

STAM, Robert, *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Blackwell, 2005

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

TROTTER, David, *The Screenwriter's Bible*, 3rd Edition, Silman James, Los Angeles, 1998

WOOLF, Virginia. *The Cinema in The Captain's Death Bed and Other Essays*. New York and London: A Harvest/HBJ Book, 1978

Webografia:

BIRD, Robert, *Tarkovsky, Elements of Cinema*, http://books.google.com/books?id=69M83rM537YC&printsec=frontcover&dq=tarkovsky+elements&hl=pt-PT&ei=j0dMTdl2w8CzBrLEjYkO&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CCgQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false, última consulta em 09-12-2010.

CARDOSO, Luís M., Vergílio Ferreira entre a Literatura e o Cinema: Esboço de um diálogo ao espelho, <http://www.ipv.pt/millenium/Millenium33/6.pdf>, última consulta em 18-12-2010.

CHATMAN, Seymour, *Story and discourse: narrative structure in fiction and film*, http://books.google.com.br/books?id=ewrOp9uPjYUC&printsec=frontcover&dq=story+and+discursive+narrative+chatman&source=bl&ots=p2mlq0YRgN&sig=M5kSJ6rw7Hd985I6ddgAakARmN4&hl=pt-BR&ei=S0RMTYPwDoqX8QOT1LnVCw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=5&ved=0CEEQ6AEwBA#v=onepage&q=story%20and%20discursive%20narrative%20chatman&f=false, última consulta em 10-01-2011

ECO, UMBERTO, *Cine y literatura: la estructura de la trama*, <http://estafeta-gabrielpulecio.blogspot.com/2009/10/umberto-eco-cine-y-literatura-la.html>, última consulta em 19-01-2011

GOULART, Rosa Maria, *Vergílio Ferreira in Vergílio Ferreira: na Face do Mistério*, <http://isabelrosetevergilioferreira.blogspot.com/2010/01/vergilio-ferreira-por-rosa-maria.html>, última consulta em 19-01-2011

NATÁRIO, Celeste, O existencialismo: diálogo entre Eduardo Lourenço e Vergílio Ferreira, http://www.eduardolourenco.com/6_oradores/oradores_PDF/Celeste_Natario.pdf, última consulta em 10-01-2011.

NOTTINGHAM, Stephen, *The French New Wave*,
[http://soma.sbccc.edu/users/DaVega/FILMST_101/FILMST_101_FILM_MOVEMENTS/FrenchNewWave/french_new_wave .pdf](http://soma.sbccc.edu/users/DaVega/FILMST_101/FILMST_101_FILM_MOVEMENTS/FrenchNewWave/french_new_wave.pdf) , última consulta em 19-01-2011.

QUINELO, Cibele Carvalho, *O Sétimo Selo: Ingmar Bergman*,
<http://www.ufscar.br/~cinemais/artosetimo.html> , última consulta em 11-01-2011

RICHIE, Donald, *The Films of Akira Kurosawa*,
http://books.google.com.br/books?id=H_7517Nl2oYC&pg=PA95&lpg=PA95&dq=kurosawa+not+an+existentialist&source=bl&ots=YISLEVYTHy&sig=dR6mPjkoTS0t3zg_KP-qFbL0x3k&hl=pt-BR&ei=1gBLTfHJE4Kz8QO66pmcDw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=2&ved=0CB8Q6AEwAQ#v=onepage&q=kurosawa%20not%20an%20existentialist&f=false , última consulta em 13-12-2010.

Filmografia:

- *Cântico Final* (Manuel Guimarães, 1976)
- *Manhã Submersa* (Lauro António, 1980)
- *Numa Manhã Submersa* (Série para televisão, Lauro António, 1980)
- *Grandes Livros – Episódio 7: Aparição*(RTP, 2008)
- *Nazaré* (Manuel Guimarães, 1952)
- *Saltimbancos* (Manuel Guimarães, 1951)
- *O Trigo e o Joio*(Manuel Guimarães, 1965)
- *Costureirinha da Sé* (Manuel Guimarães, 1958)
- *Vidas Sem Rumo* (Manuel Guimarães, 1956)
- *Prefácio a Vergílio Ferreira* (Lauro António, 1975)
- *Whatever Works* (Woody Allen, 2009)
- *Solaris* (Andrei Tarkovsky, 1972)
- *The Stalker*(Andrei Tarkovsky, 1979)
- *Offret: The Sacrifice* (Andrei Tarkovsky, 1986)
- *Il Grido*(Michelangelo Antonioni, 1957)
- *Deserto Rosso* (Michelangelo Antonioni, 1964)
- *L'Avventura* (Michelangelo Antonioni, 1960)
- *Eclipse* (Michelangelo Antonioni, 1962)
- *Week-end*(Jean-Luc Godard, 1967)
- *A Bout du Souffle* (Jean-Luc Godard, 1959)
- *Cléo de 5 a 7*(Agnès Varda, 1962)
- *Ikiru* (Kurosawa, 1952)
- *One Flew over a Cuckoo's Nest* (Forman, 1975)
- *The Passenger* (Michelangelo Antonioni, 1975)

- *Paths of Glory* (Kubrick, 1957)
- *The Clockwork Orange* (Kubrick, 1971)
- *The Seventh Seal* (Bergman, 1957)
- *Winter Light* (Bergman, 1963)
- *Der Golem* (Wegener, 1915)
- *Das Kabinett des Dr. Caligari* (Wiene, 1920)
- *Nosferatu* (Murnau, 1922)
- *Silence* (Bergman, 1963)
- *Les Quatre Cents Coups* (Truffaut, 1959)
- *Play it Again, Sam* (Allen, 1972)
- *Love and Death* (Allen, 1975)
- *Apocalypse Now* (Coppola, 1979)
- *Adaptation* (Jonze, 2002),
- *Synecdoche: New York* (Kaufman, 2008)
- *Le Notti Bianche* (Visconti, 1957)
- *Lo Straniero* (Visconti, 1967)
- *The Stranger* (Orson Welles, 1946)