

EDUCAÇÃO e _____ TECNOLOGIA



Revista do Instituto Politécnico da Guarda

EDUCAÇÃO E TECNOLOGIA

Propriedade
Instituto Politécnico da Guarda

Director
Presidente do I.P.G.

Redacção
Serviços Centrais do I.P.G. - Av. Francisco Sá Carneiro nº 50
6300 Guarda
Telef. 222634 * Telecópia 222690

Composição
Gabinete Editorial do I.P.G.

Execução Gráfica e Impressão
Secção de Reprografia do I.P.G.

Periodicidade
Semestral

Tiragem
1.000 ex.

Depósito Legal
nº 17.981/87

nº XV - Dezembro de 1994

Garantia de valores

A Revista Educação e Tecnologia apresenta um novo número, o décimo quinto.

Respeitando a sua periodicidade — semestral — número após número tem vindo a cumprir os seus objectivos e a afirmar-se no panorama das publicações congéneres, sem recurso a qualquer género de publicidade ou a técnicas de promoção; afirmação que resulta, afinal, do seu próprio valor, da expressão da globalidade dos contributos colectivos e individuais que garantem cada novo número.

Progressivamente, a nossa Revista tem sido melhorada e enriquecida, não só em termos de conteúdo específico — o que nos apraz registar — mas também com a introdução de alterações do ponto de vista gráfico.

Com este número, a Revista Educação e Tecnologia entra num novo ciclo da vida do Politécnico da Guarda, aberto com a publicação dos Estatutos deste estabelecimento de ensino superior.

Sem deixar de corresponder aos princípios consagrados no seu próprio estatuto editorial, esta Revista não olvidará, como até aqui tem acontecido, as finalidades deste Instituto, de forma a, como título consolidado, reflectir e divulgar as actividades de pesquisa e divulgação, o intercâmbio cultural, científico e técnico com instituições de ensino, nacionais ou estrangeiras.

Educação e Tecnologia não deixará, igualmente, de respeitar e garantir os valores de uma sociedade aberta, entre os quais, como apontou K. Popper, estão a liberdade, a entejuda e a responsabilidade intelectual.

PROCESSOS DE ADAPTAÇÃO EM *BALADA DA PRAIA DOS CÃES* - o romance de José Cardoso Pires e o filme de José Fonseca e Costa

Ana Margarida Godinho Fonseca *

Introdução

A adaptação é, actualmente, um fenómeno generalizado, cujos contornos é difícil definir, mas que a todas as artes interroga e diz respeito. Em consequência, as questões ligadas à adaptação têm ocupado, desde há algum tempo, a atenção de investigadores de vários domínios de saber, embora persista uma certa indefinição quer no que diz respeito à terminologia, quer no que se refere a metodologias específicas. Dentro do vasto campo daquilo a que se pode chamar adaptação, um dos tipos mais frequentes e acessíveis ao público comum tem sido a adaptação de obras literárias ao cinema - e é precisamente neste domínio que nos colocamos, ao elaborar este trabalho. Mais especificamente, interessa-nos problematizar os processos de adaptação de um determinado romance ao cinema, bem como reflectir sobre a relação que entre ambas as obras se estabelece. Tomamos, para tal, o filme de José Fonseca e Costa *Balada da Praia dos Cães*,

* Assistente na E.S.T.G.

estreado em 1987, e que adapta o romance homônimo de José Cardoso Pires, publicado em 1982.

A falta de preparação no que diz respeito à análise do texto filmico, bem como a escassez de apoios bibliográficos sobre questões específicas relativas à adaptação cinematográfica de obras literárias, limitou bastante o alcance de uma análise que desejaríamos mais rigorosa e objectiva. Contudo, o trabalho que aqui apresentamos, mais do que apresentar conclusões que saberíamos à partida precárias, procura sobretudo levantar interrogações - as interrogações que, concluído o trabalho de investigação, permanecem para nós como um desafio ao melhor entendimento de um fenómeno que nunca antes tínhamos tido oportunidade de reflectir sistematicamente, apesar de tão frequentemente confrontados com ele.

I - Literatura e Cinema. A adaptação cinematográfica de obras literárias.

A adaptação de obras literárias, especialmente romances, ao cinema surgiu desde muito cedo na história da sétima arte, e tem suscitado variadas discussões e estudos acerca de diferentes aspectos envolvidos neste processo. Se, ao início, se chegou a pôr em causa a legitimidade da filiação de filmes em obras literárias, a pretexto de uma radical incomunicabilidade entre as duas formas de expressão ou, mais frequentemente, pela invocação da irredutibilidade do texto literário, tanto maior quanto mais elevada a sua qualidade, hoje interessa sobretudo discutir as potencialidades e os limites de processos desta natureza efectivamente levados a cabo a cada momento por escritores, realizadores, argumentistas, etc., em todo o mundo. A questão é complexa, uma vez que vai para além da constituição de uma relação estritamente intertextual: a reescrita cinematográfica institui uma relação de leitura do texto fonte, mas também se propõe destituir esse mesmo texto ao multiplicá-lo. Estudar a relação obra adaptada - obra resultado da adaptação, não pode conduzir, assim, ao apagamento de um dos termos, nem ao estabelecimento milimétrico de equivalências e oposições - o que se pede é, antes, a capacidade de "*projecter le film sur le texte, qu'il*

lit en le récrivant, et de lire l'écriture du film dans la mémoire du texte où elle se réfléchit, mais pour s'en éloigner⁽¹⁾.

Um dos aspectos fundamentais que se torna necessário considerar diz respeito à diferença entre a semiótica literária e a semiótica filmica. O cineasta trabalha com um material heterogêneo, servindo-se de códigos muito diversos, inespecíficos; e a linguagem verbal, único material da literatura, é, no cinema, apenas um dos meios a ser utilizado para a produção de sentido. Por outro lado, se é comum aos dois sistemas a linearidade temporal no processo de recepção, também é certo que, em cada fotograma, vários sistemas de codificação se dão a ler simultaneamente, coexistindo, assim, a simultaneidade e a sucessividade. Adaptar uma obra literária ao cinema implica, pois, uma mudança na substância de expressão (daí a designação de adaptação "transsubstancial", segundo a terminologia proposta por Farcy); instaurando-se este processo como um modo de tradução intersemiótica, tal como a define Jakobson - "*l'interprétation de signes linguistiques au moyen de signes non linguistiques*"⁽²⁾. No cinema, é invocada uma relação mimética com o mundo exterior, através da sua representação icônica. O cineasta trabalha com objectos reais, mas a construção do mundo narrativo não se reduz ao real registado - real que, interessa ter presente, é ilusório; é, de qualquer modo, também ficcional. Na verdade, a câmara não dá a ver, mas sim a ler; mostra em vez de demonstrar e, ao fazê-lo, interpreta. O cinema trabalha com o visível, num contínuo presente, mas para com isso, e tal como o romance, explorar o invisível em toda a sua profundidade. Como sublinha Marcel Martin, "*L'image filmique nous donne donc une reproduction du réel dont le réalisme apparent est en fait dynamisé par la vision artistique du réalisateur*" - trata-se, afinal, de "*une réalité au second degré*"⁽³⁾. Assim, se na literatura apenas temos acesso à imagem mental, o cinema diferencia-se não por fornecer, em oposição, a imagem visual, mas por nos apresentar a representação visual da imagem mental. Muitas vezes é aqui que reside a decepção provocada pela recepção da adaptação, no espectador que conhece a obra fonte: no desencontro entre a reconstrução visual da obra lida feita por si próprio e a proposta de leitura efectivamente visualizada no filme.

Os meios de que dispõem literatura e cinema são, pois, diferenciados. Contudo, repetimo-lo, em ambos se constitui uma

(1) Ropars, 1990:170

(2) Jakobson 1963:79.

(3) Martin, 1968:21-26

relação mediatizada com o real e se constrói um mundo narrativo ficcional - e, se isto é comumente aceite no que diz respeito ao texto literário, o que acima desenvolvemos procurou rebater o entendimento ingênuo da obra filmica como simples reprodução do real exterior. Há equivalências que se podem estabelecer entre processos narratológicos próprios da literatura e recursos utilizados pelo cinema: por exemplo, a analepse e o *flashback*, ou a focalização interna e a câmara subjectiva; mas já, por exemplo, aspectos como a voz do narrador ou a transmissão do iterativo (geralmente pelo uso do imperfeito do indicativo) levantam dificuldades que não têm solução imediata. O próprio recurso à linguagem verbal, quer através dos diálogos, quer através do eventual recurso à voz *off* ou a menções escritas no écran pode ser um meio, mais ou menos bem sucedido, de preservar a identidade estilística da obra original. À partida, o que a obra literária diz, o cinema deveria mostrar - mas será sempre possível ou desejável fazê-lo? George Bluestone refere que o que há de peculiarmente filmico e peculiarmente romanesco não pode ser convertido sem destruir uma parte integral de cada⁽⁴⁾, enquanto que Farcy considera que "*L'esthétique d'origine est préservable (...) quels que soient la sémiologie qui l'accueille et les moyens utilisés*"⁽⁵⁾. Estas posições não são inconciliáveis pois, se é certo que a adaptação cinematográfica de um romance tem necessariamente de encontrar a sua "escrita" própria, não subserviente ao estilo do autor da obra original, há particularidades estéticas que, se tal for desejado, é possível conservar na adaptação. É impossível dissolver o nó central da história da obra adaptada - nesse caso, a relação extinguir-se-ia; mas também relativamente à expressão o adaptador tem algumas responsabilidades. Os traços fundamentais do discurso da obra fonte não podem ser simplesmente ignorados, uma vez que também aí há, chamemo-lhe assim, um "nó central". A questão põe-se na consideração dos meios de que o cineasta dispõe para levar a cabo a opção por um maior ou menor respeito por este aspecto: em alguns casos, dos quais demos exemplos simples, equivalências serão facilmente encontradas; em outros casos, só a sensibilidade e a inteligência poderão encontrar vias satisfatórias. De qualquer modo, não é uma avaliação em termos de fidelidade/traição o que se procura: não há uma "essência", estilística ou ética, a ser preservada a todo o custo pela adaptação, mas uma relação que se pretende dinâmica e criativa, e que conduza à constituição de uma obra de arte com valor autónomo.

(4) Bluestone, 1961.

(5) Farcy, 1993:405.

Para além da mudança de sistema semiótico, já abordada, podemos dizer que a exigência mais óbvia na adaptação de um romance ao cinema tem a ver com a extensão do filme. A duração média de um filme é de noventa minutos, o que impõe a necessidade de efectuar supressões e condensações relativamente ao material diegético fornecido pelo romance. A escolha do que vai ser omitido é, evidentemente, livre, mas a necessidade de tal acto apresenta-se, salvo raras excepções, inevitável. Por outro lado, o nível médio da audiência prevista determina também muitas das escolhas feitas pelo adaptador. Com efeito, geralmente pressupõe-se que a capacidade de compreensão e interpretação do espectador do filme é mais baixa do que a do leitor da obra literária, procurando-se assim uma maior explicitação e, em princípio, uma certa simplificação tanto do enredo como da caracterização das personagens. Para além disso, o facto de um filme ser visto (falamos de cinema projectado) sem interrupções e sem a possibilidade de voltar atrás, parar para reflectir, comparar sequências, etc. - atitudes que o ritmo da leitura individual permite - condiciona a capacidade perceptiva de qualquer espectador. Esta simplificação não é uma imposição, e há realizadores que não a desejam, mas um cinema que se destine a uma distribuição para massas, e não para elites, terá sempre de ter em atenção estas condicionantes. Como é óbvio, estas considerações já nada têm que ver com limitações ou contingências dos meios utilizados quer pelo cinema quer pela literatura - aqui, são sobretudo as necessidades de uma indústria cinematográfica que estão em jogo. A. Bazin, aliás, chama a atenção para a relevância destas questões, ao apontar que os verdadeiros obstáculos a ultrapassar na adaptação de grandes obras primas da literatura "*ne sont pas d'ordre esthétique; ils ne relèvent pas du cinéma comme art, mais comme fait sociologique et comme industrie*"⁽⁶⁾; e no mesmo sentido lemos em Ashelm que "*The simplification imposed upon the adaptations, for example, is clearly a result of assumed audience intelligence more than it is of the needs of the medium*"⁽⁷⁾.

Os problemas levantados pela adaptação são, como podemos observar, múltiplos e complexos, e o que aqui deixámos escrito procurou apenas registar a reflexão possível acerca de algumas questões que inevitavelmente se põem ao estudar, concretamente, a relação entre uma obra filmica e a obra literária objecto de adaptação. Em vez de procurar uma contabilidade de "perdas" e "ganhos", o que importa é entender a riqueza desta

(6) Bazin, 1958:199.

(7) Ashelm, 1952:272.

relação que o adaptador intencionalmente propõe entre duas obras de arte, autosuficientes e de valor independente, não perdendo de vista que *"l'adaptation se définit par sa relation avec ce qu'elle adapte; autrement dit, elle est tout sauf la dissolution de l'adaptée"*⁽⁸⁾. Àqueles que participam no processo de adaptação é dado a escolher entre modelos de originalidade, que superlativizam a autonomia da obra segunda, e modelos de manutenção, que procuram preservar o espírito da obra original - passando, naturalmente, pela combinação variável das duas atitudes criativas. Em qualquer caso, não é de repetição que se trata, nem de cópia ou traição: *"la duplication mise en jeu dans une réécriture filmique ne double le livre qu'en le dépliant ou le froissant; et loin de lancer l'oeuvre dans un circuit fermé d'images finalement immobiles, l'intervention du cinéma, parce qu'elle est à la fois mimétique et métaphorique, contrainte et hasardeuse, contribue à rendre douteux l'éclatement de l'esthétique - dont pourtant elle témoigne"*⁽⁹⁾.

II - Balada da praia dos cães - O romance e o filme.

I. A especificidade da obra literária.

Interessa-nos, neste momento, reflectir de modo particular sobre alguns aspectos globais que especificam o romance de José Cardoso Pires e que, por serem estruturais, terão condicionado o trabalho de adaptação. Aparentemente, *Balada da Praia dos Cães* é o relato de uma investigação policial. A história é localizada com precisão no espaço e no tempo e reporta-se a um caso efectivamente ocorrido em 1960: o assassinio de um militar fugido do Forte de Elvas, onde estava preso por uma abortada tentativa de golpe militar contra o regime salazarista. Há, na obra, um investigador, Elias Santana, a quem é incumbida a decifração deste crime, e que leva o leitor consigo através dos variados procedimentos policiais que conduzirão, por fim, ao esclarecimento do caso e ao encerramento da investigação. Porém, devemos desde já pôr em causa uma leitura que conforme a obra

(8) Farty, 1993:388.

(9) Ropars, 1990:219.

ao modelo do romance policial. O próprio subtítulo do romance, *Dissertação sobre um crime*, põe-nos de sobreaviso - dissertação e não descrição, ou relato, ou narração. Na verdade, a trama policial é aqui o suporte diegético necessário de onde emerge a importância da construção da escrita, o que faz com que o leitor não possa desligar a história que é contada, ou reconstruída - e que é bastante simples na sua estrutura - da constituição de um discurso que a cada passo contraria a linearidade aparente dos acontecimentos. Ou seja, se somos colocados, desde o início, perante um investigador à procura de factos, desde o início somos também confrontados com a desconcertante acumulação de dúvidas e indecisões a respeito desses factos. Alias, exactamente porque é Elias Santana que nos dá a conhecer os acontecimentos - e lá-lo seleccionando, corrigindo, acrescentando, imaginando - é que o leitor é sempre confrontado com uma parcialização da história, e isto num duplo sentido: são parcelas da história que vão sendo reveladas; é um observador parcial quem nos faculta os factos. A consciência de que nós, enquanto leitores, apenas temos acesso à informação filtrada pelos critérios do único que está na posse de todos os elementos descobertos é despertada de uma forma muito curiosa pelo próprio narrador heterodiegético, colocando-se no presente da enunciação: *"Hoje, 1982, vemos claramente Elias Santana como o investigador que, uma vez senhor de toda a verdade, se entretem a deambular pelas margens à procura de outras luzes e de outras verberações. Procura o quê?" (...)* O inspector Otero diz: *Nunca conheceremos o material que Elias Santana tinha em seu poder*⁽¹⁰⁾.

O romance apresenta uma grande diversidade de testemunhos e de vozes; de registos escritos e orais; de documentos e apontamentos. Com efeito, são reproduzidos ao longo da obra depoimentos de pessoas de diferentes condições culturais e sociais, preservando-se de modo exemplar a linguagem utilizada por cada um dos estratos, ao como nos próprios diálogos entre os agentes ou no interrogatório de Mena. Por outro lado, são muito frequentes as interpolações de documentos, alguns deles verídicos, de algum modo relacionados com o processo: autos policiais, depoimentos, artigos jornalísticos, cartas, até mesmo uma página de uma revista pornográfica que teria sido encontrada em casa de Filomena e que passa a constituir também uma prova. Origina-se, assim, um interessante contraste entre diferentes tipos de discurso, que vai desde o calão a roçar o indecente ou o obsceno até ao mais estrito respeito por uma linguagem legal e oficial, numa policromia que só em parte é justificada pela

(10) Pres, 1982:96.

intenção de realismo sociológico. Aliás, convém lembrar o hibridismo linguístico de vários fragmentos, onde se parodia o discurso oficial ao imitar os seus estereótipos, alterando o que à primeira vista parece um discurso conforme às regras da objectividade legal. A importância desta pluralidade de vozes no romance de Cardoso Pires é justamente sublinhada por Óscar Lopes: "*Balada is much richer in its vocal polyphony, especially when we consider the chorus of voices whose intonational phrases and alternative narrative perceptions superimpose themselves on our reading of the narrative*"⁽¹¹⁾. As diferentes percepções narrativas formam, pois, várias versões da história, uma vez que a diversidade de perspectivas inviabiliza a instauração de um sentido único, a decifração da "verdade" dos factos. O narrador apresenta, dá a escolher, mostra - demonstrar não é uma função que aqui seja pretendida pelo acto de narrar. Poder-se-ia argumentar que, afinal, é a versão de Elias que nos é mostrada, já que é ele o compilador do material recolhido e preenche muitos dos espaços de ignorância com a sua própria reconstituição imaginária dos acontecimentos. Efectivamente, até certo ponto é assim; mas é importante não esquecer que Elias não se institui nunca como narrador homodiegético do romance, havendo, em todo o caso, uma entidade externa à história - um narrador heterodiegético - que, por várias vezes, concentra a atenção do leitor no próprio Elias Santana, fazendo deste um outro "enigma" a explorar.

Dissemos já que o crime sobre o qual assenta o enredo de Balada da Praia dos Cães teve uma existência histórica e, na verdade, há numerosas marcas ao longo do texto que reenviam o leitor aos factos efectivamente ocorridos no mundo extraficcional. Tanto na "nota final" como em diversas notas de rodapé espalhadas pelo corpo do livro ou reunidas em apêndice, o autor esclarece pormenores históricos, dá informações complementares ou informa acerca das fontes (testemunhos orais e escritos) de que se serviu na escrita do romance. Porém, estas remissões à História não devem originar o equívoco de procurar na obra um rigor histórico, uma fidelidade aos eventos extraficcionais, ocorridos vinte e três anos antes - se há, por parte do autor, um propósito de fundamentação numa realidade histórica e social determinada que não deve ser ignorada, a ficcionalização de personagens e acontecimentos é assumida sem ambiguidades na nota final. Assim, o romance joga com os próprios conceitos de ficcionalidade e facticidade histórica, desorientando uma leitura que se

(11) Lopes, 1986:153

tentasse prender a um ou outro pólo, obrigando o leitor a repensar, ainda e sempre, os conceitos de verdade, de objectividade, de realidade. Entre *estória* e História as fronteiras não são nítidas, e texto deseja-se a meio caminho entre o que é e o que se supõe ser ou se imaginou que fosse. Cardoso Pires exprime-o de forma notável, no fim da obra: "*De modo que entre o facto e a ficção há distanciamentos e aproximações a cada passo, e tudo se pretende num paralelismo autónomo e numa confluência conflituosa, numa verdade e numa dúvida que não são pura coincidência*"⁽¹²⁾.

Resta-nos reflectir um pouco sobre a significação global de *Balada da Praia dos Cães*. Se nos ativermos ao plano da história e ao que nele é mais evidente - o crime investigado - poderemos ver nesta obra a denúncia do regime salazarista, através da apresentação dos esquemas de repressão policial e da constituição de um quadro social onde a ignorância e o medo predominam. Será, certamente, também isto que se pretende, mas pensamos ser possível ir um pouco mais além e procurar um sentido que remete para a condição humana em geral e, portanto, para uma significação universal. Na verdade, temas como a morte, a liberdade, a auto-determinação são enquadrados no romance a vários níveis - no plano do grupo que o Major Dantas, Filomena, Barroca e Fontenova constituem; no plano do país e da sua condição política e social; num plano universal. No pequeno grupo da Casa da Vereda reproduzem-se, afinal, as situações de tirania, medo e opressão física e psicológica próprias do país sob a ditadura - ou, ainda, comuns a todo um espaço de luto que não conhece fronteiras: "*the predatory world we all live in*"⁽¹³⁾. A concentração de uma análise no plano estritamente factual, histórico, é, aliás, contrariada pelas próprias palavras do autor: "*Em certas vidas (eu acrescentaria, em todas) há circunstâncias que projectam o indivíduo para significações do domínio geral. Um acaso pode transformá-lo em matéria universal (...). Interrogamo-la, essa matéria, porque ela nos interroga no fundo de cada um de nós - foi assim que pensei este livro, um romance*"⁽¹⁴⁾. A obra encerra com um passeio nocturno de Elias Santana pelas ruas de Lisboa, durante o qual este vê passar três jaulas rolantes com os tratadores viajando dentro, caras entre as grades, parecendo vaguear sem destino - parece-nos ser esta a metáfora conclusiva para um enigma maior, que em todo o romance vai sendo sugerido de diferentes modos - o mistério da liberdade humana, do destino individual, do sentido da História.

(12) Pires, 1982:256.

(13) Fokkema, 1992:64.

(14) Pires, 1982:256.

I.I. Considerações sobre a adaptação cinematográfica.

Em 1986, concluía José Fonseca e Costa o filme *Balada da Praia dos Cães*, uma adaptação do romance homónimo de José Cardoso Pires. Interessa-nos, para a apreciação deste trabalho, proceder a uma análise comparativa de uma sequência do filme e do livro; porém, antes disso, julgamos importante proceder ao levantamento de questões que a relação obra literária/filme desde já suscita. Por outras palavras, trata-se, ainda de uma forma pouco sistemática, de problematizar este trabalho de adaptação, pela consideração do modo como o filme abordou características específicas do romance aqui considerado. Distinguiremos, assim, quatro grandes questões.

A primeira questão tem a ver com a oscilação que se verifica na obra literária entre ficção e realidade. Como acima dissemos, o romance funda-se sobre factos verídicos e o reenvio do leitor à História é uma constante, através de notas e comentários do autor; porém, a ficcionalização de factos e personagens quebra qualquer tentativa de leitura do texto em termos de fidelidade a uma realidade histórica extraficcional. Ora, no filme, nada há que informe o espectador de que aquela é uma história baseada em factos verdadeiros; em contrapartida, logo após o genérico, uma legenda situa o receptor no tempo e no espaço, e dá indicações sumárias a respeito do contexto político e social da época. Ao longo do filme, os adereços, guarda-roupa, música tocada na rádio, etc., respeitam, tanto quanto nos é possível perceber, o momento histórico retratado. Quanto à fidelidade aos factos históricos ocorridos, esta não é procurada, uma vez que o guião segue de perto, embora com as condensações e transformações evidentes, a história apresentada no romance. Podemos, pois, dizer que a ambiguidade que o romance provoca entre estória e História, real e ficção, é elidida no filme: a contextualização da história encontra-se presente, mas nenhuma dúvida se pretende levantar quanto ao carácter ficcional da história.

Em segundo lugar, podemos pôr o problema de saber como o filme encara a personagem Elias Santana, na sua relação com a apresentação do material investigado. A parcialização da história a que atrás nos referíamos é preservada no filme? É ainda Elias quem dá a conhecer, tanto pela facultação dos factos investigados, como pela recriação imaginária que ele próprio faz deles? Estas questões não podem ser satisfatoriamente

respondidas neste momento, mas julgamos ser possível avançar que Elias continua a ser, no filme, um "filtro" pelo qual o espectador tem de passar no acesso aos factos. Naturalmente, há momentos em que esta dependência é mais nítida, e momentos em que aquela se parece dissolver, para vermos directamente as personagens em acção. Tal como no romance, o "ver com" e o "ver sobre" conjugam-se, procurando-se para Elias uma caracterização que dê a esta personagem uma certa espessura. No entanto, é importante chamar a atenção para o facto de que quase todos os *flashbacks* do filme - única visualização que o espectador tem dos acontecimentos da Casa da Vereda - parecem depender mais do relato imediato e dramatizado de Filomena, do que de uma reconstrução imaginária de Elias a partir dos fragmentos dos interrogatórios e de outras fontes, como é frequente no romance.

Em seguida, consideremos o que é, sem dúvida, um dos maiores desafios postos na adaptação da obra de Cardoso Pires: a "polifonia vocal", a pluralidade de discursos, de vozes, de registos. Dadas as características da semiologia fílmica, poderíamos desde logo prever a dificuldade de preservar uma semelhante diversidade, uma vez que esta assenta, em grande parte, no jogo com as representações escritas dessas mesmas linguagens. A fragmentação e a descontinuidade que o discurso escrito permitem são difíceis de preservar no registo cinematográfico, não tanto pelas limitações dos meios, como pelas contingências de percepção a que o filme está sujeito e pela necessidade de facilitar o acesso ao conteúdo da obra pelo espectador comum, eventualmente impreparado. Neste filme, acabamos por constatar uma forte redução das vozes em confronto, não só em termos de personagens, como mesmo em termos de fontes informativas de outro género. O grande relevo dado aos interrogatórios de Filomena, que constituem, como há pouco dissemos, a razão imediata do surgimento dos *flashbacks*, reduz a possibilidade de outros testemunhos emergirem e, com efeito, apenas à viúva do Major, ao vizinho da Casa da Vereda e, já num outro plano, a Barrocas e Fontenova é facultada a apresentação de uma voz-outra. O filme ganha, pois, em unidade mas, ao mesmo tempo, deixa por explorar as potencialidades de um eventual estilhaçamento da linearidade narrativa e da multiplicação das fontes enunciativas. Assim sendo, haverá ainda lugar para falarmos em versões da história?

Por fim, desejaríamos retomar a possibilidade de uma leitura da obra literária em termos de um sentido universal, existencial, transcendendo aquelas circunstâncias concretas e aquele caso particular que deram forma à história. Fundamentámos antes a

pertinência de uma leitura deste género numa construção textual que explicitamente convoca a ultrapassagem do contingente; trata-se agora de saber se, na recriação filmica, uma solicitação semelhante pode ser encontrada. A nossa resposta provisória é negativa, no que diz respeito aos sentidos anteriormente enunciados - a liberdade, a morte, o destino, a auto-determinação; mas aceitamos uma universalização de um outro sentido, bem diferente: o desejo. Com efeito, Filomena é, no filme, colocada no centro das atenções e das vontades, suscitando movimentos de atracção erótica que afectam tanto os três foragidos da Casa da Vereda, como o próprio Elias Santana. Tal erotização era já invocada no romance, mas Cardoso Pires não faz de Mena o enigma central da obra, enquanto que no filme, uma tal leitura é fortemente justificada. O fim das duas obras é significativo, a este respeito: se o romance termina com Elias que olha homens encerrados em jaulas rolantes, o filme conclui com o prolongamento do olhar de Mena, no carro que a afasta definitivamente de Elias Santana. Misterioso e perturbador, este olhar é uma metonímia do seu desejo por revelar - de todo o desejo sem convenções nem limites?

III - "A Reconstituição" - Análise comparativa de uma sequência do romance e do filme.

Escolhemos para esta análise a sequência a que poderemos chamar "a reconstituição", e que ocupa a parte final tanto do filme como da obra literária. No romance, aliás, há uma divisão feita pelo autor que se intitula precisamente "*A reconstituição. 8 de Agosto de 1960*"⁽¹⁵⁾. Nos parágrafos iniciais, somos informados de que Elias, após uma breve sessão com Fontenova e Barroca, os devolve à Polícia, para só os reencontrar no dia em que vai ser feita a reconstituição do crime, procedimento que ocupa a partir daí toda essa parte do romance. No filme, a reconstituição é precedida também de cenas onde vemos Elias que observa os presos, conversa com Otero sobre eles e pede para os chamarem, após o que passamos imediatamente à Casa da Vereda. Há, pois, um enquadramento narrativo paralelo na transição para a

(15) Excluímos de facto a visão a distância do passelo nocturno de Elias, que ocupa as últimas páginas da obra, por razões de coerência de conteúdo e também porque há uma separação gráfica que parece justificar esta exclusão.

reconstituição do crime; porém, deixaremos de lado esta "introdução" para concentrarmos a nossa atenção no que diz especificamente respeito aos acontecimentos da Casa da Vereda e também, no caso do filme, aos diálogos na casa da Condessa.

Começaremos pela consideração dos aspectos que têm que ver com a forma do conteúdo: história e personagens. No que diz respeito à história, entendida como "*ensemble autorégulé et chronologique d'événements*"⁽¹⁶⁾, o trabalho de adaptação aproveitou os acontecimentos centrais do romance, fazendo, contudo, várias modificações, algumas decorrentes de escolhas já anteriormente efectuadas, outras resultado de opções específicas. Quando procuramos perceber os processos de adaptação de *Balada da Praia dos Cães*, ao nível da história narrada, tal tarefa encontra desde logo dificuldades que radicam na peculiar construção narrativa da obra de Cardoso Pires. Com efeito, referimo-nos já por várias vezes ao facto de que há no romance uma intenção deliberada de constituir, não um relato linear e fidedigno dos acontecimentos, mas a progressiva acumulação de informações, testemunhos e reconstruções, levando o leitor a cada momento hesitar a respeito da fiabilidade do que lhe é contado. O filme, porém, embora conserve a ideia de que muito do que vemos depende das reconstruções imaginárias de Elias ou do testemunho subjectivo de Filomena, não pode deixar de reconstituir visualmente, sem ambiguidades, as acções e as palavras das personagens fragmentariamente expostas no romance. Assim, não será conveniente procurar estabelecer correspondências passo a passo entre o tratamento da história no filme e no romance, o que suporia o negligenciamento da especificidade da obra de Cardoso Pires, mas antes interessar-nos-á compreender o modo como o trabalho de adaptação lidou com essa mesma especificidade e contornou os problemas daí decorrentes.

No romance, não há propriamente analepses, uma vez que os acontecimentos da Casa da Vereda não são narrados por um narrador heterodiegético e onisciente, mas antes dependem do discurso, muitas vezes sob a forma de discurso indirecto livre, das próprias personagens, especialmente Elias, Filomena e, na parte final, Fontenova. Por seu turno, no filme, os acontecimentos da Casa da Vereda são mostrados em *flashback*, estabelecendo-se, assim, dois planos temporais: o presente da enunciação e um passado que poderemos considerar subjectivo, uma vez que deriva da recordação das personagens envolvidas. Ora, a opção por esta articulação temporal condiciona toda a adaptação de *Balada da*

(16) Farcy, 1993:398.

Praia dos Cães. Vejamos como tal se verifica na sequência que pretendemos analisar. Elias conversa sucessivamente com Fontenova e Barroca no exterior da casa - isto é comum ao filme e ao livro. Em seguida, enquanto que no romance o investigador passa pelo terreiro, entra na garagem e finalmente se senta na sala, ocupado com a leitura do dossier, no filme, no fim do diálogo com o cabo, Elias fixa a casa e sucede-se um *flashback*. Repare-se no paralelismo das duas construções: Elias lê os depoimentos do cabo e de Fontenova sobre a discussão com o Major na noite do crime, e nós lemos com ele uma versão do acontecido; Elias, ao olhar para casa reconstitui mentalmente (o modo de inserção do *flashback* sugere-o) esses momentos anteriores ao assassinio, e nós vemos com ele, ou através dele, o que pode ter acontecido. Em seguida, no romance, dá-se início à reconstituição do crime propriamente dita; no filme, regressados ao presente, o mesmo acontece. Novo *flashback* acontece no filme imediatamente antes da entrada de Mena na cena, prolongando-se este recuo temporal até ao embrulhar do corpo e de este ser arrastado para fora de casa; no romance, prossegue-se a reconstituição e os detidos são depois levados para o quarto no andar superior, onde relatam a Elias o que se seguiu ao assassinio. Por fim, um maior afastamento do filme em relação ao romance dá-se pela introdução de duas cenas passadas na casa da Condessa, mãe de Mena. Importa referir que a Condessa é uma personagem que não existe na obra literária, e que no filme se substitui à mãe do arquitecto. Nestas cenas, mantêm-se algumas das ideias que tinham sido levantadas no diálogo final na Casa da Vereda (a coabitação de Mena com o arquitecto, a ajuda da mãe para o transporte do corpo); outras, como a confissão que Barroca faz da atracção por Mena, são acrescentadas. De qualquer modo, a última frase que Elias diz a Filomena (a acusação de ter sido ela a sublinhar o livro do cabo), mantêm-se. As saídas das duas casas são representadas em ambas as obras, com a diferença de que o filme encerra com o olhar de Mena no carro que se afasta, enquanto que o romance acrescentará ainda o passeio nocturno de Elias. Em conclusão, podemos dizer que a dupla articulação temporal verificada no filme, embora à primeira vista possa parecer - e corre o risco de o ser, para o espectador comum - o meio encontrado para exhibir uma realidade passada em toda a sua objectividade, pretende antes conservar (ou recriar) a ligação que existe entre os factos e a(s) consciência(s) que os conta(m). Podemos duvidar, por vezes, da eficácia de um tal mecanismo; porém, parece-nos nítida a procura desse efeito. Assim, muitas das alterações verificadas no filme não decorrem necessariamente de

uma deliberada intenção de "afastamento" da obra adaptada, mas antes resultam da inevitável procura de alternativas na constituição da narratividade fílmica. Apontaremos, em seguida, algumas dessas alterações, procurando perceber, sempre que possível, a produtividade no seu recurso.

Como acontece em qualquer processo de adaptação cinematográfica, dadas as limitações impostas à extensão do filme, há várias supressões ou anulações nesta sequência. As mais significativas dizem respeito a vários tópicos nas conversas de Elias com Fontenova e Barroca, pormenores sobre o procedimento em relação ao cadáver do Major Dantas e a descrição do percurso de Filomena após abandonar a Casa da Vereda. Estas supressões não atingem os acontecimentos centrais da história, decorrendo sobretudo da necessidade de brevidade e de evitar quebras no ritmo narrativo. Em relação às alterações da história, quer por desvios ou modificações, quer por interpolações ou adjunções, algumas há que merecem um pouco mais de atenção. Um dos desvios mais relevantes tem a ver com a própria autoria do assassinio. Se, no romance, segundo a reconstituição feita pelos incriminados, é Barroca quem dá o primeiro tiro, mas também Fontenova e Filomena disparam, para que todos sejam comprometidos, no filme apenas Barroca dispara, cabendo a Fontenova unicamente a agressão com a tenaz. Procurou-se, pois, na adaptação, retirar a Mena a autoria material do assassinio, e há, pelo menos, uma razão para tal opção: a contenção procurada pelo cineasta no que diz respeito aos pormenores do assassinato. A descrição do cadáver, um tanto violenta, que é dada no romance, não passa para o filme, poupando-se o espectador a uma visualização que poderia tornar-se chocante e aproximar essas cenas de uma nada meritória corrente de filme policial. Aqui, supressões e desvios tornam a reconstituição do crime breve e muito concisa nos gestos e nos diálogos, ainda que mantendo as coordenadas sugeridas pelo romance. Por outro lado, julgamos relevante a adjunção que é feita antes da decisão de matar o Major. A conversa que os três cúmplices terão tido a propósito da necessidade de fugir à tirania do Major encontra-se já representada na leitura que Elias faz dos testemunhos dos presos, mas aí não é referido um facto que se torna importante no filme: enquanto conversam sobre a possibilidade de fugirem da casa, o Major Dantas surpreende-os e leva Mena para o quarto, agredindo-a aí brutalmente; é então que o arquitecto parece concluir pela urgência em matar o Major. Deste modo, a decisão final do assassinio fica sobretudo dependente da brutalidade exercida sobre a mulher por quem o arquitecto está apaixonado

(cenas anteriores já nos tinham dado essa informação), o que está de acordo com a centralidade que é conferida no filme a esta personagem, que comanda os comportamentos individuais pela provocação do desejo da posse e pela posse do desejo.

Outros desvios e adjunções tinham já tido lugar nos diálogos que Elias mantém, no início desta sequência, com Fontenova e Barroca. No que diz respeito a Fontenova, um desvio evidente tem a ver com a mudança no modo como o Major teria ameaçado acabar com Filomena: enterrada num silvado, no romance; afogada num tanque, no filme. Quanto ao diálogo propriamente dito, no filme omitem-se as referências ao pai e ao avô que Fontenova teria feito e acrescenta-se a sugestão, logo desmentida, de que o Major fosse um traidor. De referir também que apenas uma frase pronunciada por Elias neste momento ("Não há ninguém mais desesperado que um impotente") informa o espectador da impotência do Major, tópico muitas vezes abordado no romance como sendo uma das principais causas do estado de desespere de Luís Dantas. Quanto a Barroca, o diálogo em ambas as obras destina-se à identificação do local onde o Major se escondia durante os passeios solitários, mas o filme acrescenta ao discurso do cabo a ideia, depois retomada, de que ele apenas queria ir para a França, não lhe interessando a política. Na verdade, na reunião final em casa da condessa, o cabo toma a palavra e diz algo que está totalmente ausente no romance: também ele desejava Filomena, e queria fugir não só da recordação do assassinato do soldado na fuga do Forte de Elvas (pormenor igualmente acrescentado em relação ao romance), não só da memória do Major, mas também da presença de Mena e do arquitecto, seu novo amante. A adjunção das duas cenas na casa da condessa constituem, já o dissemos, uma das alterações mais visíveis ao nível da história, mas tal não nos deve fazer esquecer que, propriamente em termos de acontecimentos, pouco é modificado, já que alguns dos tópicos aí abordados transitam da conversa entre os três acusados e Elias no quarto da Casa da Vereda, sendo a única alteração notável a intervenção de Barroca, a que já nos referimos.

Ao nível das personagens, apenas uma análise baseada na globalidade do romance e do filme teria pertinência, e tal ultrapassa os objectivos deste ponto do estudo. Abdicamos, pois, para já, de desenvolver uma consideração do trabalho de adaptação exercido sobre as personagens, embora o que já dissemos sobre a centralidade de Filomena, o maior relevo de Barroca e a adjunção da figura da Condessa, possa servir como ponto de partida para uma análise a efectuar mais adiante.

Se já a descrição dos processos de adaptação ao nível da forma do conteúdo levantava dificuldades que não estamos certos ter ultrapassado, as transformações efectuadas ao nível da forma de expressão provocam ainda uma maior complexidade na sua apreciação. Como explica Farcy, "*Le programme de l'analyse devrait donc porter sur ces structures qui modalisent histoire et personnages et qui sont pourtant menacées par le changement générique ou sémiologique: narration et focalisation, diégèse et mimésis, langage et dialogue, temps et espace, découpage et dynamique; sans oublier l'esthétique*"⁽¹⁷⁾. Uma tal análise implica um aprofundamento que, tendo em conta os limites deste estudo, não nos sentimos preparados para levar a cabo; contudo, incidiremos a nossa atenção sobre alguns aspectos das estruturas de expressão que nos parecem significativos.

A primeira questão que nos ocupa diz respeito à focalização. No romance em geral, e na sequência que estamos a analisar o mesmo se verifica, há uma oscilação entre a focalização omnisciente do narrador heterodiegético e a focalização interna da personagem Elias Santana. Com efeito, se é através de Elias que as informações a respeito do crime nos vão sendo facultadas (mesmo a maioria das "transcrições" dos documentos do processo são incluídas pela intromissão destas na leitura e na memória da personagem), é natural que uma grande parte do romance dependa de uma focalização interna; o que não anula um ponto de vista exterior, nem sempre omnisciente⁽¹⁸⁾. Dissemos antes que o filme, pelo menos em parte, parece preservar a representação diegética através do campo de consciência de Elias e, de facto, é precisamente na sequência que agora analisamos que tal atitude se manifesta com mais nitidez, concretamente no primeiro *flashback* apresentado. Relembremos: depois do diálogo com Barroca, há um grande plano do rosto de Elias e, imediatamente a seguir, vemos, de acordo com a perspectiva desta personagem, a Casa da Vereda, no alto. A passagem progressiva da luz do dia para a escuridão indica a mudança de plano temporal; logo depois, vemos Filomena que lê, na cama, e ouvimos os sons de uma tempestade no exterior. Um movimento de câmara rápido mostra a parede escurecida do quarto, depois a janela onde, reflectido no vidro, está o rosto de Elias Santana. Filomena levanta-se, fecha a janela e as portadas, e a câmara efectua um *travelling*, percorrendo o espaço entre o quarto e a porta da sala.

(17) Farcy, 1993:402.

(18) Podemos retomar, a este propósito, o exemplo da p.96: o narrador heterodiegético, que se coloca no presente da enunciação ("Hoje, 1982"), partilha a dúvida que se coloca a Otero: "O Covas teria em casa um outro processo de Mena que guardava para ele?" (Pires, 1992:96).

Ao fundo, vemos Fontenova e Barroca, que discutem. Um novo plano permite-nos ver Elias, que se aproxima da porta (onde antes a câmara se tinha detido) e pára a olhar. A partir daí, espreitamos, já de perto, a discussão dos dois fugitivos. Esta descrição, um tanto longa, permite-nos verificar como houve a intenção explícita de mostrar os acontecimentos debaixo do ponto de vista de Elias, pela intromissão deste num tempo e num espaço a que, realisticamente, não pertence. Contudo, este processo, que surpreende o espectador, é único em todo o filme⁽¹⁹⁾, e os outros *flashbacks* dependem, sobretudo, do relato de Filomena, não sendo imediatamente perceptível uma possível subordinação à consciência de Elias Santana. De resto, ao longo de todo o filme, por várias vezes a câmara se identifica com o olhar do investigador, tanto pelo recurso à câmara subjectiva, como por efeitos de montagem. O que poderemos, então, dizer é que, dentro desta sequência, em determinadas situações o olhar de Elias é explicitamente convocado, mas em muitas outras vezes a câmara opta por dar a ver, sem qualquer privilégio focalizador - é o que acontece nas cenas passadas na casa da Condessa.

Em relação ao tratamento do tempo, tivemos já ocasião de nos referirmos ao desenvolvimento, no filme, de dois planos temporais diferenciados; um referente ao presente da investigação, o segundo referente aos acontecimentos da Casa da Vereda, que nos são mostrados em *flashback*. Desnecessário se torna, portanto, reafirmarmos a funcionalidade deste processo narrativo, na sua articulação com a obra literária, onde encontramos um plano temporal único para a história, sendo feitas as reconstituições dos factos ocorridos meses antes ou pelo relato dos intervenientes, ou pela reconstrução imaginária de Elias. Acrescentemos apenas uma observação relativa às cenas finais acrescentadas no filme. Na verdade, em termos de duração, o filme alonga o que no romance se passa apenas em algumas horas, pela inclusão das cenas na casa da mãe de Filomena. Se, em termos de funcionalidade narrativa, essas cenas são paralelas à conversa tida no quarto superior da Casa da Vereda entre os três detidos e Elias, no que diz respeito ao tempo da história há uma expansão que não podemos avallar com precisão, uma vez que não sabemos o intervalo que mediou entre a reconstituição do crime, a visita de

(19) Há um outro *flashback* quando da primeira visita de Elias à Casa da Vereda, que se assemelha a este: Elias olha pela janela, para as árvores que se agitam na mata em frente; a câmara toma, então, a perspectiva de Elias e através de um *fondus-enchâîné* introduz-se o primeiro recuo no tempo do filme. As imagens, esbatidas, mostram Filomena e o Major fazendo amor. Trata-se de uma cena bastante curiosa mas que se pode tornar de difícil compreensão para o espectador, que tem de ser capaz de compreender a nascente obsessão de Elias pela relação erótica entre Mena e o Major - allás, pouco desenvolvida no filme.

Elias à casa da condessa e o diálogo final na mesma casa.

Relativamente ao espaço, o trabalho de adaptação mantém o que de essencial é descrito no romance sobre a Casa da Vereda, mas introduz também um novo espaço, que nesta sequência se torna importante - a casa da mãe de Filomena. Com efeito, no romance, toda a parte designada por "A Reconstituição" se passa na Casa da Vereda e nos terrenos anexos. Aí, há um movimento de deslocação do exterior para o interior da Casa, que corresponde ao percurso de Elias desde o diálogo com os detidos até ao momento em que tudo se prepara para a reconstituição do crime. Já dentro da casa, dois espaços são representados: a sala, onde o assassinio se deu, e o quarto no andar superior, para onde Elias leva Filomena, Fontenova e Barroca logo a seguir. Os vários espaços tornam-se, assim, pertinentes pela deslocação de Elias e vão sendo revelados pelo seu olhar seleccionador, de uma forma concisa e objectiva; aliás, quase cinematográfica. A descrição da reconstituição do crime é acompanhada de rigorosas notações de espaço, o que permite ao leitor visualizar perfeitamente as posições e movimentos das personagens envolvidas. Aliás, Cardoso Pires usa um recurso muito interessante que mostra a intenção deliberada de expor plasticamente os factos: "paralisa" as posições dos intervenientes no crime através da descrição de seis "Flashes", na história efectivamente disparados pelo fotógrafo da polícia, reconstituindo assim, sequencialmente, o modo como o assassinio foi levado a cabo. O filme, naturalmente, procede à substituição da imagem mental formada no acto de recepção, aqui explicitamente solicitada, pela própria imagem visual. Não se encontra, porém, uma subordinação total às indicações "cénicas" facultadas pela obra literária - desde a substituição do silvado pelo tanque, até à mudança de localizações no acto de assassinio, são várias as opções tomadas pelo realizador, numa atitude simultaneamente de respeito pelas principais coordenadas espaciais da obra adaptada e de liberdade quanto ao ajustamento do espaço à especificidade da construção fílmica. O maior desvio do filme consiste, então, na inclusão das cenas passadas na casa da Condessa. Este novo espaço, que já tinha surgido duas vezes aquando de interrogatórios de Elias a Otilia de Ataíde, quebra a unidade presente no romance, tanto em termos de espaço como em termos de tempo; embora, como já dissemos, se recuperem nestas cenas tópicos que, no romance, são introduzidos pela conversa no quarto do andar superior da Casa da Vereda. Não cabendo aqui discutir a função da adjunção deste espaço, uma vez que tal está estritamente dependente da própria criação da personagem que o habita, referiremos apenas que o facto de se

tratar de uma casa com traçado senhorial, com interiores de um certo luxo, ajuda a caracterizar a família de Filomena, dotando esta personagem de uma ascendência aristocrática que, no romance, não possui.

No que diz respeito à linguagem e diálogos, o filme não poderia manter, como é óbvio, a riqueza de registos que o romance apresenta, sobretudo quando procura reproduzir, parodicamente ou não, a linguagem formal de autos e outros documentos oficiais. Em contrapartida, a adaptação dos diálogos aproveita a vivacidade e coloquialidade já presente na obra original, conseguindo um ajustamento do nível de linguagem ao estatuto socio-cultural de cada personagem. Aliás, o filme conserva, sem grandes alterações, fragmentos de discurso que, no romance, são essenciais para a significação da obra; inserindo-se estes perfeitamente mesmo em diálogos que apresentam grandes alterações e acrescentos. Refira-se ainda a rejeição do recurso à voz *off* para reprodução do monólogo interior, solução que se poderia apresentar fácil quando se tratava de representar o discurso interior de Elias, mas que é substituída por processos mais elaborados, já analisados, sobretudo no que diz respeito ao primeiro *flashback* desta sequência.

Concluimos a análise desta sequência com algumas considerações sobre o ritmo. No romance, os vários diálogos e a pormenorização do processo de reconstituição do crime contribuem para provocar uma impressão de continuidade no ritmo narrativo, sem longas pausas ou acelerações bruscas. Já o filme, pela alternância dos dois planos temporais e pela condensação de acontecimentos e falas, cria um ritmo mais rápido. Assim, a montagem e a sucessão dos planos é feita de tal modo que o espectador sente a necessidade de concentrar toda a sua atenção no écran, mesmo pela importância para a história daquilo que está a ser mostrado. Comparativamente, as cenas passadas na casa da Condessa são muito mais lentas, não tanto pela sua duração objectiva, mas sobretudo porque nelas não acontece qualquer movimentação das personagens - apenas há lugar para os diálogos, primeiro entre Elias e a Condessa, depois entre todos os intervenientes no processo. Na segunda cena, aliás, as hesitações das personagens Barroca e Filomena alongam ainda mais o diálogo, criando um certo efeito de "suspense" em relação às revelações, um tanto inesperadas para o espectador, da paixão de Barroca por Filomena e da união desta última com Fontenova na Casa da Vereda. Porém, o maior alongamento diz respeito às cenas finais do filme, quando todos saem da casa. Na verdade, o que no romance é narrado muito sinteticamente (a saída da Casa

da Vereda ocupa apenas onze linhas de texto), o filme prolonga notavelmente, tanto na lentidão com que Filomena abandona a casa, debaixo do olhar intenso de Elias, como através dos momentos que encerram o filme - o rosto de Filomena, no vidro traseiro do carro, voltado num sorriso perturbador.

IV - A relação obra literária/filme.

José Fonseca e Costa, ao adaptar o romance de Cardoso Pires, deparou com problemas e desafios a que foi dando resposta, num trabalho de criação e reescrita que, apesar de todas as limitações, procurámos ir analisando e compreendendo. Não é nosso propósito, chegados à parte final do estudo que nos propusemos levar a cabo, fazer uma apreciação em termos qualitativos do resultado da adaptação, mas antes deixar mais algumas interrogações e observações relativamente a um trabalho em que, relembremo-lo, *"não se trata de traduzir uma obra literária termo a termo, mas a de a tomar como matéria a trabalhar de modo a reintroduzir nela o sentido e a forma que cada transposição tem o dever de produzir"*⁽²⁰⁾.

Uma das questões essenciais que desejaríamos retomar, pela sua importância na modelização diegética, diz respeito à colocação da personagem Elias Santana relativamente à história contada. Através da análise da sequência que seleccionámos, pensamos ter podido mostrar como houve a intenção de preservar uma coordenada essencial do romance - a adopção do ponto de vista perceptivo de Elias. Esta adopção, contudo, levanta dúvidas quanto à sua sistematicidade - nos *flashbacks*, o espectador compreende que se trata de uma reconstituição a partir da confissão de Filomena ao investigador, mas não haverá aqui também uma mediação de Elias através de um processo de recepção que conduz, inevitavelmente, à recriação imaginária? Ou seja, trata-se de questionar se, de facto, o filme se apoia fundamentalmente numa objectividade visual (a câmara não se identificando com nenhuma das personagens) ou se, pelo contrário, está sempre implícito o olhar de Elias, que vê, que interpreta, que propõe a *"re-apresentação da visibilidade das coisas"*⁽²¹⁾. Sabemos que o romance intencionalmente provoca uma

(20) Coelho, 1987.

(21) Pita, 1987.

acumulação de interrogações sobre a fidedignidade da história que vai sendo reconstruída pelo processo de investigação, viabilizando assim a constituição de diversas versões da história. O problema que se coloca é, então, o de saber se o filme, pela redução das vozes implicadas e pela diluição da focalização interna, apaga esta desconfiança do receptor que o romance procura. Pensamos, a este respeito, que é fundamentalmente pela ambiguidade do estatuto de Elias que o filme, uma vez mais, recusa a simplificação e mantém o espectador atento perante factos cuja "veracidade" é lícito questionar. Podemos sempre discutir se os acontecimentos do passado, mostrados em *flashback*, dependem da perspectiva de Elias, Filomena ou outra qualquer instância; seja como for, julgamos que estes factos - o que se passou na Casa da Vereda - são sempre factos supostos, dependentes de um "eu" que os conta, ou os imagina, ou, simplesmente, os propõe ao espectador. Aliás, recorde-se que o assassinio do Major Dantas não é apresentado em *flashback*, mas sim reconstituído pelos detidos perante a polícia, avolumando-se, neste caso, ainda mais as dúvidas sobre uma questão que, afinal, é o centro da história: quem matou e como foi morto, efectivamente, o Major Dantas. Deste modo, julgamos possível concluir que o trabalho de adaptação, essencialmente pela oscilação de pontos de vista, procura conservar a indeterminação presente no romance relativamente aos factos da Casa da Vereda, apresentando, assim, ao espectador, uma versão da história cuja "verdade" é posta em questão no próprio acto de visualização. Aqui, ver não é crer, e a imagem contorna o seu óbvio estatuto de realidade para sugerir, pelo menos ao receptor avisado, o cepticismo que é fácil à palavra provocar.

Importa agora determo-nos sobre as consequências da opção de Fonseca e Costa pela valorização da personagem Filomena. Na verdade, concordamos com Eduardo Prado Coelho quando este assinala que "*O ponto forte da versão filmica da Balada da Praia dos Cães vem de Fonseca e Costa ter desenvolvido sugestões no sentido de fazer incidir sobre Mena a carga mais forte do enigma*"⁽²²⁾. No romance, a importância da atracção sexual que Filomena exerce sobre os homens encerrados na Casa da Vereda e em Elias Santana é já grande, mas o pano de fundo do qual os acontecimentos emergem e são comentados acrescenta ao passional o político, numa complexidade em que o privilégio de um ou de outro nunca é durável. Já no filme o passional é claramente privilegiado: o desejo de e por Filomena é encenado em

(22) Coelho, 1987.

frente aos nossos olhos, dá-se a ver, enquanto que o político tem tendência a ficar implícito, sugerido apenas. Várias modificações, supressões ou acrescentos, justificam-se precisamente devido a esta constelação de sentidos à volta da figura de Mena. Recorde-se que no filme a decisão de matar o Major é motivada, em termos imediatos, por mais uma agressão a Filomena, e o receio de que aquele acabasse por a matar. Por outro lado, a centralidade de Mena implica uma certa redefinição do estatuto das outras personagens. É assim que a figura da Condessa não substitui simplesmente a mãe do arquitecto, mas acrescenta à história uma maior definição da origem social e cultural de Filomena, permitindo também a constituição de um espaço em que as confidências entre mãe e filha deixam perceber uma intimidade de outro modo oculta. De igual modo, o cabo Barroca, continuando a ser bastante fiel à personagem literária na humildade e na ignorância cansada, ganha um vigor inesperado pelo assumir de um desejo por Filomena que o romance não previa. A música escolhida para "acompanhar" Mena⁽²³⁾ é, a este respeito bastante significativa: tanto a melodia, ligeira e insinuante, como a letra, que fala de um amor escondido, intensificam a sua sensualidade inacessível, o que se torna particularmente importante nos momentos finais do filme. A opção de Fonseca e Costa por concluir o filme com o rosto de Mena iluminado por um sorriso equívoco, enquanto se afasta o carro que a leva, e com o acompanhamento da música referida, está de acordo com a valorização do sentido do desejo pretendido em todo o filme. Com efeito, no romance o enigma fundamental parece girar à volta das questões da liberdade e da morte: a Casa da Vereda era um lugar de aprisionamento e repressão, como o era o Portugal salazarista, como o é, em certa medida e até certo ponto, o mundo dos homens, construído à imagem de jaulas onde os supostos carcereiros são afinal os encarcerados. A adaptação filmica procurou pôr em confronto uma situação de grupo onde a prisão do desejo e o desejo de liberdade levaram a consequências terríveis, mortais. Coerentemente, deixa-nos com o enigma das vontades - o que move os homens em torno de Mena, o que procura Mena na distância da sua sexualidade.

Aproximações, distâncias, valorizações, despromoções - a análise dos processos de adaptação em *Balada da Praia dos Cães* inevitavelmente nos foi levando a este tipo de constatações, numa perspectiva comparatista em que a distinção não se faz entre um "original" e a sua "cópia", mas antes põe frente a frente duas obras

(23) Trata-se do tema "Quizas" de Oswaldo Ferreira, interpretado por Betty e M. Darozzo.

de arte numa relação dinâmica. Entre a obra fonte e a obra que resulta da adaptação podem-se estabelecer, naturalmente, relações muito diversas, que vão desde o reconhecimento, isto é, a preservação das características da forma de conteúdo e/ou expressão da obra fonte, até à quase total independência dessa mesma obra primeira. Farcy coloca a questão em termos de "*adaptation minimale*" e "*adaptation maximale*": se, na primeira, a adaptação se limita a intervir em aspectos menores da expressão ou do conteúdo, já a segunda "*opère sur tous les niveaux et elle y fait tabula rasa*"⁽²⁴⁾. No caso da *Balada da Praia dos Cães*, pensamos ser possível concluir que há, por parte do adaptador, uma intenção de conservar muitas das directivas do romance, tanto ao nível da história e personagens, como ao nível de determinadas particularidades estilísticas. A análise que fizemos até aqui, quer mais detalhadamente na sequência seleccionada, quer em termos da globalidade da obra, terá proporcionado a verificação desta proximidade, que nunca é subserviente. Curiosamente, o próprio realizador comenta o seu trabalho de adaptação deste modo: "*Segui o meu caminho e não o do romance, porque me parece que é isso que hoje pode prender o espectador: um filme tem um tipo de consumo diferente daquele que é reservado a um livro*"⁽²⁵⁾. Este comentário chama-nos a atenção para o facto de haver determinadas opções que se tornam necessárias pela especificidade cinematográfica, e relembramos aqui o que inicialmente dissemos sobre as condições de recepção do filme, o nível suposto da audiência, a restrição a uma extensão de noventa minutos. Contudo, mais do que determo-nos sobre os pressupostos pragmáticos que condicionaram este trabalho de adaptação, importa-nos observar que houve, por parte de Fonseca e Costa, um trabalho de reescrita que, repetimo-lo, mantém uma relação de reconhecimento com a obra fonte. Mas o desvio também está presente - Fonseca e Costa, afinal, pela valorização e concentração de sentidos em torno de Filomena, afastou-se do romance e recriou sentidos com a liberdade que qualquer adaptação reclama. Assim, não temos nesta versão cinematográfica a "*adaptation maximale*" de que fala Farcy, mas a criação de uma obra de arte onde o propósito de manutenção não coibiu o desejo de transformação.

José Cardoso Pires, pouco depois da estreia de *Balada da Praia dos Cães*, afirmou: "*Um filme é uma leitura e sempre fui partidário de que ela tem de ser livre. (...) Tenho a ideia de que uma*

(24) Farcy, 1993:408.

(25) Avillez, 1987.

obra de arte só tem realidade se provocar sobreposições sucessivas na sua leitura. É essa sedimentação, esse desgaste da matriz, essa corrupção sucessiva, que vai dando garantia ao que se faz em literatura. Ou em arte!"⁽²⁶⁾. Trata-se, no fundo, de encarar a obra de arte como um palimpsesto, onde as sucessivas réscritas, sobrepondo-se, não destroem a obra primeira, mas antes anulam a eventualidade da sua morte - pelo esquecimento, pela mumificação - e a projectam num futuro que só a recepção criativa assegura. Foi nesta perspectiva, sintetizada nas palavras de Cardoso Pires, que nos procurámos colocar ao longo deste estudo, construindo uma leitura da obra literária e da obra cinematográfica em que uma e outra se reconstróem continuamente, pelo entrecruzar de sentidos, por uma identidade da arte que se ergue sobre o seu próprio estilhaçamento.

Bibliografia

- Ashem, Lester (1952) "From book to film: summary". *The Quarterly of Film, Radio and Television*, vol. VI, nº3.
- Astre, Georges-Albert (1958) "Les deux langages". *La revue des Lettres Modernes*, "Cinéma et roman", vol. V, nº36-38.
- Avillez, Maria João (1987) "Três vozes para uma Balada", *Expresso*, 14.03.87.
- Barthes, Roland (1981) *O grão da voz*, Lisboa, Edições 70.
- Bazin, A. (1958) "Pour un cinéma impur", *La revue des Lettres Modernes*, "Cinéma et roman", vol. V, nº36-38.
- Beja, Morris (1979) *Film and Literature*. New-York-London, Longman.
- Bhuestone, Georges (1961) *Novels into Film*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press.
- Chateau, Dominique (1983) "Diégèse et énonciation". *Communications*, "Énonciation et cinéma", Paris, Seuil.
- Chatman, Seymour (1978) *Story and Discourse. Narrative Structure in Text and Film*, Ithaca and London, Cornell University Press.
- Coelho, Eduardo Prado (1983) *Vinte anos de cinema português*, Lisboa, ICLP.
- Coelho, Eduardo Prado (1987) "Como uma caixa negra", *Expresso*, 14.03.87.
- Durand, Philippe (1958) "Cinéma et roman", *La revue des Lettres Modernes*, "Cinéma et roman", vol. V, nº36-38.
- Farcy, Gérard-Denis (1993) "L'adaptation dans tous ses états" *Poétique*, 96, nov.
- Fokkema, Douwe (1992) "Empirical Questions about Symbolic Worlds: A Reflection on Potential Interpretations of José Cardoso Pires, "Ballad of Dogs' Beach" (1982)", *Dedalus*, nº2.
- Gardes, André (1976) "Récit et matériau filmique" in *Robbe-Grillet: analyse, théorie.2. Cinéma/Roman*, Paris, Union Générale des Éditions.
- Gauteur, Claude (1958) "Eloge de la spécificité", *La revue des Lettres Modernes*, "Cinéma et roman", vol. V, nº36-38.
- Jakobson, Roman (1963) *Essais de Linguistique Générale*, Paris, Ed. de Minuit.
- Jakobson, Roman (1970) *Linguística. Poética. Cinema*, S.Paulo, Editora Perspectiva.
- Lopes, Oscar (1986) "Time and Voice in the Work of José Cardoso Pires", *Portuguese Studies*, vol.2.
- Luz, Manuel Machado da (1987) "Perigos da aposta ganha", *O Diário*, 22.03.1987.
- Martin, Marcel (1968) *Le langage cinématographique*, Paris, Les Éditions du Cerf.
- Metz, Christian (1971) *Langage et Cinéma*, Paris, Librairie Larousse.
- Pires, José Cardoso (1982) *Balada da Praia dos Cães*, Lisboa, Publicações D.Quixote.
- Pires, José Cardoso (1991) *Cardoso Pires por Cardoso Pires*. Entrevista de Artur Portela, Lisboa, Publicações D.Quixote.

(26) Avillez, 1987.

- Pita, António Pedro (1987) "*Batada da Praia dos Cães*": o assassinio e a culpa segundo José Fonseca e Costa", *Domingo*, 15.03.1987.
- Ramos, Jorge Leitão (1989) *Dicionário de Cinema Português (1962-1988)*, Lisboa, Caminho.
- Reis, Carlos e Lopes, Ana Cristina M. (1991) *Dicionário de narratologia*, Coimbra, Almedina.
- Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire (1990) *Écraniques. Le film du texte*, Lille, Presses Universitaires de Lille.
- Seixo, Maria Alzira (ed.) (1979) *Análise semiológica do texto fílmico*, Lisboa, Arcádia.
- Seixo, Maria Alzira (ed.) (1991) "Modernités insaisissables - remarques sur la fiction portugaise contemporaine" in *Dedalus*, nº1.
- Truffaut, François (1958) "L'adaptation littéraire au cinéma", *La revue des Lettres Modernes*, "Cinéma et roman", vol. V, nº36-38.