

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação em Letras

Frederico Dias Rosa Alves Teixeira

AUTOR INTRUSO: José Saramago e a adaptação para o cinema

Belo Horizonte

2025

Frederico Dias Rosa Alves Teixeira

AUTOR INTRUSO: José Saramago e a adaptação para o cinema

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção de título de Doutor em Letras – Literatura.

Orientadora: Profa. Dra. Vera Lopes

Área de concentração: Literaturas de Língua Portuguesa

Belo Horizonte

2025

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

T266a Teixeira, Frederico Dias Rosa Alves
Autor intruso: José Saramago e a adaptação para o cinema / Frederico Dias
Rosa Alves Teixeira. Belo Horizonte, 2025.
195 f. : il.

Orientadora: Vera Lopes da Silva
Tese (Doutorado) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.
Programa de Pós-Graduação em Letras

1. Saramago, José, 1922-2010 - Homem duplicado - Adaptações para o cinema. 2. Saramago, José, 1922-2010 - O ano da morte de Ricardo Reis - Adaptações para o cinema. 3. Cinema e literatura. 4. Estética. 5. A autoria. 6. Intermedialidade. 7. Narração. I. Silva, Vera Lopes da. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

SIB PUC MINAS

CDU: 82.09

Frederico Dias Rosa Alves Teixeira

AUTOR INTRUSO: José Saramago e a adaptação para o cinema

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção de título de Doutor em Letras – Literatura.

Profa. Dra. Vera Lopes da Silva (Orientadora)

Profa. Dra. Thaïs Flores Nogueira Diniz (Banca examinadora)

Prof. Dr. Marcio de Vasconcellos Serelle (Banca examinadora)

Prof. Dr. Luiz Antonio Mousinho Magalhaes (Banca examinadora)

Prof. Dr. Alex Sandro Martoni (Banca examinadora)

Prof. Dr. Alexandre Veloso de Abreu (Suplente)

Belo Horizonte, 30 de maio de 2025

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Álida, e ao meu pai, Marcelo, que sempre me incentivaram em todos os momentos e apoiaram incondicionalmente todas as minhas decisões acadêmicas e profissionais. Sem esse apoio — e, sobretudo, sem a formação que me proporcionaram — este objetivo não seria alcançável.

À toda a minha família, em especial ao meu padrinho Aroldo, que esteve ao meu lado durante toda a caminhada e a quem sou profundamente grato; e também à minha tia Aline, que me incentivou a seguir a profissão de educador.

À Flávia, minha companheira de caminhada, com quem compartilho esta conquista. O combinado das "duas semaninhas" segue mais forte do que nunca.

À Eliana e ao Gilberto, pelo acolhimento, carinho e constante incentivo.

À minha orientadora, Vera, pela amizade e pela importância fundamental nesta trajetória de estudos sobre José Saramago e Karl Marx no Grupo de Pesquisa José Saramago Leitor de Marx. Aos demais professores do programa, em especial à Priscila e ao Alexandre, pela confiança, parceria e aprendizado compartilhado.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo financiamento desta pesquisa, que possibilitou a realização desta jornada.

E, por fim, novamente em memória de Ida e José, meus avós, com quem eu gostaria de compartilhar este momento.

RESUMO

Nesta pesquisa, nos dedicamos a compreender o exercício estético de José Saramago na elaboração de um autor implícito politicamente engajado dentro de suas obras e como essa elaborada construção literária é encarada por cineastas no processo de adaptação para o cinema. Para tanto, a partir de reflexões teóricas de Mikhail Bakhtin, Umberto Eco e Wayne Booth a respeito do autor dentro da obra, elaboraremos o conceito de autor intruso, termo empregado por Booth no processo de desenvolvimento do conceito de autor implícito. Entendemos que o autor intruso é mais adequado às particularidades estéticas saramaguianas e por isso pensaremos nesse conceito aplicado especificamente ao autor português. Esse conceito intrinsecamente literário, quando é transposto para os estudos fílmicos, é radicalmente modificado pelas características da linguagem audiovisual, o que levanta algumas questões acerca do diálogo com o texto de origem e sobretudo sobre as possibilidades e as impossibilidades de se fazer essa passagem para outra mídia.

Palavras-chave: Autor intruso; José Saramago; adaptação; Homem duplicado; O ano da morte de Ricardo Reis.

ABSTRACT

In this research, we are dedicated to understanding José Saramago's aesthetic exercise in the elaboration of a politically engaged implicit author within his works and how this elaborate literary construction is viewed by filmmakers in the process of adaptation to cinema. To this end, based on theoretical reflections by Mikhail Bakhtin, Umberto Eco and Wayne Booth about the author within the novel, we will develop the concept of the intruding author, a term used by Booth in the process of defining his implicit author. We believe that the intruding author is more suited to Saramago's aesthetic particularities and so we will consider this concept applied specifically to the Portuguese author. This intrinsically literary concept, when translated to the cinema, is radically modified by characteristics of audiovisual language, which raises some questions about the dialogue with the source text and, above all, about the possibilities and impossibilities of making this transition to another medium.

Keywords: Intruding author; José Saramago; adaptation; Enemy; The year of the death of Ricardo Reis

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Madonna com Longo Pescoço, 1535-1540.....	82
Figura 2: Sequência do matadouro	95
Figura 3: Sequência da repressão	95
Figura 4: Fusca amarelo	111
Figura 5: Fusca vermelho	111
Figura 6: Roubo de gasolina.....	124
Figura 7: Interface da máquina.....	125
Figura 8: A teoria das classes sociais, de Nico Poulantzas	127
Figura 9: Vença na vida por si próprio	128
Figura 10: Deus, pátria e família	147
Figura 11: Transição íris round	148
Figura 12: Plano conjunto teatro	150
Figura 13: Retraimento no espelho.....	152
Figura 14: Retraimento da leitura.....	153
Figura 15: A farsa do filme.....	156
Figura 16: Medo na figuração de Botelho	157
Figura 17: Primeira sequência: plano geral	172
Figura 18: Primeira sequência: personagem no carro	173
Figura 19: Primeira sequência: mulher grávida.....	173
Figura 20: Aula dítaduras	176
Figura 21: Aranha gigante	177
Figura 22: Mulher com cabeça de aranha.....	179
Figura 23: Maman, de Louise Bourgeois	180

SUMÁRIO

1 UMA PERSPECTIVA TEÓRICA SOBRE AUTORIA EM DIÁLOGO COM A ESTÉTICA SARAMAGUIANA E A INTERMIDIALIDADE.....	11
1.1 Os autores de Wayne Booth e de Umberto Eco e o jogo de Wolfgang Iser	12
1.2 Mikhail Bakhtin e o ativismo do autor — monologia e polifonia.....	24
2. AUTORIA SARAMAGUIANA	36
2.1 José Saramago e o autor intruso	37
2.2 Da estátua à pedra, da aparência à essência: o engajamento autoral.....	50
2.3 A sobrevida das múltiplas autorias	62
3 AUTORIA E ADAPTAÇÃO — O AUTOR ESTETICAMENTE CONSTITUÍDO EM SUAS POSSÍVEIS FORMAS CINEMATOGRAFICAS	66
3.1 Há autoria intrusa no audiovisual? — o autor no cinema e o cinema de autor	67
3.2 Tudo está na <i>mise en scène</i> , inclusive o autor.....	74
3.3 Fim da <i>mise en scène</i> clássica e inovações maneiristas: novas possibilidades para a construção de uma autoria intrusa no cinema	80
3.4 A montagem soviética e o dispositivo ideológico.....	91
3.5 A proposta narratológica de Tom Gunning	101
4 TRANSPOSIÇÃO PARA O CINEMA — OS AUTORES INTRUSOS DE JOSÉ SARAMAGO VÃO AO CINEMA.....	107
4.1 Teoria da adaptação: o problema da fidelidade e a proposta dialógica	108
4.2 Autoria intrusa na forma breve — uma reflexão sobre narrativas curtas.....	114
4.2.1 <i>A desradicalização da adaptação cinematográfica de Embargo.....</i>	<i>122</i>
5 AUTORIA INTRUSA NA TRANSPOSIÇÃO DE O ANO DA MORTE DE RICARDO REIS E EM O HOMEM DUPLICADO	134
5.1. Autor intruso saramaguiano: a centralidade monológica do autor no romance. 136	
5.1.1 <i>Autor intruso na transposição de João Botelho.....</i>	<i>144</i>
5.2 <i>O homem duplicado</i> na literatura e no cinema	159
5.2.1 <i>Autor intruso saramaguiano.....</i>	<i>160</i>
5.2.2 <i>Autor intruso Denis Villeneuve</i>	<i>171</i>
REFLEXÕES FINAIS	182
REFERÊNCIAS	190

INTRODUÇÃO

Os livros de José Saramago que foram adaptados para o cinema constituem uma riquíssima fonte de pesquisa devido à complexidade da estética do escritor, principalmente quando se observa a dinâmica da autoria implícita, estratégia narrativa cunhada por Wayne Booth. A partir dessa questão, esta pesquisa leva em consideração as qualidades intermediáticas e as possibilidades (e impossibilidades) de se fazer uma passagem da sofisticada construção verbal do autor português para o audiovisual. Instigados por essa rica condição, propomo-nos a investigar as relações intermediáticas que se estabelecem entre as obras literárias e as suas adaptações cinematográficas, enfatizando os conceitos de autor implícito, de Wayne Booth, e de autor-modelo, de Umberto Eco, assim como as considerações de Mikhail Bakhtin sobre os problemas do autor.

Sob essa perspectiva, fizemos uma seleção das obras saramaguianas para que fosse possível trabalhá-las junto às suas adaptações de uma maneira mais vertical e sem deixar a pesquisa demasiadamente extensa. Como corpus da investigação, selecionamos dois romances, *O ano da morte de Ricardo Reis* (2016) e *O homem duplicado* (2008), e um conto, *Embargo* (1994), assim como suas respectivas adaptações para o cinema: *O ano da morte de Ricardo Reis*, de João Botelho (2020), *O homem duplicado*, de Denis Villeneuve (2013), e *Embargo*, de António Ferreira (2010).

Para refletir sobre o processo de adaptação, buscamos categorias na teoria de Linda Hutcheon, devido à sua relevância na área e à sua filosofia de não hierarquizar as diferentes mídias, entendendo-as como meios diferentes entre si e portadores de sua própria complexidade estrutural, o que será o ponto de partida para as hipóteses aqui levantadas. Robert Stam e Ismail Xavier também serão fontes importantes, pois compreendem que, no processo de adaptação, surge um novo autor com autonomia para conduzir a narrativa, empregando seus próprios valores e suas próprias formulações estéticas.

Os pressupostos teóricos até aqui expostos solicitam a reflexão sobre a autoria que subjaz a construção das obras: o autor implícito. Investigaremos essa categoria em sua materialização literária nas obras de Saramago, mas também observaremos em seus processos de adaptação para o cinema por diferentes realizadores. A questão é de fundamental importância, pois Saramago, de modo geral, é um autor cujas adaptações acabam tentando traduzir diretamente o que ocorre no texto de origem. Isso pode explicar-se no fato de que Saramago carrega uma imagem de grandeza, o que poderia intimidar os diretores que se propõem a trabalhar com textos tão importantes para a história da literatura e, por isso, eles

tentam ao máximo replicar o enredo dos livros, deixando de trabalhar assuntos, valores e ideias por meio da linguagem cinematográfica a partir do texto de origem.

Independentemente da possível motivação para tal comportamento por parte dos adaptadores, fato é que isso se configura como potencial problema para o funcionamento das adaptações, o que nos fez voltar nossa atenção para a categoria de autor implícito. Esse agente ativo na construção da narrativa literária é potencialmente impossível de ser adaptado para uma mídia cujas ferramentas de expressão são radicalmente diferentes das literárias. Booth (2022) entende o autor implícito como uma estratégia narrativa que tem a finalidade de se posicionar perante a história narrada, dando a ela uma unidade formal.

Considerando a interferência dessa(s) voz(es) com poder de autoria nas narrativas literárias, fica clara sua complexa presença em adaptações por dois motivos. O primeiro diz respeito ao fato de que uma importante instância de narração no cinema é a câmera. Esse instrumento sozinho não seria capaz de estabelecer um posicionamento moral e ideológico tão contundente como o autor implícito e o narrador literário são capazes. Para tanto, seria necessário o uso de outros recursos narrativos, por exemplo, a narração em *off*. Porém, corre-se o risco de o produto final soar demasiadamente expositivo. A fim de expandir esse conceito de narração e, posteriormente, de autoria implícita no cinema, pretendemos buscar nesta pesquisa aporte no conceito de sistema narrador de Tom Gunning (1991), que parece dialogar bem com Booth por englobar diversas categorias discursivas cinematográficas em uma ideia que, supostamente, poderia de alguma forma se aproximar do autor implícito.

Além disso, há também a virtual impossibilidade de se transcodificar a visão de mundo de outrem, uma vez que cada indivíduo possui suas singularidades sociais e artísticas. Além disso, como outro sujeito pode ser capaz de adaptar uma estratégia narrativa tão subjetiva quanto é a do autor implícito de Saramago? Isso porque o próprio Saramago se entende como narrador de suas obras e, com isso, projeta autores implícitos que possuem valores morais e posicionamentos ideológicos semelhantes aos do autor real. Essa indagação talvez seja mais bem respondida com a reflexão Xavier (2003), que alega que a obra adaptada se encontra em um momento diferente do tempo e sob uma perspectiva criadora igualmente diferente da fonte.

Em suma, as hipóteses de a pesquisa são duas, uma decorrente da outra. A primeira é a hipótese da impossibilidade ou virtual impossibilidade de se adaptar o autor implícito saramaguiano para o cinema, devido à sua grande proximidade ideológica com o autor real. A segunda hipótese, que se desdobra da primeira, diz respeito ao produto dessas adaptações quando analisadas sob a perspectiva dos estudos narrativos. Pensamos que, no caso das

adaptações do autor português, quanto mais se distanciam e subvertem o texto de origem, maior é a possibilidade de haver coesão no produto final.

Para chegarmos a esse ponto, no primeiro capítulo serão discutidas questões relativas à autoria na literatura. Contudo, essa autoria não diz respeito ao autor real, empírico, mas sim a construções estéticas que se dão no interior da obra literária. Serão debatidos os postulados de Wayne Booth, assim como as reflexões de Umberto Eco e Wolfgang Iser e o pensamento fundador de Mikhail Bakhtin. O teórico russo será importante também devido à sua discussão sobre a polifonia em oposição à monologia no texto literário para elucidar sobre o caráter monológico e determinante da escrita de José Saramago.

O segundo capítulo, talvez o mais importante da pesquisa, propõe observar a narração dos romances de José Saramago em duas instâncias: do narrador tradicional e do autor intruso, termo usado por Wayne Booth em seu trabalho, porém remodelado nesta pesquisa para compreender em detalhe o intrincado estilo do autor português. No capítulo também será recuperada a reflexão de Vera Lopes, que entende que há um caráter materialista-dialético na escrita de Saramago, sobretudo na segunda fase de sua obra. Esse entendimento, da estátua à pedra, da aparência à essência, também será abordado a fim de compreender a obra de Saramago, assim como a forma com que o próprio autor observava a disposição de seus textos na cronologia.

No terceiro capítulo serão discutidas diferentes concepções sobre a autoria no cinema. Teóricos como André Bazin, François Truffaut e outros críticos da revista *Cahiers du Cinéma* serão abordados a fim de compreendermos como se dava a autoria a partir da lógica da montagem, da *mise en scène*, e das afetações maneiristas da década de 1980. Por fim, será proposto um modelo de compreensão baseado no pensamento de Tom Gunning a respeito do sistema narrador cinematográfico.

O quarto capítulo se dedica ao estudo de *Embargo*, conto de José Saramago que foi publicado na coletânea *Objecto Quase* em paralelo à sua adaptação para o cinema, dirigida por António Ferreira. Para que possamos compreender o processo de adaptação, aprofundaremos alguns categorias teóricas a partir dos pensamentos de Linda Hutcheon, de Ismail Xavier e de Robert Stam, e também da forma curta literária, com aporte de Ricardo Piglia e Julio Cortázar.

Por último, o quinto capítulo se debruçará nos romances escolhidos para a pesquisa, *O homem duplicado* e *O ano da morte de Ricardo Reis* e suas adaptações para o cinema, dirigidas por Denis Villeneuve e João Botelho. No capítulo, serão discutidos o processo e o produto das adaptações, partindo de uma leitura que busque não apenas identificar diferenças e

semelhanças, mas principalmente valores sociais e políticos que emergem dessas formulações cinematográficas em diálogo com José Saramago.

Por fim, tentaremos mostrar os desafios de se abordar cinematograficamente o autor intruso, jogando luz sobre alguns caminhos que podem ser traçados. A pesquisa não possui um caráter definitivo, uma vez que as adaptações do autor português continuarão sendo realizadas por diferentes cineastas com diferentes posturas estéticas e ideológicas. Contudo, a partir do recorte aqui estabelecido, tentaremos elaborar os motivos para tamanhas dificuldades de cineastas em estabelecerem um diálogo sólido com o consagrado escritor português.

1 UMA PERSPECTIVA TEÓRICA SOBRE AUTORIA EM DIÁLOGO COM A ESTÉTICA SARAMAGUIANA E A INTERMIDIALIDADE

Creio que a nossa biografia está em tudo o que fazemos e dizemos, em todos os gestos, na maneira como nos sentamos, como andamos e olhamos, como viramos a cabeça ou apanhamos um objecto do chão.

Manual de Pintura e Caligrafia (Saramago, 1992, p. 115-116).

Neste capítulo, discutiremos as noções de autor que servirão de norte para toda a pesquisa. Para que o trabalho não fique demasiadamente extenso, fizemos um recorte com o objetivo de selecionar apenas teóricos que reflitam acerca do trabalho estético do autor dentro da obra de arte, ou seja, o autor real, empírico, não é objeto de reflexão desta pesquisa. Nosso objetivo aqui é compreender como se constitui a autoria internamente à literatura e como opera o sujeito articulador da obra, que tem a responsabilidade de organizá-la ideológica e esteticamente. Com a explanação teórica, pretendemos delinear também o narrador saramaguiano e seus desdobramentos na linguagem cinematográfica. Trata-se de promover um raciocínio que modela as categorias para que, ao nos debruçarmos sobre as aproximações e os distanciamentos entre literatura e cinema no que se refere às obras de Saramago, tomemos como questões relevantes os papéis do autor e do narrador.

Separámos este segmento em dois momentos distintos: o primeiro leva em conta Wayne Booth, Umberto Eco e Wolfgang Iser, que pensam a autoria compartilhada por duas entidades com funções diferentes, um autor de dentro e um voltado para fora da obra. O segundo momento é focado em Mikhail Bakhtin, que faz a mesma distinção de Booth e Eco, mas que reflete sobre a posição do autor e suas formas de ativismo na obra, que podem ser polifônicas ou monológicas. Apesar de o corpus de análise deste trabalho ser constituído principalmente por *O homem duplicado*, *O ano da morte de Ricardo Reis*, *Embargo* e suas adaptações para o cinema, abordaremos também outras obras de José Saramago a fim de promover melhor compreensão sobre a estética do autor português, de forma a dar sustentação ao escopo geral da pesquisa. Na sequência, compreendidas as nuances desse modelo de autoria, pensaremos a respeito do processo de adaptação da autoria interna para o cinema e também sobre os desafios impostos por esse movimento.

A discussão acerca do papel do autor literário e de seus desdobramentos estéticos e conceituais não é nova e muito menos simples. Inúmeros teóricos e críticos da literatura e da arte de modo geral contribuíram extensamente para esse debate, deixando uma riquíssima tradição de textos e correntes de ideias que, com o passar do tempo e o avanço no pensamento

sobre esse tema, foram se tornando mais ou menos aceitas nos estudos literários. Este trabalho, contudo, não almeja se debruçar sobre esse processo histórico sobre o conceito de autor, mas sim usufruir desse debate para compreender a passagem desse autor no processo de adaptação da literatura para o cinema. Dessa forma, reiteramos, pensa-se o autor não como o sujeito fora da obra literária, mas como uma construção estética dentro dela, uma estratégia narrativa tipicamente literária que precisa ser encarada de alguma forma pelo realizador cinematográfico no momento da adaptação.

O problema levanta uma questão: seria o autor construído narrativamente dentro da obra literária passível de uma transposição intermediária para o cinema? Uma ponderação mais aprofundada sobre essa questão será feita nos capítulos 3 e 4. Antes disso, é necessário estabelecer uma base conceitual sobre o que é o autor literário dentro da obra.

Os quatro teóricos previamente anunciados serão fundamentais neste primeiro capítulo para que possamos ter uma perspectiva ampla da autoria literária sobretudo no caso de José Saramago, para, enfim, observarmos o fenômeno a partir da lógica da adaptação cinematográfica.

1.1 Os autores de Wayne Booth e de Umberto Eco e o jogo de Wolfgang Iser

Ao refletir sobre o autor, Wayne Booth (2022) divide as narrativas em dois grupos amplíssimos, as antigas e as modernas. Nas antigas, havia uma figura muito presente, uma figura autoritária que ditava frontalmente os rumos das histórias e os destinos das personagens. Já nas modernas, tenta-se esconder esse autor a fim de se alcançar um patamar realista, mirando na ilusão de que não há um mestre titereiro subjacente aos eventos. Booth afirma que o ativismo autoral na narração foi se tornando cada vez mais transparente com o passar do tempo, almejando justamente o *status* de narração neutra e imparcial. Apesar desse movimento literário em busca do realismo imparcial defendido por Gustave Flaubert, entre outros, Booth é taxativo ao declarar que

Em suma, o julgamento do autor está sempre presente, sempre evidente para quem sabe procurá-lo. Se suas formas particulares são prejudiciais ou úteis, é sempre uma questão complexa, uma questão que não pode ser resolvida por qualquer referência fácil a regras abstratas. (...) nunca devemos nos esquecer que, embora o autor possa, até certo ponto, escolher seus disfarces, ele nunca pode escolher desaparecer. (Booth, 2022, p. 35).

Booth entende o autor literário como uma idealização narrativa que o escritor faz sobre si mesmo, conscientemente ou não. A essa forma estética, o estudioso denomina autor implícito,

segundo ele presente em toda ficção, mesmo em obras em que o autor real conscientemente faz escolhas estéticas que objetivam uma suposta neutralidade narrativa, transferindo para o leitor toda a responsabilidade de julgamento moral acerca de uma ou outra personagem, respaldado unicamente pelas ações dessas personagens dentro da obra. Booth entende, e concordamos com o seu entendimento, que a busca pela neutralidade realista é impossível, uma vez que, com maior ou menor intensidade, a abstração do autor implícito sempre é visível no âmbito estético e técnico da narração romanesca.

Essa transparência exige entender que o autor implícito não é o autor real. Este é a pessoa física que escreve um romance e cuja existência é autônoma e anterior à obra. Aquele é uma abstração, um conjunto de valores e de ideais construídos ficcionalmente dentro de uma obra específica. Inclusive, o mesmo autor real pode dar vida a diferentes autores implícitos na medida em que cada obra demanda uma postura autoral distinta perante o enredo e a forma. Booth considera que

por mais sincero que um autor possa tentar ser, suas diferentes obras implicarão diferentes versões, diferentes combinações ideais de normas. Assim como as cartas pessoais implicam diferentes versões de si mesmo, dependendo das diferentes relações com cada correspondente e do propósito de cada carta, o escritor se apresenta com um ar diferente, dependendo das necessidades de determinadas obras. (Booth, 2022, p. 83).

Portanto, há um desdobramento do autor real em distintas possibilidades ficcionais de si conforme as necessidades estéticas e morais de cada obra. Desse modo, um autor real pode se ramificar em autores implícitos com diferentes valores e posturas em diferentes obras, enfatizando um determinado traço ou apresentando e ocultando facetas de acordo com a abordagem moral e estética da obra.

Essa discussão é importante para esta pesquisa devido às qualidades narrativas de José Saramago e de seus autores implícitos, uma vez que há uma aproximação ideológica muito acentuada entre Saramago autor real e seus autores implícitos, o que torna ainda mais complexo o processo de adaptação das obras do autor português. Isso, contudo, não ocorre unicamente devido a essa aproximação ideológica, mas principalmente devido à articulação intrinsecamente literária que as vozes de narrador e autor implícito têm na organização da narrativa. Diante desse quadro intrincado, precisamos adentrar-nos ainda mais na perspectiva teórica a respeito da categoria autor, até que se possa penetrar ao universo saramaguiano de forma a aprofundar as reflexões acerca dessa questão, o que se dará no segundo capítulo.

Wayne Booth (2022) retoma a crítica de Gustave Flaubert quanto à manifestação autoral dentro da obra de escritores como Giovanni Boccaccio e Henry Fielding, cuja interferência

aconteciam de maneira mais explícita para confrontá-la com a própria interferência autoral que Flaubert permitia em seus textos. A busca de Flaubert pelo realismo em suas obras negava de maneira idealizada a possibilidade de haver comentários autorais no decorrer do texto. De acordo com o romancista francês, os comentários remetem à estratégia narrativa presente em, por exemplo, *Decamerão*, em que o autor apresenta sua voz na introdução e na conclusão da obra. Contudo, de acordo com Booth (2022), essa não é a única forma pela qual o autor se manifesta esteticamente no texto. Segundo ele, “mesmo se eliminarmos todos esses julgamentos explícitos, a presença do autor será óbvia em todas as ocasiões em que ele entra ou sai da mente de uma personagem” (p. 32). Isso quer dizer que mudanças de perspectiva na narrativa não são arbitrárias e “naturais”, mas sim formas de ativismo autoral que se inserem na obra a fim de conduzir o leitor a certo pensamento ou posicionamento axiológico.

Booth (2022) vai adiante e exemplifica essa questão por meio do discurso do próprio Flaubert, afirmando que

Flaubert nos diz que as pequenas atenções de Emma para com Charles “*nunca foram, como ele acreditava, por causa dele... mas por sua própria vaidade exasperada*”. É claramente Flaubert quem constrói essa justaposição dos motivos de Emma com a crença de Charles sobre seus motivos, e a mesma “voz” intrusiva é evidente sempre que uma nova mentalidade entra em cena. Quando o pai de Emma se despede dela e de Charles, ele se lembra de “seu próprio casamento, seus primeiros dias ... Ele também tinha sido muito feliz... Ele sentia triste, como uma casa despojada e vazia”. Essa mudança momentânea para Rouault é a maneira de Flaubert de nos fornecer uma avaliação do casamento e uma noção do que está por vir. Se nos ocuparmos de todos os vestígios da presença do autor, ficaremos ocupados neste ponto. (Booth, 2022, p. 32-33, grifo do autor).

O teórico mostra que há outras maneiras de o autor implícito estar inserido na obra, mesmo em situações em que o escritor objetivamente almeja se distanciar da narração a fim de dar autonomia ao universo ficcional e a seus sujeitos. Essa constatação de Booth confronta o apagamento da autoria proposto pelos *New Critics*, que buscavam enxergar o texto literário independentemente de sua figura organizadora. Antoine Compagnon afirma que esse movimento almejava “a independência dos estudos literários em relação à história e à psicologia” (Compagnon, 2001, p. 48). Contudo, essa suposta independência mostra-se idealista diante do postulado de Wayne Booth acerca do autor construído esteticamente dentro da obra e ainda mais idealista quando o autor em questão é aquele construído por José Saramago em seus textos, isso devido à proximidade ideológica que há entre a pessoa real e os autores intrusos. Por esse motivo, a história e a psicologia do autor real precisam ser levadas em consideração para se compreender de maneira mais vertical as ideias e os conceitos dispostos nos romances do autor português. É importante ressaltar, no entanto, que a proposta não é

romper definitivamente com os estudos formalistas ou narratológicos, mas sim associar esses saberes a outros, algo semelhante ao que defende Carlos Reis quando define estudos narrativos a partir a tradição teórico e crítica da narratologia:

Em todo caso, é preciso dizer que alguma coisa dela perdurou e perdura, em parte porque a narratologia incorporou subdomínios muito fecundos (como a pragmática narrativa) e abriu-se interdisciplinarmente à psicanálise, à sociocrítica, à teoria da recepção, à retórica, aos estudos filmicos, etc. (...) hoje conhecemos como *narratologia pós-clássica* ou, como prefiro dizer, estudos narrativos; a sua conjugação com as solicitações e com os fundamentos epistemológicos da retórica, das ciências cognitivas, dos estudos femininos, dos estudos culturais ou dos estudos mediáticos. (Reis, 2014, p. 51, grifo do autor).

Essa profusão de saberes em diálogo é fundamental para compreendermos especificamente a estratégia e o uso dos autores implícitos criados por José Saramago, pois unicamente o estudo formalista acerca da narração é insuficiente para se ter a dimensão da complexidade da criação estética desse escritor, principalmente quando se projeta ou analisa uma transposição intermediática dessa elaborada construção tipicamente literária para outras mídias.

Antes de prosseguir com as afirmações de Booth, é prudente delimitar um conceito que será tratado durante toda a extensão do trabalho, que é o de mídia. Essa ponderação se faz necessária pois compreendemos que tanto a literatura quanto o cinema são mídias narrativas com capacidades expressivas e condições históricas distintas. Ramazzina-Ghirardi afirma que a palavra mídia “reluta em aceitar uma definição única” (Ramazzina-Ghirardi, 2022, p. 32).

Marie-Laure Ryan propõe três categorias para se compreender o conceito: a primeira a partir da substância semiótica; a segunda voltada para uma dimensão tecnológica e a terceira considerando a dimensão cultural do assunto. A substância semiótica refere-se à qualidade material de cada mídia, como imagem, som, linguagem verbal ou movimento (Ryan, 2014, p. 29); a dimensão tecnológica versa sobre o modo de produção que permite a materialização de cada mídia ou o material de suporte para sua veiculação; e, por último, a dimensão cultural trata da forma como as mídias são percebidas pelo público. Essa terceira acepção entende o conceito de mídia a partir de seu papel cultural que não é limitado às questões puramente semióticas ou tecnológicas (Ryan, 2014, p. 29,). Nosso trabalho, portanto, entende mídia de acordo com as categorias postuladas por Ryan, com destaque para as substâncias semiótica e cultural.

Assim sendo, Booth afirma que “nunca devemos nos esquecer que, embora o autor possa, até certo ponto, escolher seus disfarces, ele nunca pode escolher desaparecer” (Booth, 2022, p. 35). Essa característica do pensamento do teórico se opõe à ideia de objetivismo realista de alguns autores que almejam escrever uma obra pura de qualquer ideologia autoral ou de

escolha autoritária que poderia influenciar o julgamento do leitor. Em concordância com Booth, acreditamos não ser possível haver imparcialidade na narração literária. O dogmatismo realista que tenta a todo custo afastar a figura do autor da obra inevitavelmente produz um autor implícito com valores e posicionamentos, mesmo que velados, pois, ao passo que os escritores avançam em suas narrativas, eles criam

não simplesmente um “homem geral” ideal e impessoal, mas uma versão implícita “de si mesmo” que é diferente dos autores implícitos que encontramos nas obras de outros homens. Para alguns romancistas, parecia, de fato, que eles estavam descobrindo ou se criando à medida que escreviam. Como diz Jessamyn West, às vezes é “apenas escrevendo a história que o romancista pode descobrir — não sua história — mas seu escritor, o escriba oficial, por assim dizer, dessa narrativa”. (Booth, 2022, p. 82).

Esse desvelamento de si próprio que acontece no ato de escrita é, por si só, um ato estético. O termo pensado por West, escriba oficial, é interessante, pois parece remeter não apenas aos valores que se constroem no interior de um texto, mas principalmente à forma como eles são construídos. O escriba de West não é aquela pessoa que elabora seu valor social por meio do trabalho de registrar por escrito certas atividades. Ele segue por um caminho diferente, pois cria esse valor simultaneamente pelo ato da escrita e na manifestação estética do texto. A partir dessa reflexão, pode-se pensar sobre alguns fenômenos linguísticos que transformam autores em adjetivos — por exemplo, kafkiano, proustiano, joyceano etc. —, ou pelas elipses que ignoram a existência do texto ou do livro e se referem à figura do autor diretamente — como “ler Saramago”, “um bom Becket” etc. Esse fenômeno só é possível devido ao autor presente dentro da obra, não pelo autor real fora dela.

Outro aspecto importante dessa intrusão autoral é sua relação com o narrador. A princípio, o autor implícito de Booth nada mais é que o próprio narrador da obra. Contudo, o pensador explicita as diferenças entre esses dois sujeitos que coabitam o tecido da narração literária, mostrando que a construção do narrador é de responsabilidade dessa projeção autoral:

É um fato curioso que não temos termos para esse “segundo eu” criado. Nem para nosso relacionamento com ele. Nenhum de nossos termos para vários aspectos do narrador é muito preciso. “Persona”, máscara” e “narrador” às vezes são usados, mas se referem mais comumente ao falante na obra que, afinal de contas, é apenas um dos elementos criados pelo autor implícito e que pode estar separado dele por grandes ironias. “Narrador” geralmente significa o “Eu” de uma obra, mas o “eu” raramente ou nunca é idêntico à imagem sugerida do artista. (Booth, 2022, p. 84).

Essa reflexão é muito valiosa sobretudo para se compreender o procedimento de José Saramago, cujo autor implícito, em certos momentos da narração, fala com o narrador de cima para baixo, como se o repreendesse por alguma descrição ou falta dela. Esse complexo embate

de vozes no tecido da narração impõe um grande desafio para os adaptadores de Saramago para outras mídias, uma vez que essa dinâmica é intrincada ao fazer literário.

O trecho também evidencia que autor implícito e narrador não correspondem à mesma entidade ficcional. As características do narrador dependem desse autor projetado porque é ele quem organiza a obra como um todo. Booth define o autor implícito como

não apenas os significados extraíveis, mas também o conteúdo moral e emocional de cada fragmento de ação e sofrimento de todos os personagens. Inclui, em suma, a apreensão intuitiva de um todo artístico completo; independentemente de quais crenças seu criador professe na vida real, o principal valor com o qual esse autor implícito está comprometido é aquele que é expresso pela forma total da obra. (Booth, 2022, p. 85).

O autor implícito, então, parece ser uma categoria que organiza a história de modo a dar consistência temática e moral à obra. Ele é responsável pela unidade estética do trabalho, delimitando a forma sensível como o leitor irá se relacionar com os discursos ali presentes. Mais especificamente, Booth elenca três aspectos formais que, juntos, ajudam a compreender a função do autor implícito na obra. São eles o estilo, o tom e a técnica. Sobre a técnica, Booth cita o amplo conceito de Mark Schorer (1948), que engloba basicamente toda escolha que há no fazer literário e que, conseqüentemente, passa pela forma como o escritor é capaz de lidar com suas experiências, que Schorer afirma serem o material de trabalho do escritor.

Portanto, o autor implícito é responsável pela organização dos valores e pela condução da obra, ele “escolhe, consciente ou inconscientemente, o que lemos, nós o inferimos como uma versão ideal, literária e criada do homem real, ele é a soma das suas próprias escolhas” (Booth, 2022, p. 86). Ao dizer que o autor implícito é uma versão ideal de autoria, Booth faz uma clara distinção entre a pessoa real e a criação estética pensada para aquela obra pontual. Assim, é prudente reafirmar que essa versão ideal não é única de um autor, mas sim de uma obra. Um escritor literário tem o mesmo número de autores implícitos que ele tem de obras escritas, e esses autores são diferentes entre si, embora os de Saramago tenham muito em comum, como, por exemplo, sua posição política anticapitalista.

Nesse ponto da exposição, tomamos como objeto de estudo o pensamento de outro teórico que estuda a questão da autoria de maneira ligeiramente semelhante. Umberto Eco, em *Seis passeios pelo bosque da ficção* (2019), discorre sobre a outra ponta da história, o leitor-modelo. Ao discutir essa categoria, o teórico italiano projeta também um autor-modelo que se faz presente em toda obra literária. Eco constata que todo texto literário é uma “máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça parte de seu trabalho” (Eco, 2019, p. 9). Por isso, é papel do leitor preencher lacunas deixadas no texto a fim de estabelecer e construir sentidos. Eco

entende que existe uma relação colaborativa entre autor-modelo e leitor-modelo na edificação dos sentidos de uma obra. Para afirmar isso, ele define o leitor-modelo, distanciando-o do leitor empírico:

O leitor-modelo de uma história não é o leitor empírico. O leitor empírico é você, eu, todos nós, quando lemos um texto. Os leitores empíricos podem ler de várias formas, e não existe lei que determine como devem ler, porque em geral utilizam o texto como receptáculo de suas próprias paixões, as quais podem ser exteriores ao texto ou provocadas pelo próprio texto. (Eco, 2019, p. 14).

Essa constatação é importante, pois ela dialoga, de certa forma, com o pensamento de Schorer (1948) de que a experiência cultural e social é a fonte do trabalho do escritor ou autor empírico. Essa mesma experiência, então, é a fonte interpretativa do leitor empírico, permitindo-lhe preencher as lacunas da obra da maneira que julga mais conveniente. Para o leitor empírico, não existem barreiras, sua relação com o texto é justificada exclusivamente pela sua subjetividade, não havendo limites para os sentidos criados a partir do texto em diálogo com experiências e convicções prévias. Esse tipo de relação com o texto, contudo, não é ideal. Compreendendo esse fato, Umberto Eco delinea o perfil da entidade de seu leitor-modelo, que é “uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar” (Eco, 2019, p. 15). Isso é relevante, sobretudo à literatura, devido à característica fundadora da mídia de elaborar sentidos a partir de construções elípticas. O próprio Umberto Eco, em *Lector in fabula*, faz essa constatação. Ele afirma que a literatura é entremeada pelo não-dito, que

significa não manifestado em superfície, a nível de expressão: mas é justamente este não-dito que tem de ser atualizado a nível de atualização do conteúdo. E para este propósito um texto, de forma ainda mais decisiva do que qualquer outra mensagem, requer movimentos cooperativos, conscientes e ativos da parte do leitor. (Eco, 2011, p. 36).

Essa característica midiática da literatura é fundamental para se pensar sobre a adaptação de uma obra para o cinema. É claro que qualquer adaptação precisa lidar de alguma forma com o conteúdo não expresso na superfície do enredo, mas a questão se torna ainda mais complexa quando o não-dito ganha contornos tipicamente saramaguianos. Cabe ao leitor idealizado de Saramago preencher as lacunas do romance deixadas pelo autor idealizado. Essa configuração narrativa necessita de radicais mudanças na passagem para o cinema, dadas as capacidades expressivas de cada mídia e a complexidade cooperativa que há na relação leitor-autor e autor-modelo em Saramago.

Levantamos a hipótese de que o adaptador de Saramago precisa ter uma postura mais semelhante à do leitor empírico do que do leitor-modelo, de acordo com a nomenclatura de

Eco. O sujeito que adapta uma obra para outra mídia é, antes de ser autor, leitor, mas sua leitura é condicionada pelo exercício criativo de conceber uma nova obra sob a perspectiva de uma nova autoria. Esse leitor, então, lê projetando essa nova autoria. Assim, a postura de um leitor empírico que preenche as lacunas deixadas pelo autor-modelo de acordo com suas experiências e posições ideológicas, subvertendo os limites impostos pelo autor-modelo, toma o texto para si a fim de criar uma nova narrativa entremeada por uma diferente visão de mundo. Essa postura transgressora de enfrentar o texto como leitor empírico precisa, contudo, seguir primeiramente os passos habituais de um leitor-modelo para que haja um entendimento dos efeitos estéticos do texto fonte para, aí sim, subvertê-los. Tem-se, desse modo, um movimento duplo do leitor, que se apresenta inicialmente como modelo, mas converte-se em empírico em leituras futuras, conforme compreende estruturas com o objetivo de subvertê-las posteriormente em um exercício de adaptação. Um consciente leitor empírico em uma mídia pode se transformar em um autor emancipado das amarras da obra de origem em outra.

Essa postura diante de uma obra está estritamente conectada com o que Umberto Eco chama de cooperação entre autor e leitor, pois o texto literário está

entremeado de espaços brancos, de interstícios a serem preenchidos, e quem o emitiu previa que esses espaços e interstícios seriam preenchidos e os deixou brancos por duas razões. Antes de tudo, porque um texto é um mecanismo preguiçoso (ou econômico) que vive da valorização de sentido que o destinatário ali introduziu; e somente em casos de extremo formalismo, de extrema preocupação didática ou de extrema repressividade o texto se complica com redundâncias e especificações ulteriores — até o limite em que se violam as regras normais de conversação. Em segundo lugar, porque à medida que passa da função didática para a estética, o texto quer deixar ao leitor a iniciativa interpretativa, embora costume ser interpretado com uma margem suficiente de univocidade. Todo o texto quer que alguém o ajude a funcionar. (Eco, 2011, p. 37).

O que mais nos interessa nessa passagem é a função estética do texto, em que os interstícios se tornam ferramentas estéticas capazes de exprimir sentido. A postura do leitor diante do problema podem ser duas: aceitar as regras do jogo do texto e se tornar um leitor-modelo ou decliná-las e inundar o texto com experiências pessoais e interpretações subjetivas que extrapolem qualquer limite que impõe o autor-modelo. Nesse sentido, há uma reviravolta, o autor empírico, antes menos valorizado, torna-se potencialmente mais poderoso do que um autor-modelo quando se projeta como autor de cinema em um processo de adaptação. Essas abordagens de leitura serão pensadas mais adiante, no capítulo 4, pela perspectiva do sujeito que adapta uma obra literária para o cinema.

Ainda sobre o pensamento de Umberto Eco acerca da autoria dentro da obra, a elaboração de seu conceito parte de uma análise que o teórico italiano fez do romance *Sylvie*

(1853), de Gérard de Nerval. Eco afirma que, durante a leitura do romance, é imperativo lidar com três entidades: o autor empírico, ou seja, a pessoa de carne e osso que escreveu o romance e possui uma biografia pessoal; o narrador do romance; e, por último, o autor-modelo. Eco afirma que “o autor-modelo de *Sylvie* é a ‘voz’ anônima que inicia a história com ‘Je sortais d’un théâtre’ e a encerra fazendo Sylvie dizer: (...) ‘Pobre Adrienne! Ela morreu no convento de Saint-S... por volta de 1832’” (Eco, 2019, p. 20). Sabemos que o autor-modelo é um conjunto de estratégias narrativas que se valida na outra ponta, o leitor-modelo. Nesse trecho, porém, Eco revela outra característica dessa entidade — sua voz. O autor-modelo para Eco é também detentor de uma voz que não é a mesma do narrador. A afirmação fica clara quando o teórico aponta para essa voz distinta da voz do narrador no primeiro e no último capítulo de *Sylvie*. Eco constata que é possível “reconhecer o autor-modelo também como um estilo” (Eco, 2019, p. 21). Contudo,

o termo “estilo” diz muito e pouco. Leva-nos a pensar que o autor-modelo (para citar Stephen Dedalus), isolado em sua perfeição, “como o Deus da criação, permanece dentro ou atrás ou além ou acima de sua obra, invisível, refinado, fora da existência, aparando as unhas”. Por outro lado, o autor-modelo é uma voz que nos fala afetuosamente (ou imperiosamente, ou dissimuladamente), que nos quer ao seu lado. Essa voz se manifesta como uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como o leitor-modelo. (Eco, 2019, p. 21).

Essa voz descrita por Umberto Eco ganha materialidade no âmbito da narração ao se diferenciar da voz do narrador, sendo constituídas, assim, duas entidades com consciências e valores distintos. Esse fato, conforme será discutido posteriormente, é flagrante nas obras de José Saramago, pois o autor-modelo do escritor português constantemente interfere nas narrativas a fim de expressar algum valor ou julgamento. Um bom exemplo dessa característica da escrita saramaguiana pode ser vista em *Caim* (2017), último romance publicado pelo escritor. O enredo reconta a história bíblica do Velho Testamento sob a perspectiva de Caim, após assassinar seu irmão e ser obrigado a caminhar pela Terra sem a possibilidade de morrer. O caráter satírico da obra é explícito, assim como o sentimento de revolta constantemente expresso pelo autor-modelo e também pelo próprio Caim, que, à medida que caminha pelo mundo, se indigna com Deus. O trecho a seguir, retirado do romance, é elucidativo, pois evidencia a existência de uma outra voz que não pertence ao narrador:

No terceiro dia da viagem, abraão viu ao longe o lugar referido. Disse então aos criados, Fiquem aqui com o burro que eu vou até lá adiante com o menino, para adorarmos o senhor e depois voltamos para junto de vocês. *Quer dizer, além de tão filho da puta como o senhor, abraão era um refinado mentiroso, pronto a enganar qualquer um com a sua língua bífida, que, neste caso, segundo o dicionário privado*

do narrador desta história, significa traiçoeira, pérfida, aleivosa, desleal e outras lindezas semelhantes. (Saramago, 2017, p. 79, grifo nosso).

Ao final do trecho, uma segunda voz ironiza abertamente o narrador, esse que parece ter uma função mais descritiva das ações das personagens, diferentemente da segunda voz, do autor-modelo, que surge se posicionando em relação ao fato narrado. Percebe-se também que essa segunda voz é muito mais enfática e revoltada do que aquela que narra as ações de uma ou outra personagem.

A passagem de *Caim* se coaduna ao pensamento de Eco, elucidando que o autor-modelo não é constituído unicamente por essa voz, mas por todo um conjunto de escolhas estéticas que compõem a narrativa, como ilustra a também construção de um narrador menos passional. Contudo, a voz é um aspecto fundamental para o conceito de Umberto Eco, pois ela dá uma espécie de corpo ao autor-modelo. Esse aspecto é curioso, pois parece ser um complemento à lógica do autor implícito de Wayne Booth, que afirma em determinado momento que o autor implícito “é a soma de suas próprias escolhas” (Booth, 2022, p. 86), escolhas que podem ser conscientes ou inconscientes, como, por exemplo, o ponto de vista da narração, a colocação das elipses, o que é mostrado e o que é ocultado etc. Esse conjunto de opções que constituem a intrusão autoral para Booth também está presente na elaboração teórica de Eco. Entretanto, há uma especificidade nas reflexões do autor italiano: ele determina que há uma voz que organiza todo o texto.

Eco continua a constatação sobre o autor-modelo, afirmando que essa entidade não está presente apenas em obras em que há um elaborado trabalho estético. Eco entende que o autor-modelo está presente em qualquer romance e que essa não é “necessariamente uma voz gloriosa, uma estratégia sublime: o autor-modelo atua e se revela até no mais pífio dos romances pornográficos para nos dizer que as descrições apresentadas devem constituir um estímulo para nossa imaginação e para nossas realizações físicas” (Eco, 2019, p. 23). Nesse sentido, o autor-modelo atua como antolhos que limitam o campo de visão e a experiência daquele leitor que se propõe a atuar como leitor-modelo.

Sobre essa questão, é frutífero considerar também o pensamento de Wolfgang Iser de que o texto literário é um jogo. O teórico afirma que “os autores jogam com os leitores e o texto é o campo do jogo” (Iser, 1979, p. 107), há regras a serem seguidas nesse jogo e quem as estipula é o autor em uma dinâmica com o leitor. Esse é o aspecto do pensamento de Iser que nos interessa, pois no jogo do texto há um movimento entre leitor e autor. Acreditamos que esse movimento ocorre com o autor e o leitor construídos esteticamente dentro do texto, portanto, para acompanhar a nomenclatura de Umberto Eco, pensa-se em uma dinâmica entre autor-

modelo e leitor-modelo. A estipulação das regras desse jogo, portanto, seriam determinadas por esse movimento dialético entre as duas entidades, uma vez que

Quanto mais o leitor é atraído pelos procedimentos a jogar os jogos do texto, tanto mais é ele também jogado pelo texto. Assim novos traços de jogo emergem — ele assegura certos papéis ao leitor e, para fazê-lo, deve ter claramente a presença potencial do receptor como uma de suas partes componentes. O jogo do texto, portanto, é uma performance para um suposto auditório e, como tal, não é idêntico a um jogo cumprido na vida comum, mas, na verdade, um jogo que se encena para o leitor, a quem é dado um papel que o habilita a realizar o cenário apresentado. (Iser, 1979, p. 115-116).

Tratar o recebimento de um texto como um jogo encenado, em que autor e leitor concordam em lidar com o objeto fictício como se fosse real, está muito próximo daquilo que Umberto Eco entende como cooperação na construção de sentidos. Porém, o pensamento de Iser promove uma dimensão diferente, pois o caráter de encenação deixa de acontecer unicamente no interior da trama e passa também para o âmbito autoral/interpretativo. Autor-modelo e leitor-modelo, para dar continuidade ao jogo, assumem também papéis encenáveis dentro da obra.

Quando o leitor-modelo, por exemplo, rejeita encenar o papel, o jogo perde seu sentido e uma nova dinâmica entre autor e leitor é estabelecida. Essa nova dinâmica pode ser positiva quando observada pela perspectiva da teoria da adaptação, uma vez que o receptor transgressor possui mais liberdade para deturpar, no bom sentido, a obra. Essa transgressão da dinâmica, quando transportada para uma nova obra em uma mídia diferente, pode resultar em uma adaptação mais distante do material de origem e, portanto, capaz de se adequar melhor à mídia de destino e à visão de mundo do novo autor. Nesse sentido, o adaptador que parte da obra literária se apresenta como um leitor-modelo, mas subverte sua função, adotando uma postura de leitor empírico ao tomar a obra para si, atravessando os limites impostos pela organização e pela estética do texto de origem. Assim, o adaptador possui um duplo caráter de leitor, modelo e empírico, o que lhe permite maior autonomia ao lidar com os valores e as questões dispostas no texto de origem.

Esse caráter é fundamental para se pensar em adaptações, pois, segundo Linda Hutcheon, “o texto adaptado (...) não é algo a ser reproduzido, mas sim um objeto a ser interpretado e recriado” (Hutcheon, 2013, p. 123). Almeja-se, portanto, por meio da recriação, a criação de algo novo, que não se contente em replicar a mesma obra em uma nova mídia, até porque essa replicação é impossível devido às diferenças narrativas permitidas por uma mídia ou outra. Além disso, tem-se a questão da autoria empírica, pois autor literário e cinematográfico são indivíduos diferentes que possuem, potencialmente, visões de mundo

diferentes. A partir desse raciocínio, pensa-se em José Saramago autor empírico, pessoa real, comunista, politicamente engajado e, principalmente, inconformado. Essas características do autor empírico permitem a criação estética de autores-modelo ou autores implícitos que articulam as narrativas de um modo muito específico. Saramago, inclusive, negava a existência de um narrador em seus romances:

Continuo a pensar que o narrador não existe, quem existe é o autor, que tem uma história na cabeça e a quer passar ao papel. E como isto para mim é quase uma regra de ouro, estou presente, admito que às vezes até de mais, no que escrevo. Não para falar de mim, mas para dar as minhas opiniões, as minhas “sentenças”. (Saramago, 2003, p. 96).

O autor português está absolutamente correto em sua afirmação de que ele está presente no que escreve, pois seus autores intrusos estão sempre de acordo com os posicionamentos políticos e sociais do autor empírico. Essa é uma questão que Saramago não conseguiria refutar, haja vista que a forma como suas opiniões ou sentenças aparecem em suas obras é um modo estético, diferente de seu discurso usual, cotidiano: a ênfase, a ironia, a organização das reflexões, a relação dialógica com os personagens, a maior ou menor distância das cenas, tudo isso, tão elaborado, difere do discurso ordinário. Sendo assim, apesar de ideologicamente próximos, o autor intruso na obra continua sendo uma função estética do texto que se articula a partir dos pensamentos e das posições do autor empírico. Esse fator se impõe como uma particularidade na adaptação de um texto saramaguiano, pois, além de todo o diferente aparato narrativo da literatura e do cinema, tem-se a complicada figura do autor que se infiltra na obra e a inunda de si.

Ideologicamente e esteticamente, autor empírico e intruso se misturam nas obras de Saramago, o que torna o exercício de adaptar esse autor de maneira menos disruptiva uma tarefa árdua e pouco frutífera esteticamente. Contudo, apesar dessa proximidade, o que nos interessa, de fato, é a articulação interna realizada pelo autor-modelo, pois entendemos que ele é o sujeito da organização estética do texto. O que muitos dos adaptadores de Saramago fazem é tentar captar o enredo de maneira mais fiel possível, ignorando o fato de que o texto saramaguiano o é não por seu enredo, mas por seu riquíssimo exercício estético, que é tipicamente literário. Portanto, acreditamos que uma ação mais disruptiva e transgressora do adaptador de Saramago para o cinema pode ser mais fecunda no processo de transposição intermediária de modo geral, principalmente na elaboração de uma estética intrinsecamente cinematográfica que seja capaz de dar unidade de estilo a esse enredo.

Em suma, os pensamentos de Booth e Eco são complementares no que diz respeito a uma entidade que existe na literatura e cuja principal função é dar à obra uma unidade estética

e de sentido, conduzindo o leitor que se dispõe a jogar o jogo do texto. Esse jogo parte de uma experiência empírica do autor fora do texto, que permite ou dá início ao exercício estético que se materializa somente dentro da obra. Essa constatação vai ao encontro da fala de Iser: “o próprio texto é o resultado de um ato intencional pelo qual um autor se refere e intervém em um mundo existente” (Iser, 1979, p. 107), ou seja, a matéria bruta da obra de arte é sempre a realidade imediata, que posteriormente é lapidada pelo autor empírico no fazer artístico. Isso quer dizer que até a obra de ficção científica mais conceitualmente elaborada parte da mesma matéria, o real. Inclusive, a ficção científica historicamente faz uso de tecnologias mirabolantes e de situações fantasiosas para comentar ou até mesmo criticar algum aspecto imediato da realidade empírica, como em *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury, por exemplo, em que a atividade dos bombeiros é iniciar incêndios e não os exterminar.

O que diferencia as elaborações conceituais dos dois primeiros autores incide principalmente na discussão de Booth sobre a busca de alguns escritores por um ideal de realismo, que tenta, sem sucesso, excluir a entidade autoral da obra a fim de torná-la livre de imposições autoritárias, além de fomentar uma importante discussão sobre subjetividade e objetividade. Umberto Eco, por outro lado, evidencia, em diversos pontos de sua exposição, a possibilidade de uma voz capaz de organizar esteticamente a obra. Essa voz nem sempre é frontal e bem delimitada, podendo inclusive se misturar com outras vozes na tessitura do texto. Esses dois conceitos são complementares e muito valiosos para compreender melhor o fazer literário de José Saramago, evidenciando o grande desafio que existe na transposição intermediária de uma obra saramaguiana para o cinema.

1.2 Mikhail Bakhtin e o ativismo do autor — monologia e polifonia

Mikhail Bakhtin foi outro teórico que discutiu de forma profícua o papel do autor como uma entidade ativa dentro da obra de arte. O escritor russo dedicou extensas reflexões acerca da interação entre autor e personagem sob a égide de dois conceitos basilares para sua filosofia, a polifonia e a monologia. Para de fato compreender o pensamento de Bakhtin sobre a autoria na literatura, é necessário antes entender principalmente esses dois conceitos e como, sobretudo a polifonia, é aplicada aos romances de Fiódor Dostoiévski.

Bakhtin entende que a escrita de Dostoiévski é revolucionária devido à liberdade de ação e de pensamentos que suas personagens possuem em relação ao autor. Inclusive há, aqui, certo conflito de ideias entre o que foi postulado por Bakhtin sobre o romance dostoiévskiano e a constatação de Booth de que a objetividade na narração é impossível, mesmo em casos em

que o autor se esforça para afastar seus valores da obra, dando uma suposta postura de neutralidade ao narrador. Isso acontece pois, mesmo inconscientemente, ao escrever, o autor real faz escolhas e essas escolhas constituem uma estética que dá vida ao autor implícito na obra. Já Bakhtin, ao debater a obra de Dostoiévski, declara que o romancista russo revolucionou a escrita literária justamente por conseguir atingir esse estado de objetividade que outros, como Flaubert, não conseguiram. Contudo, antes de entrar nessa discussão sobre o conceito de polifonia literária de Bakhtin e a potencial objetividade atingida por Dostoiévski, é necessário dar um passo para trás e compreender o ativismo do autor segundo Mikhail Bakhtin de maneira geral.

No texto *O autor e a personagem na atividade estética*, Bakhtin inicia sua discussão acerca da personagem e do autor, apontando para o fato de que a personagem literária carrega em si uma lógica interna que está inteiramente em função do todo da obra. Ele diz:

O autor acentua cada particularidade e cada traço de sua personagem, cada acontecimento e cada ato de sua vida, os seus pensamentos e sentimentos, da mesma forma como na vida nós respondemos axiologicamente a cada manifestação daqueles que nos rodeiam; na vida, porém, essas respostas são de natureza dispersa, são precisamente respostas a manifestações particulares, e não ao todo do homem, a ele inteiro (...) Já na obra de arte, a resposta do autor às manifestações isoladas da personagem se baseiam numa resposta única ao todo da personagem, cujas manifestações particulares são, todas elas, importantes para caracterizar esse todo como elemento da obra. (Bakhtin, 2023, p. 45-46).

Nesse ponto de sua exposição, Bakhtin argumenta sobre a função da personagem na história, atentando-se para o fato de que ela está em função da obra, ou seja, todas as suas descobertas, seus pensamentos, seus conflitos e seus interesses só se justificam se comunicarem algo a respeito do todo da obra. Isso é claramente distinto de uma pessoa na vida real, que, apesar de poder obter as mesmas descobertas, ter os mesmos pensamentos, enfrentar os mesmos conflitos e compartilhar os mesmos interesses da personagem, não possui suas ações em função do todo. Em outras palavras, ações, mesmo aquelas imorais, não têm a função ou efeito de representar o todo do sujeito. Mesmo aquele que pratica uma ação tida como imoral socialmente não é necessariamente um sujeito imoral ao todo, pois aquela ação é apenas mais uma entre muitas outras.

Na obra de arte narrativa, pois essa dinâmica não vale somente para a literatura, a personagem, assim como todas as suas ações, tem uma função. Ao fazer essa constatação, Bakhtin propõe uma projeção para um autor que se articula dentro da obra e não apenas como um sujeito biográfico fora dela, pois a “luta do artista por uma imagem definida da personagem é, em um grau considerável, uma luta dele consigo mesmo” (Bakhtin, 2023, p. 47). Isso acontece porque a construção da personagem em uma obra de arte é um exercício estético

atrelado a uma figura autoral dentro da obra, que poderia ser chamada de autor implícito ou autor-modelo, pois leva em consideração escolhas que comunicam determinados valores, sendo um ponto de convergência entre Bakhtin, Eco e Booth. O teórico russo vai adiante e afirma que

De imediato o autor não encontra para a personagem uma visão que não seja aleatória, sua resposta não se torna uma visão que não seja aleatória, sua resposta não se torna imediatamente produtiva e principal, e a partir do tratamento axiológico único, desenvolve-se o conjunto da personagem: esta exibirá muitos trejeitos, máscaras casuais, gestos falsos e atos inesperados em função das respostas volitivo-emocionais e dos caprichos de alma do autor; através do caos de tais respostas, ela terá de inteirar-se amplamente de sua verdadeira diretriz axiológica até que sua feição finalmente se constitua em um conjunto estável e necessário. (Bakhtin, 2023, p. 46-47).

O desvelamento que o autor faz até encontrar a personagem é uma forma de seu ativismo na obra, pois é apenas por meio desse exercício que os sentidos se tornam passíveis de construção. O processo de desvelamento psicológico é anterior à obra e, portanto, não possui a materialidade da personagem escrita e delimitada esteticamente que permite a análise. Isso evidencia o exercício de enformá-la para que ela tenha uma funcionalidade estética ou temática no todo da obra. Essa é uma função típica do autor dentro da obra, inclusive Bakhtin discute justamente esse tipo de ativismo autoral implícito em detrimento das questões ou alegações do autor empírico:

O autor nos conta essa história ideal apenas na obra de arte, não na confissão de autor — se esta existe —, não em suas declarações acerca do processo de criação; tudo isso deve ser visto com extrema cautela tendo em vista as seguintes considerações: a resposta total, que cria o conjunto do objeto, realiza-se de forma ativa, mas não é vivida como algo definido, sua clareza reside justamente no produto que ela cria, isto é, no objeto enformado; o autor reflete a posição volitivo-emocional da personagem e não sua própria posição em face da personagem; esta posição ele realiza, é objetivada, mas não se torna objeto de exame e de vivenciamento reflexivo; o autor cria, mas vê sua criação apenas no objeto que ele enforma, isto é, vê dessa criação apenas o produto em formação e não o processo interno psicologicamente determinado. (Bakhtin, 2023, p. 47).

Essa reflexão do teórico russo é ligeiramente semelhante à hipótese de Caio Gagliardi (2019), que discute uma autoria heteronímica, invertendo a lógica da atribuição autoral, sendo a obra e sua estética criadoras do sujeito que a escreve, e esse sujeito não é empírico, e sim estético. O estudioso da USP afirma que o

fenômeno heteronímico empresta à autoria um novo estado de legitimidade enunciativa, na medida em que possibilita pensá-la como sendo a produção de um sujeito da linguagem, um sujeito que pode ser, até mesmo, imaginado com um corpo orgânico e anterior ao texto (...), mas que foi constituído e então lançado para trás por um material genético composto por traços de estilo, afinal como afirmou o poeta russo Joseph Brodski, “a biografia de um escritor está nos meandros de seu estilo”. (Gagliardi, 2019, p. 34).

Verifica-se que Booth e Eco harmonizam seu pensamento ao de Bakhtin, em cuja esteira se posiciona Gagliardi: o quarteto considera que autoria é uma entidade que está ativamente presente dentro da obra e que é responsável por sua organização estética. Nesse momento da exposição de Bakhtin, verifica-se como seu pensamento ecoa em dois conceitos similares aos de Booth (autor real e autor implícito) e de Eco (autor empírico e autor-modelo). O teórico russo inspira as nomenclaturas posteriores de Booth (autor real e autor implícito) e de Eco (autor empírico e autor-modelo), nomeando as categorias de autor-pessoa e autor-criador.

Bakhtin afirma que o autor-criador é um elemento da obra e o autor-pessoa é um “elemento do acontecimento ético e social da vida” (Bakhtin, 2023, p. 52). Ele ainda argumenta sobre como os valores e os comentários do autor-pessoa sobre a obra não articulam nenhum resultado estético ou de sentido. Apesar de seu potencial e peso biográfico, quem faz essa articulação estética é o autor-criador, que enforma a personagem em um todo da obra. Dessa forma, o autor se caracteriza como um conjunto de estratégias narrativas que dão unidade ao exercício estético. Nesse sentido, forma-se uma crítica ao biografismo, que busca no autor-pessoa possíveis respostas para o trabalho estético organizado por uma outra entidade, o autor-criador. Ele ainda pode carregar valores do autor-pessoa em seus enredos e sujeitos ficcionais, contudo essa organização é de natureza estética, mesmo que concordante com elementos da vida real e política do sujeito que escreve.

Essa constatação é flagrante no estudo de caso de José Saramago, pois, apesar de o autor real ter se filiado ao Partido Comunista Português em 1969, não é essa a explicação para o teor politicamente engajado de suas obras. O que melhor explica isso é uma aproximação que há em seus textos com a teoria marxista aparelhada esteticamente a partir do ativismo do autor-criador. Dito isso, Bakhtin conceitua autor da seguinte forma:

é o agente da unidade tensa e ativa do conjunto acabado, do todo da personagem e também da obra, e esta é transgrediente e cada elemento particular daquela. Visto que nos compenetrarmos da personagem, esse todo que a conclui não pode ser dado de dentro dela em termos principais, e ela não pode viver dele nem por ele guiar-se em seus vivenciamentos e ações, esse todo lhe chega de cima para baixo — como uma dádiva — de outra consciência ativa: da consciência criadora do autor. A consciência do autor é a consciência da consciência, isto é, a consciência que abrange a consciência da personagem com elementos por princípio transgredientes a ela mesma e que, se fossem imanentes, torna-la-iam falsa. O autor não só enxerga e conhece tudo o que cada personagem em particular e todas as personagens juntas enxergam e conhecem, como enxerga e conhece mais que elas, e demais, enxerga e conhece algo que por princípio é inacessível a elas, e nesse excedente de visão e conhecimento do autor, sempre determinado e estável em relação a cada personagem, é que se encontram todos os elementos do acabamento do todo, quer das personagens, quer do acontecimento conjunto de suas vidas, isto é, do todo da obra. (Bakhtin, 2023, p. 54).

Entende-se, portanto, de acordo com a definição, que o autor é uma entidade autoritária e estética, cuja consciência encontra-se em uma posição hierarquicamente superior às consciências dos demais sujeitos ficcionais que habitam o universo fictício. É interessante notar que Bakhtin utiliza a mesma palavra, consciência, para se referir à visão de mundo do autor e das personagens, o que sugere que, mesmo nesse universo autoritário regido pela consciência maior do autor, que tem controle total sob a criação, há um certo estatuto, ou uma diretriz volitivo-emocional concreta, que permite que a personagem tenha certa autonomia em relação às amarras autorais. Isso remete a uma reflexão de Carlos Reis sobre o processo de adaptação da personagem para outras mídias: “trata-se sobretudo, (...) de mostrar que as personagens não só sobrevivem à sua origem e primeira vida ficcional, como podem prolongar a sua existência numa segunda vida, com consciência de que essa sobrevida é uma possibilidade e até um direito” (Reis, 2018, p. 136). A questão do direito à sobrevida da consciência original da personagem por meio das adaptações será discutida posteriormente. O que importa neste momento é pensar sobre como essa dinâmica é intrincada, principalmente quando se leva em consideração a passagem de uma personagem guiada pela consciência que fecha a obra, como o autor-criador de José Saramago, da literatura para o cinema. Tal organização estética parte de um engajamento político e, até mesmo, de um possível conhecimento aprofundado de teorias marxistas, tudo isso estruturado em uma lógica estética especificamente pensada como literatura. Essas características vão criando cada vez mais desafios no processo de adaptação, o que torna a tentativa de replicar o enredo literário no cinema, que muitas vezes parte de uma intenção respeitosa ante o material de origem, algo pouco apropriado, dadas as características dessa autoria intrusa aliada às diferentes ferramentas expressivas de ambas as mídias.

Bakhtin ainda constata que o autor-criador conclui a personagem a partir de seu ativismo. Ele afirma que

Para encontrar o autor assim concebido em dada obra, cumpre escolher todos os elementos que concluem a personagem e os acontecimentos de sua vida, por princípio transgredientes à sua consciência, e definir a unidade ativa, criativamente tensa e principal desses elementos; o agente vivo dessa unidade do acabamento é o autor, que se opõe à personagem como portadora de unidade aberta do acontecimento vital, que não pode ser concluída dentro de si mesma. Esses elementos ativamente concludentes tornam passiva a personagem, assim como a parte é passiva em relação ao todo que a abrange e lhe dá acabamento. (Bakhtin, 2023, p. 56).

Portanto, a personagem é dependente do autor para estabelecer o seu campo de visão, campo de que o autor tem conhecimento completo por ser a entidade organizadora do universo ficcional. A personagem não se conclui em si na criação de valores e de posicionamentos, pois todos esses valores e posicionamentos são determinados pela totalidade da obra e por suas

necessidades específicas. Hierarquicamente, portanto, está o todo da obra, organizado pela figura do autor-criador e, depois, a personagem e o restante do universo ficcional, que se organizam de acordo com a consciência autoral. O todo da personagem, tudo aquilo que ela é, existe em função do todo da obra. Dito isso, Bakhtin afirma que “o autor deve colocar-se à margem de si, vivenciar a si mesmo não no plano em que efetivamente vivenciamos a vida; só sob essa condição ele pode completar a si mesmo até atingir o todo” (Bakhtin, 2023, p. 57). O autor, assim, precisa ser capaz de transgredir a própria consciência para conseguir criar-se esteticamente na obra de maneira a ser capaz de gerar uma totalidade narrativa. Quando “o autor-pessoa se auto-objetiva esteticamente na personagem, não deve ocorrer esse retorno a si mesmo: o todo da personagem deve permanecer o último todo para o autor-outro” (Bakhtin, 2023, p. 59). A condição de alteridade, nesse caso, é fundamental para que seja atingido um ponto possível para a realização do exercício estético. O sujeito é incapaz de concluir a si próprio, mas é capaz de concluir o outro, pois dele não se tem a totalidade subjetiva. No olhar para o outro, o que se têm são traços isolados, que podem ser reunidos na constituição de uma totalidade sob a perspectiva de quem olha. O autor-criador, portanto, precisa ser capaz de fazer esse movimento consigo mesmo por meio da personagem, tornando-se a criação que observa e julga o criador a partir de outra consciência. No trato com a personagem, cabe ao autor “encontrar um ponto de apoio fora dela para que ela se torne um fenômeno esteticamente acabado: uma personagem” (Bakhtin, 2023, p. 59). É a partir dessa tensão, desse ponto onde se localiza o autor, que surge a obra totalizada, “uma posição singular, a única de onde se pode perceber o todo da personagem e o mundo como algo que de fora o garante, restringe e acentua” (Bakhtin, 2023, p. 59).

Em linhas gerais, são essas as características da relação autor/personagem em um tipo de narrativa em que o autor é capaz de concluir e dar totalidade à personagem e ao universo ficcional. Contudo, Bakhtin projeta em sua obra um outro tipo de postura autoral que não conclui a obra. Essa seria uma das características do romance polifônico, descoberta do teórico russo ao se debruçar sobre a literatura de Fiódor Dostoiévski.

Paulo Bezerra, responsável por traduzir diversas obras literárias de Dostoiévski para o português direto do russo, é também tradutor de inúmeros textos teóricos de Mikhail Bakhtin. Um notório exemplo é *Problemas da poética de Dostoiévski* (2010), pois no prefácio, *Uma obra à proa do tempo é assinado pelo tradutor* (2010), o tradutor discute o problemático entendimento teórico sobre polifonia. Ele defende que, nas obras de Dostoiévski, sobretudo naquelas de maior extensão, a posição do autor-criador marca uma revolução na prática literária, uma vez que ele se encontra em um ponto de distanciamento que permite objetividade

em relação ao “universo representado e às criaturas que o povoam (nota-se que, apesar de haver um ou outro traço do próprio Dostoiévski em algumas de suas personagens, nenhuma delas pode ser considerada um alter ego do autor)” (Bezerra, 2018, p. IX). Esse distanciamento significa que as personagens dostoiévskianas possuem um alto grau de independência em relação ao autor, pois, como constata Bakhtin (2006), as personagens não podem ser inventadas em um movimento puramente estético. O autor é incapaz de, somente por meio de seu exercício artístico, criar uma personagem a partir do vácuo, pois ela é pré-encontrada pelo autor no mundo, que só então ele fará o exercício estético de enformá-la, ou seja, torná-la parte de um universo ficcional (Bakhtin, 2006, p. 183-184).

Para este estudo, as reflexões bakhtinianas ilustrarão o contraponto entre polifonia e monologia que se verifica na obra saramaguiana. Por isso, é essencial a clareza quanto ao campo de pesquisa de Bakhtin para tratar essas categorias, qual seja, o gênero romanesco, principalmente as obras de maior extensão de Dostoiévski (Bakhtin, 2018; Maciel, 2016). Esse fator por si só evidencia uma ruptura teórica nas características mais básicas presentes na gênese do conceito, uma vez que o uso da palavra polifonia tem se difundido nos estudos de diversos tipos e gêneros textuais, com perspectivas conceituais distintas daquela originalmente proposta por Bakhtin. É nesse ponto que habita a profunda confusão conceitual que mistura ou entende como sinônimos o dialogismo e a polifonia. Lucas Vinício de Carvalho Maciel (2016), em seu esclarecedor artigo *Diferenças entre dialogismo e polifonia*, conceitua o dialogismo partindo do pensamento de Bakhtin:

O dialogismo não é apenas a referência de um texto a outro, mas as relações (dialógicas) que se dão entre uma voz ou outra, estejam essas vozes expressas em um mesmo texto ou em diferentes textos, estejam essas vozes nos diálogos face a face do cotidiano ou em amplos diálogos que se estabelecem, marcadas ou veladamente, entre vozes e ideias que interagem, por meio de sujeitos que as enunciam, no fio da história. (Maciel, 2016, p. 582-583).

O dialogismo é uma das categorias que compõem a polifonia, mas não é a polifonia em si. A multiplicidade de vozes, portanto, pode ser compreendida como uma mera simplificação teórica da polifonia, pois desconsidera as nuances do conceito que estão intrinsecamente interligadas ao processo de criação da personagem dostoiévskiana.

No Adendo II, presente na obra *Problemas da poética de Dostoiévski*, em que Bakhtin esboça uma reformulação e um aprofundamento acerca da posição do autor no romance polifônico, são discutidas três descobertas atribuídas a Dostoiévski em sua escrita literária. Bakhtin discorre sobre o fato de que, a partir dos textos do autor, é possível perceber as seguintes questões: (i) a personagem é desassociada do autor; é uma consciência situada “fora

e ao lado” (Bakhtin, 2018, p. 319) e se constitui como uma consciência plena em diálogo com a consciência do autor; (ii) o autor é representado pela figura de Prometeu. A criação (ou recriação) acontece em paralelo com a ideia do autodesenvolvimento do indivíduo. Essa ideia torna-se parte constituinte da representação artística da personagem no plano do acontecimento humano; (iii) a potencialidade dialógica na construção da personagem se dá por meio da interação entre consciências isônomas e equivalentes (Bakhtin, 2018, p. 319-320). Em suma, Bakhtin defende que a grande diferença entre os romances de Dostoiévski e os demais é a independência que tem a personagem perante o autor. Esse assume a posição de um deus que presenteia sua criação com a possibilidade do livre-arbítrio, de forma que se configura como uma autoconsciência que entrará em debates ideológicos com outras autoconsciências, sejam elas de outras personagens ou do próprio autor.

Bakhtin entende que essas são três facetas do mesmo fenômeno. É possível dizer, assim, que diferentes conteúdos de consciências são capazes de alterar diálogos e conceitos e, por conseguinte, a narrativa como um todo. Dostoiévski fraciona o modelo plano de se representar o mundo por meio da literatura, tornando-o complexo devido à multiplicidade de consciências que estruturam o texto, ao contrário do que acontece na monologia, em que o texto é dominado por apenas uma consciência autoritária, a do autor. Desse modo, “pela primeira vez, a representação se torna pluridimensionada” (Bakhtin, 2018, p. 320).

A partir disso, percebe-se que as reflexões de Bakhtin vão muito além da multiplicidade de vozes. O que, de fato, é discutido — sempre tendo como objeto de reflexão os romances de Dostoiévski — é a multiplicidade de consciências isônomas em constante interação, o que se apresenta como uma fonte de contradições e de concordâncias que movem a narrativa. Essa noção da personagem “viva” que dialoga com a consciência do autor (posicionado no limiar da obra com o mundo real) e com a consciência das demais personagens que coabitam o universo ficcional é o cerne do significado de polifonia.

Nessa configuração de narrativa, o autor é uma entidade não totalitária, pois não é responsável por determinar conclusões de nenhuma natureza. Sua consciência existe na obra, porém, conforme postulado por Bakhtin, ela é isônoma. Logo, não há uma relação hierárquica que a coloque em um patamar superior à consciência das personagens.

Bakhtin diferencia dois tipos de posturas que o autor pode ter em relação à obra: o primeiro refere-se ao monologismo, quando o autor possui uma relação autoritária e conclusiva em relação ao texto. Nesse caso, o autor “[c]onclui, coisifica, explica por via casual, torna inanimada e abafa a voz do outro” (Bakhtin, 2018, p. 320). Já no segundo caso, que diz respeito

à polifonia, o autor não é uma entidade autoritária, ele apenas “[i]nterroga, provoca, responde, concorda, discorda etc.” (Bakhtin, 2018, p. 320).

Essa dinâmica consequente da postura de um autor não autoritário acarreta a inconclusibilidade da obra, que não é fechada de acordo com as vontades da consciência do autor. A inconclusibilidade, ao lado de outras duas características fundamentais, ajuda a constituir o romance polifônico. Maciel compila, resumidamente, esses três pilares como sendo: “(i) a amplitude dos diálogos entre personagens e narrador; (ii) a integração entre diálogo interior (ou microdiálogo), diálogo composicionalmente expresso e grande diálogo; e (iii) a questão do diálogo inconcluso” (Maciel, 2016, p. 583). A primeira característica, sobre a amplitude dos diálogos, diz respeito ao conteúdo discursivo das personagens na obra. Bakhtin observa que, na primeira obra de Dostoiévski, *Gente pobre* (1846), o diálogo não possui a amplitude dos romances posteriores. O motivo disso, segundo o teórico, é o fato de as personagens não serem ideólogas, ou seja, não possuírem reflexões filosóficas universalizantes sobre o homem e o mundo que as cerca. Bakhtin entende que o discurso presente na obra do autor russo não diz respeito ao de um pensador específico, e sim a discursos de um conjunto de filósofos e pensadores que o influenciaram: “a obra de Dostoiévski se decompôs em várias teorias filosóficas autônomas mutuamente contraditórias, que são defendidas pelos heróis dostoiévskianos” (Bakhtin, 2018, p. 3). No entanto, ao analisar *Gente pobre*, Bakhtin afirma que nas

primeiras obras de Dostoiévski esse fator ainda tem uma expressão bastante simples e direta, pois aqui o diálogo ainda não penetrou no íntimo, por assim dizer, nos átomos propriamente ditos do pensamento e da emoção. O mundo das personagens ainda é restrito e estas ainda não são ideológicas. A própria humildade social torna essa mirada e polêmica interna direta e patente, sem aquelas complexíssimas evasivas internas que se transformam em verdadeiras construções ideológicas, que aparecem na obra mais tardia de Dostoiévski. (Bakhtin, 2018, p. 238).

A história da novela acompanha Makar Diévuchkin e Varvara Alieksiêievna em sua interlocução por meio de cartas que expõem o drama dessas personagens ao lidarem com os sofrimentos decorrentes da pobreza que as cerca. Maciel afirma que “os diálogos dos primeiros heróis de Dostoiévski ainda são bastante restritos ao círculo imediato de suas vidas” (Maciel, 2016, p. 584) e que esse seria um dos motivos que impedem essas personagens de serem ideólogas, o que consequentemente impede o texto de ser polifônico. Realmente, as personagens de *Gente pobre* são consumidas pela pobreza, fato que tira delas a possibilidade de refletir para além de qualquer outro aspecto da vida que não seja a própria condição social imediata. Essas são personagens sem perspectiva de melhora e, portanto, suas realidades imediatas ocupam todo o horizonte que elas conseguem enxergar.

O primeiro ideólogo presente na obra de Dostoiévski é o protagonista de *Memórias do subsolo* (1864), pois a amplitude do diálogo é expandida consideravelmente. Ele, apesar de também possuir conflitos ligados à pobreza, dialoga com discursos relevantes do mundo daquela época, pois “não está preso à sua realidade imediata, conseguindo discutir com vozes mais amplas, até aquelas que não possuem um representante físico imediatamente presente, mas que podem, contudo, ser reconhecidas pela personagem que com elas dialoga” (Maciel, 2016, p. 587). O protagonista dessa novela conversa com valores da Rússia daquela época e confabula com sua própria consciência, com a consciência do narrador, do autor e com discursos que, por vezes, possuem uma fonte incerta, fora da narrativa. Esse traço estético também diz respeito ao segundo pilar apontado por Maciel, que discorre sobre o “diálogo interior (ou microdiálogo), diálogo composicionalmente expresso e grande diálogo” (Maciel, 2016, p. 583). Para definir: diálogo interior é o diálogo da personagem com ela mesma, que acontece dentro da consciência da própria personagem. Um exemplo dessa categoria é a estratégia do fluxo de consciência, em que a personagem devaneia por meio de um discurso direto. Já o diálogo composicionalmente expresso é o diálogo mais comum, face a face, que acontece entre duas ou mais personagens dentro da narrativa. E, por fim, o grande diálogo, que se configura na transposição de vozes de uma personagem para outra. Essas vozes são “extensamente debatidas por outras personagens, por meio das complexas interações” (Maciel, 2016, p. 588). Bakhtin explica que

Essa transferência das palavras de uma boca para outra, quando elas conservam o mesmo conteúdo, mas mudam o tom e o seu último sentido, constitui o procedimento básico de Dostoiévski. Este obriga os seus heróis a reconhecerem a si, a sua ideia, a sua própria palavra, a sua orientação, o seu gesto em outra pessoa, na qual todas essas manifestações mudam seu sentido integral e definitivo. (Bakhtin, 2018, p. 249).

Em vista disso, o grande diálogo é um dos aspectos que dá materialidade à polifonia, pois sua ocorrência é menos comum do que os demais tipos, sendo comprovado principalmente nas obras mais longas de Dostoiévski. Na composição de um romance polifônico, essas três categorias de diálogo precisam estar em constante interação umas com as outras na articulação do texto. É, portanto, justamente essa interação o fator maior que condiciona a presença de polifonia ou não em um romance.

Ainda usufruindo da leitura que Maciel faz de Bakhtin, tomamos a linha cronológica que ele faz, descrevendo bem a construção do romance polifônico de Fiódor Dostoiévski. Ele diz que o

desenvolvimento da ciência do diálogo dostoiévskiana, inicia-se com as personagens restritas a seus interlocutores imediatos, passa-se depois a personagens que assimilam temas sociais mais amplos até se chegar a romances cujos arranjos dialógicos entre as vozes de várias personagens são a tal ponto aprofundados que se chegaria à polifonia.

Ou seja, um dos critérios para se distinguir polifonia de dialogismo é a amplitude do diálogo. Somente com ideólogos e considerando-se vozes mais amplas (e pensamentos mais abstratos) se supera o diálogo imediato. Se o dialogismo já se faz presente na interação entre quaisquer vozes, a polifonia depende da amplitude das ideias que se discute. (Maciel, 2016, p. 587).

Em suma, para que um texto seja polifônico, ele precisa possuir algumas características específicas: (i) em primeiro lugar, esse texto precisa, invariavelmente, pertencer ao gênero romanesco. Não existe polifonia — ou pelo menos a polifonia bakhtiniana — fora dos moldes estéticos do romance; (ii) o segundo ponto é a necessidade de haver isonomia entre autor, narrador e personagens ficcionais. A estrutura hierárquica do monologismo — em que o autor é a figura máxima que conclui com suas decisões autoritárias — dá lugar a uma representação pluridimensionada em que cada consciência, seja do autor, do narrador ou das personagens, possuem independência para interagirem entre si e com o universo real, fora da diegese; (iii) por último, é necessário haver constante interação entre os três tipos de diálogos (diálogo interior, composicionalmente expresso e grande diálogo). Caso alguma dessas características não faça parte da estruturação formal do texto, ele não poderá ser considerado polifônico de acordo com o pensamento bakhtiniano.

A questão do ativismo do autor de um romance monológico ou polifônico é relevante no estudo de caso de José Saramago porque há certa polêmica na forma de determinar onde o autor português se encaixa melhor. No próximo capítulo, abordaremos essa questão em todas as suas muitas nuances, compreendendo o caráter monológico, e não polifônico, do autor português, de acordo com o conceito bakhtiniano. José Saramago faz uso de seu ativismo autoral para concluir as personagens e os valores presentes na obra, diferentemente de Dostoiévski, que deixa inconclusas as diferentes filosofias e perspectivas que suas personagens defendem no decorrer de suas narrativas mais longas. A partir dessa reflexão, será possível analisarmos como Saramago, autor intruso, constrói-se esteticamente no interior de sua obra, manifestando suas posições políticas, filosóficas e relacionadas à religião. A partir disso, pensaremos, nos capítulos 3 e 4, os desmembramentos dessas características na passagem do texto escrito pelo autor português para outras mídias sob a tutela de outros tipos de autoria.

Para concluir, entendemos que os conceitos de autor implícito de Wayne Booth e autor-modelo de Umberto Eco, e também o contributo de Wolfgang Iser, são fundamentais para se entender a elaborada questão de autoria na obra literária de José Saramago. Compreendemos que o autor não é apenas uma entidade que existe apenas no mundo real, ele se constrói e se expressa esteticamente dentro e a partir de uma obra de arte. Desse modo, podemos afirmar que

o autor vive a partir do momento da materialização de sua obra — ele é a obra — pois, de dentro para fora, a edifica esteticamente.

O caso de Saramago nos impõe um curioso desafio que se apresenta pelo fato de o autor que organiza a obra de dentro se posicionar da mesma forma que a pessoa de carne e osso. E mais do que isso: essa dinâmica na autoria é o eixo central de grande parte da obra romanesca do autor português, que a constrói de modo a interagir com os demais sujeitos ficcionais, seja por concordância ou por oposição. É essa figura a responsável por estabelecer os valores que a obra carregará e defenderá. Nesse ponto, Mikhail Bakhtin, que compartilha a ideia de Booth e de Eco de que há dois autores, é responsável pelos conceitos de monologia e polifonia no romance. Ao contrário do que diz o senso comum, José Saramago é um autor altamente monológico, pois em seus escritos há conclusibilidade. Saramago, de fato, defende um ponto em seus romances. O sujeito responsável por essa defesa é o autor construído esteticamente na obra. No próximo capítulo, faremos um estudo de caso sobre o autor português, articulando os conceitos de Booth, Eco e Bakhtin a fim de pensar um novo modelo que seja capaz de compreender a complexidade da autoria de José Saramago.

2. AUTORIA SARAMAGUIANA

“*tudo está dentro da história, até o autor*”

José Saramago (Aguilera, 2010, p. 224)

Neste capítulo, serão analisadas questões importantes sobre a complexa e distinta autoria construída por José Saramago, pois, como constatamos no primeiro capítulo, a autoria não se limita à vida biográfica de um indivíduo, ela acontece também esteticamente no interior da obra de arte. O autor português é um riquíssimo objeto de estudo para se discutir essa questão e a posição do autor literário devido à forma como ele se impõe esteticamente dentro de seus romances.

Na esteira de teorias sobre o autor, como as de Mikhail Bakhtin, Wayne Booth e Umberto Eco, expostas no primeiro capítulo, propomos uma nova terminologia para se referir à autoria realizada no interior do romance de José Saramago, aproveitando os conceitos de autor implícito, autor-modelo e autor-criador, respectivamente de Bakhtin, Booth e Eco. Neste primeiro momento, iniciaremos a análise de *O homem duplicado* e *O ano da morte de Ricardo Reis*, objetos centrais desta tese, porém não nos restringiremos apenas a eles, refletindo também sobre outras obras que ajudem a elucidar certos aspectos do debate proposto.

A partir da proposição de uma nova terminologia, partiremos para a discussão acerca da construção estética do escritor português, dos elementos fundadores dessa estética e principalmente das referências metodológicas que motivam toda a organização estético-ideológica de uma obra saramaguiana. Findado o capítulo e expostas nossas reflexões, poderemos, finalmente, adentrar no campo da adaptação a fim de compreender os procedimentos linguísticos que os diretores de cinema adotam ao adaptarem José Saramago e sobretudo a possibilidade ou a impossibilidade de se fazer a passagem para outra mídia da específica articulação autoral que se concretiza no romance saramaguiano.

A partir da compreensão de que a autoria se constrói esteticamente no interior da obra, partimos para o estudo de caso de José Saramago e de sua lógica autoral. Essa etapa do estudo é importante, pois é a partir dela que será possível elaborar uma reflexão mais aprofundada acerca do processo de adaptação de seus romances para o cinema.

José Saramago, pessoa biográfica, notoriamente ateu e politicamente engajado com temas sociais, incorpora em seus textos a mesma postura política motivando a visão de mundo do autor dentro da obra. Esses temas servem como motivação para os conflitos de algumas

personagens, como é o caso de Ricardo Reis, que encara uma situação que clama por seu despertar político e sua consciência de classe ante um governo fascista.

O conflito de Reis sobre engajar-se politicamente ou não é um eixo estrutural do romance e sustenta-se por meio de uma voz que, ao longo da narrativa, confronta a personagem, assumindo temporariamente o espaço que ocupa o narrador. A inconformidade do autor empírico é tamanha que ela extravasa os deslimites do texto ficcional e inunda esteticamente a obra. Saramago constrói, assim, enredos a partir de uma estética da revolta. Essa revolta é real, ela existe fora da obra e faz parte da subjetividade do autor empírico, porém ela é moldada pela figura organizadora do autor implícito, aproximando de maneira muito particular o aspecto ideológico e o quesito estético do romance.

Essa premissa exige reflexões sobre a nomenclatura adotada na pesquisa, uma vez que Eco, Booth e Bakhtin, conforme vimos no primeiro capítulo, conceitualizam essas entidades de maneiras semelhantes, porém carregadas de diferenças significativas que são, por vezes, complementares. Assim, é importante não recusar essas nuances, mas fazer um exercício que visa à articulação delas a fim de elucidar o aparato estético-ideológico de Saramago. Apresenta-se, então, um problema: como se apropriar dos conceitos autor-criador, de Bakhtin, de autor implícito, de Booth, e de autor-modelo, de Eco, de modo a agregá-los com a finalidade de compreender as especificidades de um determinado autor? E, a partir disso, qual nomenclatura adotar? Nossa proposta é não escolher nenhum desses três termos para descrever a autoria em Saramago, preferindo outro que foi usado por Booth em seu processo de elaboração teórica. Booth se refere a essa entidade diversas vezes como autor intruso. A terminologia nos parece mais adequada às especificidades do autor português. Sendo assim, na primeira parte deste capítulo, faremos um esforço para delimitar a ideia de intrusão na autoria com finalidade de compreender melhor a estética saramaguiana para, então, discuti-la no processo de adaptação para o cinema.

2.1 José Saramago e o autor intruso

Wayne Booth afirma que a literatura moderna (se referindo ao século XX) seguia a tendência de afastar o narrador (e, conseqüentemente, o autor) com o objetivo de atingir um patamar de impessoalidade na narração, o que seria um aspecto positivo para a estética realista. Booth constata que havia um exercício de “renúncia ao privilégio da intervenção” (2022, p. 23) por parte de alguns escritores. Houve um esforço para matar o autor simbolicamente, conforme postulou Roland Barthes (2012), com o objetivo de desatrelar o sentido da obra unicamente à

figura do autor e à sua biografia. José Saramago, contudo, apesar de ser contemporâneo a essa discussão, não se subscreeve à tendência citada por Booth. Inclusive, é possível afirmar que o autor português se opõe à corrente estética que busca uma suposta impessoalidade, uma vez que, desde seus primeiros romances, há uma distinta voz autoral que organiza a obra esteticamente. Em termos gerais, podemos dizer que “os romances de Saramago traduzem um conflito entre o poder institucionalizado e uma concepção base-topo das forças produtivas da História” (Lopes; Nogueira, 2022, p. 11). Esse conflito presente nas obras do autor português constitui a força motora de seus romances, que se articula intrinsecamente com o pensamento político do autor empírico. Entretanto, reiteramos que a ênfase aqui está no autor dentro da obra, que articula estética e ideologicamente o conteúdo de maneira literária.

A característica atípica no estudo de caso de José Saramago está na forma como a autoria se constrói no interior da narrativa, pois é como se o autor de dentro da obra abrisse uma porta para que o autor de fora pudesse interferir no encadeamento narrativo ou na elaboração de valores ideológicos. Desse modo, ambos se misturam na tessitura do romance, o que motiva a célebre frase de Saramago em que afirma ser o próprio narrador de seus romances: “não me escondo por trás do narrador. Saramago é autor e é ele quem conta o que conta” (Aguilera, 2010, p. 223). Os exemplos desse tipo de intrusão são inúmeros e podem ser encontrados em *O homem duplicado*.

O romance conta a história de Tertuliano Máximo Afonso, um professor de História aparentemente conformado com a monotonia de sua vida em uma grande metrópole, incapaz de perceber suas subjetividades por estar inserido em uma sociedade cada vez mais baseada no consumo e no descarte de relações. Certo dia, Tertuliano decide aceitar a recomendação de um colega professor de Matemática e aluga um filme chamado *Quem Porfia Mata a Caça*. Na cena em que o protagonista aceita a recomendação e aluga o filme, são expressas múltiplas vozes com características e objetivos narrativos distintos. Para elucidar, segue o trecho completo da recomendação:

Já no autocarro que o irá deixar perto do prédio em que vive há meia dúzia de anos, isto é, desde que se divorciou, Máximo Afonso, servimo-nos aqui da versão abreviada do nome porque à nossa vista a autorizou aquele que é seu único senhor e dono, mas principalmente porque a palavra Tertuliano, estando tão próxima, apenas duas linhas atrás, viria desservir gravemente a fluência da narrativa, Máximo Afonso, dizíamos, achou-se a perguntar a si mesmo, de súbito intrigado, de súbito perplexo, que estranhos motivos, que particulares razões teriam sido as que levaram o colega de Matemática, tinha faltado dizer que é de Matemática o colega, a aconselhar-lhe com tanta insistência o filme que viera alugar, quando a verdade é que, até este dia, nunca a chamada sétima arte havia sido assunto de conversa entre ambos. Ainda se perceberia a recomendação se se tratasse de uma boa fita, das indiscutíveis, em tal caso o agrado, a satisfação, o entusiasmo pelo descobrimento de uma obra de alta qualidade estética poderiam ter obrigado o colega, durante o almoço na cantina ou no

intervalo de duas aulas, a puxar-lhe pressurosamente pela manga e dizer, Não me lembro de que alguma vez tenhamos falado de cinema, mas agora digo-lhe, meu caro, tem de ver, é indispensável que veja *Quem Porfia Mata Caça*, que é precisamente o título do filme que Tertuliano Máximo Afonso leva dentro da pasta, também a informação estava a faltar. Então o professor de História perguntaria, E em que cinema o exibem, ao que o de Matemática replicaria, rectificando, Não exibem, exibiram, o filme já tem uns quatro ou cinco anos, não percebo como foi que se me escapou na estreia, e logo, sem pausa, inquieto pela possível inutilidade do conselho que com tanto fervor estava oferecendo, Mas talvez você já o tivesse visto, Não vi, vou pouco ao cinema, contento-me com o que passa na televisão, e mesmo assim, Pois então deveria vê-lo, encontra-o em qualquer loja da especialidade, alugue-o se não lhe apetecer comprar. (Saramago, 2002, p. 11-12).

Nessa passagem, pode-se observar algumas características notáveis da estética saramaguiana. Primeiramente, o nome do protagonista é citado de maneira resumida, escondendo o primeiro, Tertuliano. Logo na primeira página do romance, é revelado que o protagonista detesta seu nome, sobretudo o primeiro:

Ao Máximo e ao Afonso, de aplicação mais recorrente, ainda consegue admiti-los, dependendo, porém, da disposição de espírito em que se encontre, mas o Tertuliano pesa-lhe como uma lousa desde o primeiro dia em que percebeu que o malfadado nome dava pra ser pronunciado com uma ironia que podia ser ofensiva. (Saramago, 2002, p. 9).

A partir deste ponto, é adotada uma prática na narração de mencionar o protagonista apenas pelo seu nome completo, destacando a peculiaridade sonora que há nele. Essa atitude, contrária ao desejo do protagonista de manter seu primeiro nome em sigilo, perdura até o momento anteriormente citado, em que ele é denominado apenas como Máximo Afonso. Após essa mudança, uma voz de características distintas emerge, contrapondo-se ao modo mais descritivo da anterior. Além disso, a nova voz adota o uso da primeira pessoa do plural, incluindo a voz anterior (“servimo-nos aqui da versão abreviada do nome porque à nossa vista a autorizou aquele que é seu único senhor e dono”). A primeira voz, mais descritiva, materializa-se no romance como o que conhecemos como narrador. Dessa forma, é possível dizer que há uma relação hierárquica entre essas vozes, como se a segunda, que usa a primeira pessoa do plural, possuísse um caráter mais autoritário e irônico, o que se caracteriza pelo tom de deboche para se referir ao fato de o protagonista optar por não ser chamado de Tertuliano. Essa voz também exerce uma função metalinguística, pois se refere ao próprio fazer narrativo na forma de referenciar o protagonista (“principalmente porque a palavra Tertuliano, estando tão próxima, apenas duas linhas atrás, viria desservir gravemente a fluência da narrativa”). Portanto, cabe dizer que essa é uma voz autoral, que reflete sobre o processo de criação narrativa ao mesmo passo em que se posiciona, por vezes junto ao narrador, em uma espécie de oposição a Tertuliano.

A oposição se torna moral e ideológica quando Maria da Paz, interesse romântico de Tertuliano, é apresentada:

Maria da Paz, é este o esperançoso e doce nome da mulher que telefonou, não tardará a sair para o seu emprego, e, se Tertuliano Máximo Afonso não lhe fala agora mesmo, a pobre senhora vai ter de viver um dia mais em ânsias, o que, quaisquer que tenham sido os seus erros ou os seus pecados, se em verdade os cometeu, não seria realmente justo. (...) Deve dizer-se, no entanto, respeitando e obedecendo ao rigor dos factos, que a contrariedade em que Tertuliano Máximo Afonso se debate neste momento não resulta de estimáveis questões de ordem moral, de melindres de justiça ou injustiça, mas sim de saber que se ele não lhe telefona, ela telefonará, acarretando essa nova chamada um mais que provável acréscimo ao peso das recriminações anteriores, chorosas ou não (...). (Saramago, 2002, p. 62-63).

A forma como o autor intruso constrói a personagem, adjetivando-a de maneira positiva e terna, a coloca em uma posição de inocência e pureza. Seu sobrenome, da Paz, também ajuda a construir essa aura quase angelical que ela possui. Por outro lado, na sequência, o autor intruso prossegue com a figuração de Tertuliano, revelando que ele já foi casado anteriormente e que o término se deu por conta de uma postura covarde do protagonista:

talvez não lhe importasse ficar a ver até que áridos desertos poderia chegar, mas que a mulher com quem estava casado, mais recta e inteira que ele, acabou por considerar insuportável e inadmissível, Foi por te amar que casei contigo, disse-lhe ela num célebre dia, hoje só a cobardia poderia obrigar-me a manter este casamento, E tu não és covarde, disse ele. Não, não o sou, respondeu ela. As probabilidades de que esta por diversas considerações atractiva pessoa venha a ter um papel na história que estamos narrando são infelizmente muito reduzidas, para não dizer inexistentes, dependeriam de uma acção, de um gesto, de uma palavra deste seu ex-marido, palavra, gesto ou acção que o mais certo seria determiná-los alguma necessidade ou interesse seus, mas que, nesta altura, não temos maneira de vislumbrar. (Saramago, 2002, p. 63-64).

O autor intruso invade novamente o texto para apresentar um diálogo de Tertuliano com sua ex-esposa, personagem que não faz parte da trama principal. Sua participação, inclusive, é limitada apenas a esse curto diálogo. O autor intruso, portanto, constrói aqui um paralelo na figuração dos dois personagens, de um lado Maria da Paz, apresentada a partir de um léxico que suscita valores positivos, e do outro Tertuliano, que é mostrado como alguém covarde, incapaz até mesmo de lutar por seu casamento. Dessa forma, o autor intruso

mostra seu posicionamento antagônico às atitudes do protagonista ao mesmo tempo em que eleva tanto Maria quanto a ex-esposa a um patamar de moralidade superior ao de Tertuliano pela forma como lidam com o amor: ou luta-se por ele, no caso de Maria, ou não se prolonga algo já morto, como faz a ex-esposa. (Teixeira, 2022, p. 95).

Entretanto, nesse instante, é pertinente focarmos na característica de aversão manifestada pelo narrador, que se torna ainda mais veemente com a introdução da segunda voz. A voz autoral, intrusa, serve ao propósito, no trecho, de explicar o porquê de estar realizando a

vontade do protagonista, e o motivo é sobretudo de ordem linguística, pois a repetição da palavra Tertuliano seria negativa para a cadência do texto. O comentário tira o peso da escolha de não usar um nome indesejado da personagem, construindo a importante ideia de oposição que há entre essa segunda voz e alguns valores de Tertuliano.

A oposição, portanto, é construída a partir de uma intrusão autoral, ou seja, uma intrusão que serve ao propósito organizativo e ideológico do texto, uma vez que o conflito existente entre autor intruso e protagonista se motiva pela forma negativa como Tertuliano trata o amor de Maria, criando um embate entre amor romântico, representado por ela, e amor não idealizado e até mesmo conveniente, representado por Tertuliano.

Em seguida, o narrador retoma a descrição do que sucedeu até a indicação do filme com mais algumas manifestações metalinguísticas do autor intruso. Um exemplo é o acréscimo de uma informação deixada de lado pelo narrador, a saber, qual era a matéria do colega que indicou o filme: “tinha faltado dizer que é de Matemática o colega”. A cena prossegue com outras intervenções autorais em que se destaca aquela responsável por expor o fato de que o filme já está em posse do professor (“Não me lembro de que alguma vez tenhamos falado de cinema, mas agora digo-lhe, meu caro, tem de ver, é indispensável que veja *Quem Porfia Mata Caça*, que é precisamente o título do filme que Tertuliano Máximo Afonso leva dentro da pasta, também a informação estava a faltar”). Percebemos, dessa forma, que a cena é construída em formato de *flashback*. Contudo, assim que ela se encerra com a indicação, o mesmo autor intruso retorna e a reestrutura em sua integridade, apresentando-a, agora, como ela foi concretizada no andamento da trama:

O diálogo poderia ter decorrido mais ou menos desta maneira se o filme merecesse os louvores, mas as coisas, na realidade, passaram-se com menos ditirambos, Não é para me meter na sua vida, dissera o de Matemática enquanto descascava uma laranja, mas de há uns tempos a esta parte encontro-o a modo que abatido, e Tertuliano Máximo Afonso confirmou, É verdade, tenho andado um pouco em baixo, Problemas de saúde, Não creio, tanto quanto posso saber não estou doente, o que sucede é que tudo me cansa e aborrece, esta maldita rotina, esta repetição, este marcar passo. (Saramago, 2002, p. 12).

Há pistas de que a primeira cena não é real, como o constante uso do modo condicional. Contudo, a temporalidade é construída como uma montagem alternada típica do cinema de suspense, intercalando os acontecimentos de dois momentos distintos e complementares (a indicação do professor de Matemática e posteriormente Tertuliano na locadora), o que induz o leitor a acreditar que as duas faixas temporais, por se interligarem, de fato aconteceram. A cena, que tem como objetivo colocar o filme em posse do protagonista, inicia-se logo antes de Tertuliano dirigir-se rumo a locadora e de chegar em casa (“Já no autocarro que o irá deixar

perto do prédio em que vive há meia dúzia de anos”). Portanto, a cena é construída *in media res*, ou seja, ela começa do meio, nesse caso perto do fim, para então fazer seu caminho para trás, elucidando como a situação chegou naquele ponto. Quem faz toda a articulação é o autor intruso, inclusive interrompendo o narrador a fim de tecer comentários de teor axiológico ou, simplesmente, de organizar a cena temporalmente, acrescentando as informações necessárias para que seu andamento se dê sem percalços.

É como se o autor intruso atropelasse o narrador para conduzir a ação da forma que julga ser mais apropriada, corroborando a ideia de que há uma relação hierárquica entre essas duas vozes. Logo, temos duas vozes, a do autor intruso e a do narrador, que organizam temporal e axiologicamente a mesma cena. No desfecho — quando é revelada a farsa da primeira versão — autor intruso e narrador se encontram no mesmo ponto: a indicação do filme em um contexto melancólico em que o protagonista confia passar por um momento difícil ao professor de Matemática:

Distraia-se, homem, distrair-se foi sempre o melhor remédio, Dê-me licença que lhe diga que distrair-se é o remédio de quem não precisa dele, Boa resposta, não há dúvida, no entanto alguma coisa terá de fazer para sair do marasmo em que se encontra, Da depressão, Depressão ou marasmo, dá igual, a ordem dos factores é arbitrária, Mas não a intensidade, Que faz fora das aulas, Leio, ouço música, de vez em quando passo por um museu, E ao cinema, vai, Cinema frequento pouco, contento-me com o que vai passando na televisão. (Saramago, 2002, p. 13).

Percebemos, então, que a cena se inicia no meio com a descrição do narrador, retrocede com os comentários do autor intruso, depois avança novamente com o retorno do narrador para se provar como uma farsa arquitetada pelo autor intruso.

Além da construção temporal paralela, o que também contribui para enxergarmos os ativismos desse autor na elaboração da cena farsante é a sua extensão e o seu nível de detalhamento, levando o leitor a cada vez mais aceitar a sua legitimidade (“a aconselhar-lhe com tanta insistência o filme que viera alugar, quando a verdade é que, até este dia, nunca a chamada sétima arte havia sido assunto de conversa entre ambos”). Apesar de essa ser uma cena hipotética, isto é, de como poderiam ter sido as coisas caso o filme fosse inquestionável em seus atributos artísticos, as informações expostas pelo autor intruso e pelo narrador não são necessariamente falsas. A complexidade da tessitura da narração é tamanha, que, apesar de se tratar de uma linha temporal paralela que não se concretiza no decorrer da trama, há informações reais e pertinentes para a condução da narrativa dali em diante, como o fato de que os professores não tinham o hábito de conversar sobre cinema e a indicação partira de um simples acaso.

Essa elaborada construção, que em determinado momento Umberto Eco chamou de estilo (2019, p. 21), é a organização do autor intruso saramaguiano, exercendo seu ativismo autoral de maneira metalinguística para organizar a cena e estabelecer valores que conduzirão a narrativa.

O procedimento na construção da cena é um expoente dos muitos cruzamentos que há entre cinema e literatura em *O homem duplicado*. A alternância dos acontecimentos, quebrando a ordem cronológica e estabelecendo uma relação temporal de simultaneidade — ou suposta simultaneidade — é uma estratégia comum ao cinema. Sergei Eisenstein, um dos principais teóricos dos primórdios da linguagem cinematográfica, pensou a montagem como um aspecto central dessa mídia. Ele afirma que

Ao brincar com pedaços de filme, descobriram uma propriedade do brinquedo que os deixou atônitos por muitos anos. Esta propriedade consiste no fato de dois pedaços de filme de qualquer tipo, colocados juntos, inevitavelmente criam um novo conceito, uma nova qualidade, que surge da justaposição. Esta não é, de modo algum, uma característica peculiar do cinema, mas um fenômeno encontrado sempre que lidamos com a justaposição de dois fatos, dois fenômenos, dois objetos. Estamos acostumados a fazer, quase que automaticamente, uma síntese dedutiva definida e óbvia quando quaisquer objetos isolados são colocados à nossa frente lado a lado. (Eisenstein, 2002b, p. 14).

Uma das contribuições significativas de Eisenstein reside na introdução da montagem de atrações, em que o sentido da sequência é construído pelo impacto de dois planos justapostos. Desse modo, o efeito gerado é um terceiro significado completamente novo, emergindo do choque entre duas unidades distintas. O processo assemelha-se à cena inicial de *Tempos modernos* (dirigido por Charlie Chaplin) que mostra trabalhadores saindo do metrô e em seguida corta para um rebanho de ovelhas sendo conduzido em uma mesma direção. O efeito é, portanto, simbólico e ideológico, pois o foco recai na inferência derivada da combinação dessas duas partes, destacando a ideia de que, no capitalismo, os trabalhadores são transformados em seres irracionais e submissos, que simplesmente seguem adiante sem questionar a exploração de seu trabalho.

Como o próprio Eisenstein afirma, esse procedimento não é exclusivo do cinema, pois a justaposição simbólica de imagens ou cenas é possível em diversas mídias. No entanto, é no cinema que essa ferramenta ganha uma maior relevância expressiva, aumentando o leque de possibilidades de seu uso. A técnica usada por Saramago na realização da sequência citada é tipicamente cinematográfica. Marcel Martin afirma que

trata-se de uma montagem por paralelismo baseada na contemporaneidade estrita de duas (ou várias) ações que se justapõe, as quais acabam na maioria das vezes por se juntar no final do filme; é o esquema tradicional do filme de perseguição, em que o

mocinho, depois de muito cavalgar, termina sempre por reencontrar o bandido. (Martin, 2003, p. 156).

Apesar de transmitir uma sensação de simultaneidade na ação, essa estratégia é igualmente empregada para expressar o oposto — a não simultaneidade — resultando em uma reviravolta abrupta no desfecho da cena, marcada por uma quebra de expectativa. Toda a sequência que envolve a indicação e o aluguel do filme é construída a partir dessa técnica tipicamente cinematográfica. O autor intruso, então, emerge para organizar a sequência de acontecimentos esteticamente, recorrendo a uma estratégia expressiva da linguagem cinematográfica para falar justamente sobre cinema e sobre a qualidade (ou falta dela) do filme.

Por meio de seu autor intruso, Saramago referencia uma estratégia originária do cinema para discutir um filme que existe no universo ficcional de *O homem duplicado*. Além disso, ele insere considerações sobre a prática literária para enfatizar um determinado posicionamento axiológico. Dessa forma, o autor intruso emprega seu ativismo autoral para construir esteticamente sua perspectiva sobre o filme e sobre Tertuliano, opondo-se moralmente ao protagonista.

A palavra “intrusão”, então, parece ser mais adequada para descrever o autor construído na obra de Saramago, devido à natureza das interferências dessa voz. Ela é impregnada de posicionamento e surge com a função de estabelecer uma oposição a determinado valor ou em concordância com ele; ou denunciar questões político-sociais. Essa concepção abraça as características do autor-modelo de Eco, do autor implícito de Booth e do autor-criador de Bakhtin, incorporando também um traço distintamente saramaguiano — seu engajamento político e sua inconformidade com injustiças sociais. Essa característica não é meramente um detalhe ou uma nota secundária na autoria estética; pelo contrário, é elemento fundamental do autor saramaguiano, intruso, que se apropria da indignação do indivíduo real e a deixa escorrer para dentro da obra literária.

É importante frisar que esse fato não torna Saramago um autor panfletário, que usa a literatura tão somente como um meio de denúncia. Leyla Perrone-Moisés chega à conclusão de que os

romances de Saramago não são manifestos ou panfletos; são obras de arte que implicam questões éticas e políticas. Suas convicções não o levam a escrever narrativas realistas, como é corrente na literatura engajada, e muito menos a propostas políticas, como acontece na literatura de “mensagem”. A forma escolhida por ele para exercer sua crítica é comunicá-la ao leitor foi a das alegorias e parábolas, gêneros narrativos antigos que lhe permitem dar asas às imaginações. (Perrone-Moisés, 2022, p. 133).

A passagem da autora mostra que o engajamento político de Saramago é um componente estético importante em sua obra e não apenas um adorno livre de significado. Isso se comprova pelo fato de que o autor português não articula suas críticas e denúncias de maneira convencional, com caráter realista, ele o faz por meio do exercício de gênero. Em *O homem duplicado*, Saramago constrói sua narrativa a partir da estrutura de um *thriller* investigativo mesclado a elementos do fantástico. O fantástico tampouco é um ornamento desnecessário, ele é constante nas obras do escritor e articula-se com as inconformidades do autor biográfico. Sobre *Jangada de pedra*, por exemplo, Vera Lopes e Carlos Nogueira afirmam que a

vara de negrilho, a pedra, os estorninhos, o novelo de lã sem fim, o homem e o cão que sentem a terra tremer, a que cresce, no cão, o fio azul na boca e a sua função de guia silencioso, bem como a Península Ibérica a deslocar-se pelo Atlântico como se fosse uma jangada, são a representação literária de tudo o que na vida é imprevisível e novo; de tudo o que não cabe na sociedade planificada que limita as mais elementares liberdades individuais. (Lopes; Nogueira, 2022, p. 13).

O realismo fantástico, portanto, é outro elemento que Saramago utiliza em suas obras com o objetivo de discutir a materialidade do mundo de maneira alegórica. *O ano da morte de Ricardo Reis*, outro exemplo, é repleto de situações que não possuem explicações de ordem realista, a começar pelo próprio protagonista, heterônimo de Fernando Pessoa, transformado em personagem e colocado em meio à ditadura portuguesa para que possa ter um despertar político.

Ricardo Reis é monarquista, estoico e apegado à poesia clássica, completamente alheio à política e à realidade social de Portugal e de seu povo. Inconformado com o alheamento de Reis, Saramago constrói uma narrativa a fim de confrontar o heterônimo de Pessoa e de buscar nele alguma faísca de revolta. Saramago afirma:

A minha intenção foi a de confrontar Ricardo Reis, e, mais que ele, a sua própria poesia, a tal que se desinteressava, a que afirmava que “o sábio é aquele que se contenta com o espetáculo do mundo”, com um tempo e uma realidade cultural que, de fato, não tem nada que ver com ele. Mas o fato de ele vir confrontar-se com a realidade de então não quer dizer que ele tenha deixado de ser quem era. Conserva-se contemplador até a última página e não é modificado por essa confrontação. (Aguilera, 2010, p. 280).

A fala de Saramago, autor biográfico, concorda ideologicamente com seu autor intruso, que invade a obra para tentar, de alguma forma, fazer com que Ricardo Reis perceba as injustiças autoritárias e se indigne. O eixo, ou espírito, para usar a palavra de André Bazin (2022, p. 69), da narrativa saramaguiana, de acordo com nossa leitura, é justamente o embate entre autor intruso politicamente engajado e Ricardo Reis, desinteressado da política portuguesa e das pessoas que o cercam. Booth (2022) comenta que o ato de entrar e sair da mente da

personagem é um exemplo de ativismo autoral, mesmo que em menor escala. A atitude caracteriza um recorte do todo, pois só são acessadas as informações a respeito da personagem que condizem com a ideia que o autor tem da totalidade da obra. É também uma ação autoral e autoritária, a mão invisível que posiciona Ricardo Reis pela cidade, próximo a pessoas que se tornam fundamentais para seu possível despertar político. Lídia, empregada do hotel onde Ricardo Reis se hospeda quando volta a Portugal, é a personagem mais importante quando analisada essa condição estética, inclusive por ser também a musa das odes do heterônimo pessoano.

Em suas odes, Reis pregava prudência, estabilidade e ataraxia, ou seja, a ausência de inquietudes e desassossegos. Refletia, também, sobre a mortalidade e, por esse motivo, não advogava por fortes sentimentos ou sensações. Em uma de suas Odes, lemos:

Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio.
 Sossegadamente fitemos o seu curso e aprendamos
 Que a vida passa, e não estamos de mãos enlaçadas.
 (Enlacemos as mãos).

Depois pensemos, crianças adultas, que a vida
 Passa e não fica, nada deixa e nunca regressa,
 Vai para um mar muito longe, para ao pé do Fado,
 Mais longe que os deuses.

Desenlacemos as mãos, porque não vale a pena cansarmo-nos.
 Quer gozemos, quer não gozemos, passamos como o rio.
 Mais vale saber passar silenciosamente
 E sem desassossegos grandes.

Sem amores, nem ódios, nem paixões que levantam a voz,
 Nem invejas que dão movimento demais aos olhos,
 Nem cuidados, porque se os tivesse o rio sempre correria,
 E sempre iria ter ao mar (...) (Pessoa, 2008, p. 269-270).

O rio aqui evocado representa a efemeridade da vida. Ao trazer esta imagem, o eu-lírico entrelaça as mãos com Lídia — figura que fora resgatada da lírica horaciana (Cordeiro, 2007, p. 100) e posteriormente redesenhada por Saramago, ganhando mais traços de personalidade que se contrapõem aos de Ricardo Reis. O entrelace de mãos representa um forte sentimento do eu-lírico, que é visto por ele como excessivo, sendo desfeito no início da terceira estrofe, o que marca novamente a estabilidade nos sentimentos e a vida sem excessos. Além disso, conforme aponta Gonçalo Cordeiro,

Ricardo Reis recupera uma forma da poesia lírica tradicional da Antiguidade. A aplicação rigorosa de formas métricas e estróficas codificadas resulta de uma disciplina poética cultivada por Reis, servindo de suporte à complexificação do pensamento, ao qual confere a concisão das línguas clássicas. (Cordeiro, 2007, p. 99).

Percebe-se então que, tanto no conteúdo quanto na forma, o heterônimo Ricardo Reis busca se distanciar de seu tempo e espaço, almejando sempre valores da antiguidade que dizem respeito a uma cultura que não é sua. Ele demonstra, assim, seu alheamento ante a realidade que o cerca.

A característica do heterônimo de Pessoa é o atributo central da personagem de Saramago. Ricardo Reis decide deixar o Brasil quando uma revolução se instaura no país e chega a uma Portugal tomada por um governo ditatorial sem se deixar engajar por nenhuma das situações. Contudo, a alienação de Reis vai além das questões políticas: “O alheamento de Ricardo Reis em relação ao mundo, ou um certo despreparo para lidar com o real, também pode ser percebido na ausência de planejamento em relação a sua própria vida” (Oliveira, 2016, p. 56). Esse despreparo para lidar com o real, ou melhor, com a realidade de seu tempo, pode ser observado em diversas situações corriqueiras que aparecem no cotidiano da personagem, como a escolha de permanecer em um hotel depois de voltar a Portugal:

Para onde, mas a resposta chegou primeiro, ainda irresoluta, suspensiva, Para um hotel, Qual, Não sei, e tendo dito, Não sei, soube o viajante o que queria, com tão firme convicção como se tivesse levado toda a viagem a ponderar a escolha, Um que fique perto do rio, cá para baixo, Perto do rio só se for o Bragança, ao princípio da Rua do Alecrim, não sei se conhece, Do hotel não me lembro, mas a rua sei onde é, vivi em Lisboa, sou português, Ah, é português, pelo sotaque pensei que fosse brasileiro. (Saramago, 2016, p. 13).

A escolha da personagem é quase arbitrária, comprovada no uso do pronome indefinido para indicar seu destino. Para o protagonista, nesse ponto, qualquer lugar é aceitável. O hotel, por si só, representa uma situação temporária, de suspensão, indicando a transitoriedade, ou seja, é um espaço marcado pela efemeridade, uma vez que não é pensado para permanência definitiva. Ainda assim, é nesse lugar que Ricardo Reis decide permanecer por boa parte do livro, um lugar indefinido e efêmero, de frente para o rio, no hotel onde Lídia é uma camareira.

Nesse ponto, retomamos a Ode do heterônimo em que ele inicia a primeira estrofe chamando Lídia para sentar-se com ele à beira do rio para que ambos reflitam acerca de suas próprias mortalidades. Tais versos dão a tônica da personagem de Saramago, a aversão aos excessos e o zelo pela moderação. Parece que, em seu retorno a Portugal, Ricardo Reis se contenta em apenas contemplar o findar da própria vida, sem objetivo ou preocupação alguma com as questões de seu tempo e espaço, alheio a tudo que o cerca. O autor intruso de *O Ano da morte de Ricardo Reis*, então, surge com a tentativa de quebrar esse alheamento, forçando o protagonista a enfrentar situações com potencial para fazê-lo preocupar-se com as questões imediatas de seu entorno. Um exemplo que perdura por toda a narração é a construção labiríntica de Lisboa, descrita como um emaranhado de ruas que se cruzam.

Ricardo Reis, personagem, está preso à indignação José Saramago, e, por isso, é condenado a encarar aquilo que o aflige no mundo real. O homem monarquista e adepto do estilo de vida que busca a moderação é, ironicamente, colocado diante de uma situação-limite em um governo ditatorial ao lado de uma mulher com inclinações comunistas e contestadoras. Ele está sujeito à indignação de seu autor e, por isso, é obrigado a entestar com aquilo que desassossega, também, o autor intruso.

Há toda uma articulação do autor intruso para criar uma ambientação que objetiva o despertar de Ricardo Reis. Contudo, há um esforço desse autor em não manipular ou desvirtuar o espírito do heterônimo de Pessoa. O autor intruso de Saramago, em suas particularidades, cria um universo propício para a tomada de consciência de Ricardo Reis, mas não retira da personagem seu livre-arbítrio. Essa dinâmica faz com que o autor intruso se manifeste em diversas ocasiões, para manipular o universo ficcional e para refletir sobre a jornada do protagonista, inclusive se dirigindo a ele diretamente, com a materialidade de sua voz, para apreendê-lo.

Leyla Perrone-Moisés, na introdução de sua coletânea *As artemages de Saramago* (2022), comenta brevemente sobre a proximidade que há entre o escritor pessoa real e o autor que se constitui no interior da obra. Ela afirma que

Quem teve a felicidade de conhecê-lo sabe que, em pessoa, ele era igualzinho ao autor-narrador de seus romances: sisudo e bem-humorado, seco e afetuoso, indignado e generoso, pessimista e esperançoso, altivo e modesto. Seus inúmeros leitores também tiveram e têm a sorte de conhecer esse homem, por seus livros, pelas numerosas entrevistas e em que ele se explicava por inteiro e pelos diários que deixou. Conhecer o homem por detrás da obra aproximou o romancista dos leitores, estreitando laços que vão além da admiração. Sua obra é acolhedora, ela nos inclui e envolve. (Perrone-Moisés, 2022, p. 7).

A estética do romance saramaguiano destaca-se pela proximidade dos valores do autor intruso em relação aos valores do autor real. Essa característica reflete-se tanto na organização estética quanto na ideologia do romance como um todo. O autor intruso demonstra uma conexão direta com as experiências e os valores dos sujeitos ficcionais, aparelhando a estrutura e a mensagem da história. Em *Palavras de Saramago*, o organizador Fernando Gómez Aguilera introduz a seção sobre o autor-narrador de Saramago afirmando que

Em seus romances, o autor-narrador se transforma numa figura central, vigorosa e totalizadora. É capaz de reordenar subjetivamente a temporalidade, amalgamando sua própria circunstância ao ciclo dos fatos relatados, de interferir no curso do relato mediante digressões maiores, de se sobrepor às lógicas da continuidade espacial, de interpelar o leitor e estabelecer cumplicidades com ele, de dissentir e opinar ou governar as criaturas de suas obras, administrador de um conhecimento que transborda tanto a cronologia como a informação estrita dos acontecimentos referidos. Através de sua mediação expande-se pelo livro uma prodigiosa liberdade fabuladora,

mas também um compromisso explícito com a palavra e com seus conteúdos, expressão, em suma, da responsabilidade com que Saramago assume a literatura: um narrador transfigurado em autor. (Aguilera, 2010, p. 219-220).

É flagrante a característica totalizadora do autor intruso de Saramago, que Aguilera aqui chama de narrador transfigurado em autor. Muito diferentemente de Dostoiévski, que, segundo Bakhtin (2018), presenteia suas personagens com autoconsciências capazes de estabelecer relações entre si sem o controle total da autoconsciência do narrador e do autor implícito, Saramago centraliza a obra nessa figura complexa, capaz de estabelecer oposições e concordâncias com valores expressos pelos sujeitos ficcionais, definindo axiologicamente as personagens e suas ações. Bakhtin discute que, para o autor-criador de Dostoiévski,

o herói não é um “ele” nem um “eu” mas um “tu” plenivalente, isto é, o plenivalente “eu” de um outro (um “tu és”). O herói é o sujeito de um tratamento dialógico profundamente sério, presente, não retoricamente simulado ou literariamente convencional (...) não se trata, em hipótese alguma, do estenograma de um diálogo acabado, do qual o autor já saiu e acima do qual se encontra neste momento como quem se encontra numa posição superior e decisiva. (Bakhtin, 2018, p. 71).

Ou seja, no caso do romance polifônico, a voz autoral não possui uma relação hierarquicamente superior às demais vozes. Ela é apenas mais uma na composição de ideologias e visões de mundo que estão em constante embate no presente do fazer artístico. Em Saramago, por outro lado, a posição do autor é sim hierarquicamente superior. Ele seleciona as situações e, principalmente, a visão de mundo correta, que será defendida no decorrer do enredo pela organização estética do autor intruso monológico.

Além disso, essa figura organizadora também é capaz de determinar o espaço e as situações em que as personagens irão entrar em contato. Um bom exemplo é seu último romance, *Caim*, cujo protagonista, depois de cometer fratricídio, é fadado a caminhar pelo mundo e se deparar com circunstâncias que irão revoltá-lo. Há diversos saltos espaciais e temporais sem explicações de ordem realista no romance, colocando Caim diante da exata situação com a qual ele precisa se defrontar a fim de atingir o objetivo axiológico definido pelo autor intruso, isto é, se revoltar contra Deus. A respeito dessa postura autoral, o próprio Saramago afirma:

Toda essa liberdade que se pode reconhecer nos meus livros resulta fundamentalmente da posição em que me coloco como um narrador realmente onisciente, onipresente e que, de certa maneira, está disposto a manipular tudo o que vem relacionado não só com a narrativa propriamente dita, mas também com as ilusões do próprio leitor. Imagino-me muito mais como alguém que está falando do que como alguém que está escrevendo. Isso explica as digressões, as interrupções, o deixar coisas em suspenso para retomá-las mais adiante enquanto se introduz um comentário irônico de tipo sociológico ou até político. Quando se chega ao final do livro, capta-se a imagem de uma coerência completa, que não decorre de nenhum esquema rígido prévio. (Aguilera, 2010, p. 221).

Todo o controle da narrativa está intimamente associado aos conceitos teóricos postulados por Booth, Eco e Bakhtin, e articulados neste capítulo sob o termo autor intruso para descrever as particularidades saramaguianas. Acreditamos que duas entidades distintas emergem na instância da narração dos romances do autor português: (i) o narrador, que, nos romances de Saramago, assume a posição predominantemente descritiva; (ii) o autor intruso, uma segunda voz que se configura como eixo estruturante de todos os conflitos que permeiam as obras do autor. Essa voz é responsável por todo o aparato estético e ideológico que compõe seus romances.

O caráter autoritário do método de narração de Saramago pode ser explicado pela natureza monológica de seus romances, em oposição à polifonia. A abordagem desse tema impõe desafios, uma vez que o conceito de polifonia possui traduções que deturpam seu sentido original postulado por Mikhail Bakhtin e discutido no capítulo anterior. Entretanto, essa não é a única questão envolvida na construção estética de Saramago. Como enfatizamos inúmeras vezes que o autor intruso de suas obras compartilha as posições políticas de seu criador, propomo-nos a compreender melhor como se constroem essas posições políticas, pois, no caso de José Saramago, elas têm em sua raiz um pensamento de ordem materialista-histórico, o que determina sobremaneira a composição saramaguiana e interfere em sua difícil transposição para as telas do cinema. Portanto, o próximo segmento será dedicado à percepção do autor de sua própria obra, tendo como ponto de partida o texto *Da estátua à pedra — autor explica-se*, e como esse entendimento está intimamente associado ao pensamento de Karl Marx e de Friedrich Engels acerca do modo de produção capitalista.

2.2 Da estátua à pedra, da aparência à essência: o engajamento autoral

Partindo da constatação de que há grande proximidade ideológica entre o autor intruso e a pessoa José Saramago, consideramos que *Da estátua à pedra — autor explica-se*, texto de não-ficção do autor português, é extremamente relevante devido às reflexões acerca de sua relação com a própria obra. O escritor explica que o hiato que há entre a publicação de *Terra do pecado* (1947), seu primeiro romance, e *Manual de pintura e caligrafia* (1977), seu segundo, não foi planejado. O evento que fez com que se dedicasse novamente à escrita de romances foi o contragolpe de direita que sofreu Portugal na Crise de 1975, um ano após a Revolução dos Cravos de 1974. A respeito desse contexto, ele esclarece:

Depois da Revolução de 1974, fui durante oito meses em 1975, diretor do mais influente jornal português, o Diário de Notícias. Deixei a direção em novembro desse mesmo ano por razões de ordem política, como consequência do que se pode qualificar, sem risco de imprecisão, um contra-golpe de direita. (...) Tomei então a decisão mais importante da minha vida de autor: não procurar outro emprego e tentar, finalmente, saber o que poderia fazer como escritor. (Saramago, 2013, p. 28).

Saramago deixa claro que cada vez mais se interessa em falar sobre a vida e menos sobre literatura (2013, p. 27) e que seus romances são divididos em duas fases distintas, a fase da estátua e a fase da pedra. O que distingue essas duas fases, de acordo com o escritor, é a perspectiva de abordagem dos temas que compõem os romances. Saramago alega também que não é um autor de romances históricos; o uso que faz da História serve ao propósito do tema de sua narrativa. A partir do exemplo de *Memorial de convento*, Saramago explica como se apropria da História para contar histórias. Ele afirma que a obra

não pertence a este tipo de romance histórico. É uma ficção sobre um dado tempo do passado, mas visto da perspectiva de um momento que o autor se encontra, e com tudo aquilo que o autor é e tem: a sua formação, a sua interpretação do mundo, e o modo de como ele entende o processo de transformação das sociedades. Tudo isto visto à luz do tempo em que ele vive, e não com a preocupação de iluminar o que os focos do passado já tinham clarificado. Ver o tempo de ontem com os olhos de hoje. Dar ao autor a liberdade de entrar e sair do romance que está a escrever, porque ele, no seu trabalho, é onisciente, não está a realizar uma obra de arqueologia, os anacronismos são intencionais já que a visão pessoal do autor é tão válida e pertinente como a dos personagens que o narrador inventa e situa no tempo escolhido. (Saramago, 2013, p. 33).

O trecho citado da conferência é interessante, pois reforça o caráter monológico de suas obras, uma vez que ele próprio reconhece a onisciência não de seu narrador, mas do autor intruso, que observa, manipula, faz julgamentos e condena quando é necessário para o todo da história. O trecho é igualmente interessante, porque ele próprio distingue as duas categorias, narrador e autor esteticamente construído, percebendo que na tessitura de seus romances não há apenas uma voz organizadora, mas duas, com funções distintas.

Ainda sobre o romance histórico e a perspectiva historiadora que alguns críticos insistem em enxergar em suas obras, Saramago pondera “que a verdadeira História não está num lugar acessível, onde se possa chegar com facilidade” (Saramago, 2013, p. 38). A partir dessa fala, é possível aproximar o seu pensamento sobre historicidade ao de Karl Marx, uma vez que “Marx analisou a história sob a perspectiva dos modos de produção, definidos pela dinâmica tensa entre relações de produção e forças produtivas” (Grespan, 2021, p. 69). Isso ocorre porque o “modo de produção da vida material condiciona o processo de vida social, político e intelectual em geral. Não é a consciência dos homens que lhes determina o ser; é, inversamente, o ser social que lhes determina a consciência” (Marx; Engels, 1974, p. 27). As

possibilidades sociais provenientes do modo de produção capitalista são condicionadas pela ideologia, que, de acordo com o conceito marxista,

não é, em primeiro lugar, um conjunto de doutrinas; ela representa a maneira como os homens exercem seus papéis na sociedade de classes, os valores, as ideias e as imagens que os amarram às suas funções sociais e assim evitam que conheçam verdadeiramente a sociedade como um todo. (Eagleton, 2011, p. 36).

A perspectiva marxista, portanto, explica a complexidade que José Saramago atribui à História e os motivos pelos quais o autor português jamais se considerou um escritor de romances históricos. Saramago não almeja, por meio de sua obra romanesca, estudar e analisar a História. Os elementos históricos, assim como elementos do fantástico, do *thriller*, da sátira, etc., que estão presentes em seus romances, servem a um todo mais amplo do que unicamente a História encerrada em si. Esses tipos de narrativa estão em função de uma estética que busca, em linhas gerais, falar sobre a relação do ser humano com tudo que o cerca e o afeta. Nas palavras do autor,

se, ao começar este pretendido diálogo entre leitor e autor, disse que cada vez interessa menos falar de literatura, não foi para instalar-me numa contemplação silenciosa das coisas e dos seres, mas sim porque considera que a literatura é apenas uma parte da vida, do tempo, da história, da cultura, da sociedade. Nada mais. (...) a minha preocupação, neste momento ou mais provavelmente desde sempre, ainda que nos últimos títulos se tenha tornado mais evidente, é considerar o ser humano como prioridade absoluta. Por isso, o ser humano é a matéria do meu trabalho, a minha quotidiana obsessão, a íntima preocupação do cidadão que sou e que escreve. (Saramago, 2013, p. 45).

A partir da explicação, é possível compreender melhor a metáfora da estátua à pedra proposta por Saramago para explicar o caminho percorrido de romance a romance. Ele, independentemente de sua consciência ou falta dela na construção do percurso, trilha um caminho que se inicia na aparência, para, posteriormente, chegar à essência das questões dispostas em sua obra romanesca. Quem defende essa tese é Vera Lopes da Silva, no artigo intitulado *Ensaio sobre a cegueira e ensaio sobre a lucidez: estética e engajamento promovidos por José Saramago leitor de Marx*. Nesse trabalho, a pesquisadora estabelece a relação que há entre o método materialista-histórico de Marx e Engels na análise do capital com o processo de criação estética de José Saramago. Ela afirma que

O filósofo [Marx] analisou a sociedade burguesa por meio de um método que parte de elementos aparentes e chega à essência, expondo a lógica do capital, sob a perspectiva do materialismo histórico. Demonstrou como se implicam o sujeito que pensa e o objeto pensado, um modo de ler que exclui qualquer neutralidade. Nossa premissa, então, é a de que os mapas percorridos por Marx e Saramago em muito os aproximam, na medida em que se emparelham os campos semânticos estátua/aparência e pedra/essência. (Lopes, 2022, p. 19).

O movimento que faz a obra de Saramago, iniciando-se na superfície da pedra, observando os aspectos aparentes a fim de descrevê-los e posteriormente dedicar-se à pedra bruta, ou seja, à essência do objeto de escrita, é uma marca de autoria ativa, uma vez que, para que esse movimento seja possível, é necessária uma proximidade íntima do autor com o objeto tratado. Lopes afirma que “o sujeito saramaguiano não lida distanciadamente do objeto de reflexão que promove sua criação estética, mas, pelo contrário, é implicado a ele” (Lopes, 2022, p. 20). Isso é uma marca da escrita engajada, inconformada e contra-hegemônica, uma vez que o discurso de Saramago em suas obras, mais incisivamente na fase da pedra, possui uma mensagem que se opõe ao aparato da ideologia dominante. Isso ocorre devido à articulação estética que faz o autor intruso, com sua “presença orgânica de uma autoria comprometida, que faz questão de manifestar seu olhar ante o objeto sobre o qual discorre uma voz monológica que escreve para compreender” (Lopes, 2022, p. 20). Saramago compreende que sua visão de mundo, sua perspectiva acerca das questões, sobretudo, políticas e religiosas de seus romances, só são possíveis devido ao contexto temporal e social em que ele está inserido. Elas são

formas de percepção, formas específicas de se ver o mundo; e como tais, elas devem ter uma relação com a maneira dominante de ver o mundo, “a mentalidade social” ou ideologia de uma época. Essa ideologia, por sua vez, é produto das relações sociais concretas das quais os homens participam em um tempo e espaço específicos; é o modo como essas relações de classe são experimentadas legitimadas e perpetuadas. Além disso, os homens não são livres para escolher suas relações sociais, são restringidos a elas pela necessidade material — pela natureza e pelo estágio de desenvolvimento de seu modo de produção econômico. (Eagleton, 2011, p. 19-20).

O movimento de estátua à pedra parece ser um movimento que percebe que o homem, seu objeto de estudo, é determinado pelas relações sociais possíveis dentro do modo de produção vigente. Saramago observa essas relações, na fase da estátua, para depois compreendê-las mais profundamente em suas contradições na fase da pedra. Um bom exercício que exemplifica essa mudança de perspectiva na escrita é comparar duas obras que frontalmente criticam o capitalismo, uma da fase da estátua, *Levantado do chão*, e outra da fase da pedra, *A caverna*.

Em *Levantado do chão*, José Saramago, por meio de três gerações da família Mau Tempo, descreve e problematiza as questões relativas ao latifúndio, mostrando as injustiças e as violências que sofrem os trabalhadores do campo que lutam por terra. Nesse contexto, a família, que dá unidade ao romance, simboliza metonimicamente o horror que há na vida no latifúndio. Carlos Nogueira descreve o fazer literário e o autor nessa obra como “um cronista que nos pinta, para já em traços gerais e em tons impressionistas e expressionistas (até no sentido de estética do grito), pormenores do dia a dia (dos trabalhadores rurais alentejanos,

como se virá a saber) e reflete sobre o lugar do ser humano no mundo” (Nogueira, 2021, p. 86). A descrição de Nogueira leva em consideração a perspectiva de Saramago na fase da estátua, em que suas obras ainda não mergulhavam nas contradições e complexidades por detrás dos problemas expostos. A passagem a seguir, de *Levantado do chão*, é um exemplo da natureza das reflexões do romance:

O latifúndio tem às vezes pausas, os dias são indiferentes ou assim parecem, que dia é hoje. É verdade que se morre e nasce como em épocas mais assinaladas, que a fome não se distingue na necessidade do estômago e o trabalho pesado em quase nada se aligeirou. As maiores mudanças dão-se pelo lado de fora, mais estradas e mais automóveis nelas, mais rádios e mais tempo a ouvi-los, entendê-los é outra habilidade, mais cervejas e mais gasosas, porém quando o homem se deita à noite, ou na sua própria cama, ou na palha do campo, a dor do corpo é a mesma, e muita sorte sua se não está sem trabalho. De mulheres nem vale a pena falar, tão constante é o seu fado de parideiras e animais de carga. (Saramago, 1996, p. 125).

Pegando de empréstimo a metáfora de Saramago mais uma vez, o autor parece esculpir uma estátua que representa a vida no latifúndio. Conseguimos, por meio das descrições, observar as feições superficiais dessa vida, mas não nos deparamos com o que há por detrás da escultura finalizada, ou seja, a pedra não é visível, apenas a estátua é refigurada em uma forma diferente. Não é possível observar, por exemplo, o que motiva essa dinâmica de exploração do povo que vive no latifúndio. Há o caráter de indignação, o grito por justiça organizado esteticamente pelo autor intruso, mas não há o escrutínio das contradições mais profundas dessa dinâmica capitalista.

Em *A caverna*, por sua vez, o caminho para baixo, de se aprofundar, é realizado tanto diegeticamente quanto simbolicamente. Diegeticamente porque as personagens descem vários andares e seções até encontrar a caverna que dá nome ao romance; e simbolicamente porque o autor intruso faz esse mesmo movimento de descida, encontrando as entranhas do modo de produção capitalista e expondo-as por meio de sua organização estética.

A história do romance acompanha um oleiro, Cipriano Algor, que vê sua profissão se tornando obsoleta, uma vez que os moradores da cidade não mais se interessam por pratos ou outros objetos feitos a partir do barro, preferindo o plástico. Saramago afirma que o romance

é a visão de um mundo possível, onde os seres humanos quererão habitar no interior dos mesmos espaços comerciais que lhe vendem o que necessitam ou creem necessitar. É uma metáfora da vida dos países desenvolvidos ou que, não o sendo, se enganam a si mesmo em virtude de uma prosperidade apenas aparente. (Saramago, 2013, p. 49).

O autor português discute de maneira literária uma das principais categorias do primeiro livro de *O capital*, de Karl Marx: a mercadoria e seu valor de uso e troca. Marx afirma que “para se tornar mercadoria, é preciso que, por meio da troca, o produto seja transferido a outrem,

a quem vai servir como valor de uso” (Marx, 2017, p. 119), ou seja, para se tornar mercadoria, um produto precisa servir e ter uma motivação de uso prático para outra pessoa. Desse modo, ele possui valor de troca para quem o produz. Um dos primeiros problemas que o protagonista enfrenta é perceber que seu produto não mais possui valor de uso para os moradores do centro, precisando se reinventar para manter sua profissão, que está cada vez mais obsoleta. Os paralelos que Saramago faz com a revolucionária obra de Karl Marx são inúmeros e constantes no livro, que, em diversos momentos, assemelha-se a uma transposição literária de categorias marxianas.

Observar essas duas obras em paralelo joga luz no que Saramago chama de mudança de perspectiva de uma fase para outra. Em *A caverna*, o autor não se preocupa com a escultura, mas sim com o material bruto que a enforma, repleto de contradições e complexidades. Desse modo, Saramago, apesar de ainda ser “um reflexo da realidade social” (Eisenstein, 2002a, p. 123), engendra sua obra de maneira contra-hegemônica, expondo a ideologia dominante a partir dela própria, o que concorda com Jorge Grespan, que afirma que “o sistema [capitalista] se condena a si mesmo pela força da contradição que o move e, ao mesmo tempo, o corrói e destrói” (Grespan, 2021, p. 40).

A postura de José Saramago na fase da pedra também vai ao encontro do que Mark Fisher entende como sendo a única ferramenta contra o realismo capitalista, ou seja, a ideia de que esse modo de produção está tão intrinsecamente enraizado na sociedade e nos sujeitos sociais que o simples ato de imaginar o seu fim é inconcebível. Fisher afirma que

Uma crítica moral ao capitalismo, enfatizando as maneiras pelas quais ele gera miséria e dor, apenas reforça o realismo capitalista. Pobreza, fome e guerra podem ser apresentados como aspectos incontrolável da realidade, ao passo que a esperança de um dia eliminar tais formas de sofrimento pode ser facilmente representadas como mero utopismo ingênuo. O realismo capitalista só pode ser ameaçado se for de alguma forma exposto como inconsistente ou insustentável, ou seja, mostrando que o ostensivo “realismo” do “capitalismo” na verdade não tem nada de realista. (Fisher, 2020, p. 33-34).

Sem se tornar panfletário, José Saramago, a partir de um escrutínio do modo de produção, apresenta em *A caverna* diversas contradições do sistema capitalista, mostrando sua insustentabilidade por meio da projeção de um futuro distópico. A distopia, na obra saramaguiana, evidencia a urgência da discussão exposta no livro a partir de categorias tipicamente marxianas.

É importante ressaltar, contudo, que Saramago, conscientemente ou não, ao fazer uso de categorias marxianas, não está elaborando um tratado sobre ciência política. Mesmo que haja paralelos a serem traçados, o autor não se propõe, por meio de suas obras, a olhar para o mundo

de maneira científica, mas sim artística. Hermenegildo Bastos afirma que o “conhecimento literário, diferentemente do conhecimento científico, é um conhecimento em que se preferem as dúvidas às certezas. Aí onde há luz, a literatura levará a sombra; onde há sombra, a literatura levará a luz” (Bastos, 2011, p. 18). O poder da crítica no texto de Saramago está justamente na forma de se apropriar de um conceito científico e aplicá-lo à prática literária. Lopes afirma que o “escritor produz uma materialidade estética, havendo, portanto, esforço de acoplar exposição e conteúdo. A materialidade do esforço consiste na representação de conflitos oriundos das relações sociais emergentes da sociedade capitalista na contemporaneidade” (Lopes, 2022, p. 21). A materialidade estética que se configura em romances saramaguianos possui uma humanidade singular, dada a proximidade que há entre o autor, muito engajado em questões sociais, e sua criação. É daí que surge a dialética da obra literária, que, segundo Bastos, se constitui pela oposição entre literatura e sociedade. Ele afirma que

Dizer que devemos partir da obra não significa, pois, tomar a obra como algo fechado em si mesmo, autotético, onde se ergueria (ou afundaria) a casa-prisão da linguagem. Em vez de autotética, consideramos a obra autônoma, e isto porque ela se afasta do mundo. Nesse movimento, constrói-se a primeira contradição dialética: a tendência de um polo a caminhar em direção a seu oposto. Obra literária e sociedade são polos opostos. (...) Para a dialética, a sociedade só tem valor estético-literário quando internalizada na obra, na sua organização textual. (Bastos, 2011, p. 124).

A constatação de Bastos nos é importante, pois ela contribui para nossas reflexões acerca da categoria autor intruso, uma vez que, dialeticamente, a sociedade só tem valor estético quando articulada por um autor que habita o interior da obra de arte, e é esse sujeito organizador que atribui uma perspectiva estética à sociedade construída na composição da obra. O pensamento dialético que entende obra de arte e sociedade como polos opostos que se atraem corrobora a estética saramaguiana que se afasta da sociedade para construí-la esteticamente no romance, aproximando-se dela novamente.

A mudança de perspectiva de Saramago a respeito de suas obras muito tem a ver com sua formação política como membro do PCP, Partido Comunista Português, ao qual se afiliou oficialmente em 1969. Dentro do PCP, Saramago possivelmente teve contato com a teoria marxista, uma vez que o partido tem em seu estatuto um caráter formativo dos afiliados. Essa formação, contudo, não resultou em um pensamento dogmático de Saramago, que mantinha suas críticas e seus posicionamentos particulares. A respeito do trato com a literatura, Saramago afirma:

Eu não considero que o meu partido seja competente em matéria literária e, em geral, artística. Por muito respeito que eu tenha, e tenho, pelos meus camaradas com as responsabilidades diretas e imediatas do meu partido, não os considero realmente tão competentes ao ponto de me poderem dizer o que se faz, como se faz e se o que fiz

está bemfeito ou malfeito. Prefiro que gostem de aquilo que faço, mas se porventura não gostarem, paciência...! (Aguilera, 2010, p. 359).

Esse posicionamento motiva-se pelo tratamento estético de Saramago em suas obras, que não se subscreve a nenhuma corrente estética de caráter socialista, a saber o realismo socialista. Boris Groys define o movimento institucionalizado na União Soviética em 1932 da seguinte forma:

A obra de arte do Realismo Socialista deve ser “realista na forma e socialista no conteúdo”. Essa formulação aparentemente simples é, na verdade, altamente enigmática. Como uma forma, em si, pode ser realista? E o que significa de fato “conteúdo socialista”? Traduzir essa formulação vaga em uma prática artística concreta não foi uma tarefa fácil, mas as respostas a essas perguntas definiram o destino de cada artista soviético. (Groys, 2008, p. 148, tradução nossa¹).

Groys explica que, na prática, o que os autores do realismo socialista tinham como base era o próprio realismo da burguesia. Dessa forma, a ideia seria inverter os valores arraigados na arte realista burguesa, negando as supostas deformações que a arte contemporânea abarcava em sua estética. Por conta disso, buscava-se resgatar correntes artísticas do passado a fim de compor essa nova estética com um objetivo claro em mente, fazer com que a obra arte tenha uso social e educativo em apoio à Revolução. Obras que retratavam a união do povo e trabalhadores em seus exercícios profissionais e em suas atividades coletivas expressas de maneira vitoriosa eram comuns no movimento, além de constantes representações gloriosas de Josef Stálin. Beatriz Jaguaribe resume essa característica afirmando que

O realismo socialista retomava, em grande medida, as formas narrativas e pictóricas figurativas do realismo canônico, enfatizando a retratação da sociedade agora sob o crivo da realização da promessa socialista. Ou seja, guardou os convencionalismos da representação de tipos e costumes agregados à consagração dos retratos dos líderes revolucionários e do povo. (Jaguaribe, 2006, p. 234).

O realismo socialista, ainda de acordo com Groys (2008), não tinha como objetivo retratar a vida como ela era no período de sua produção, pois os responsáveis pelas diretrizes do movimento entendiam que a vida e principalmente a Revolução estão em constante desenvolvimento. Desse modo, a obra de arte deveria retratar um futuro comunista, uma vez que o socialismo é apenas um estágio de transição do capitalismo para o comunismo. Assim, a arte tinha uma função de exprimir, de maneira clara e objetiva, uma mensagem idealizada, em

¹ No original: “Socialist Realist artwork must be “realistic in form and Socialist in content.” This apparently simple formulation is actually highly enigmatic. How can a form, as such, be realistic? And what does “Socialist content” actually mean? To translate this vague formulation into a concrete artistic practice was not an easy task, and yet the answers to those questions defined the fate of every individual Soviet artist”.

conformidade com a perspectiva do Estado de como seria o futuro, opondo-se à prática materialista.

Raphael Grazziano afirma que “em 1932, a hegemonia enfim se estabeleceu, por uma resolução de Stálin, em que toda a arte soviética submetia-se ao planejamento estatal, da mesma forma que a política e a economia já o faziam” (Grazziano, 2015, p. 80). Essas características do realismo socialista institucionalizado durante o governo de Stálin constituem um modo de fazer arte excludente, que almeja uma unidade fechada em si. Essa política de estado de restrição perdurou por décadas, atuando em diversas mídias artísticas. Andrei Tarkovski, cineasta russo, por exemplo, revela em seus diários sua oposição à mentalidade burocrática com que a arte era tratada nesse contexto. Em uma nota de 16 de fevereiro de 1972, ele escreve:

O cinema entre nós está agora, atualmente, em um estado lamentável. Aproveitando o fato de que ele dá dinheiro, o Estado pisoteia todos os projetos e deleita-se com a bebida turva, medíocre e demagógica. Portadores de medalhas e títulos que não sabem colocar duas palavras juntas transformaram nosso cinema em um monte de ruínas, sobre o qual ardem ainda fragmentos de frágeis construções. (Tarkovski, 2012, p. 68).

Em 23 de fevereiro do mesmo ano, o diretor demonstra novamente seu sentimento de inconformidade:

O que há com este país surpreendentemente que não quer nem o triunfo de sua arte na arena internacional nem novos filmes e livros de qualidade? A verdadeira arte os assusta. Isso, naturalmente, é normal. A arte, sem dúvida, é contraindicada a eles porque é humana, e a vocação deles é esmagar tudo o que é vivo, todos os germes da humanidade, seja o desejo do homem pela liberdade, seja o surgimento no nosso abatido horizonte de uma nova obra de arte. (Tarkovski, 2012, p. 70).

Os escritos de Tarkovski se assemelham, em essência, a quando José Saramago demonstra seu descontentamento com o stalinismo e a degeneração burocrática que se tornou a União Soviética. Ele afirma que

Os instrumentos para uma transformação como é o caso do marxismo representam um “não”. O “não” é o que põe em causa, rejeita, questiona. O que tem acontecido sempre é que esses “nãos” acabam por converter-se em “sins” e acabam por converter-se em “sins” no sentido cada vez menos positivo que a palavra “sim” pode assumir numa certa fase. A Revolução de Outubro foi o “não” ao czarismo, ao poder absoluto. Houve o momento de esperança, e depois este “não” transformou-se em “sim”, o “sim” que leva à burocracia, ao autoritarismo, a tudo de que deu abundantes provas a abortada tentativa de estabelecer o socialismo na União Soviética. O “não” inicial, mesmo que já contivesse os germes do que aconteceu depois, ficou num “sim”, ao qual foi preciso outra vez dizer “não”. (Aguilera, 2012, p. 360).

Saramago, portanto, não se subscreve a uma corrente literária específica, o realismo socialista, que tem como característica básica uma visão não-dialética sobre a obra de arte, ou seja, não há o entendimento de que literatura e sociedade são polos opostos que se movimentam um em direção ao outro. É necessário haver antes o trabalho estético-literário do autor para que

a potência da mensagem seja amplificada. Assim como Tarkovski, Saramago se posiciona a favor de um trabalho estético que parte do autor, pois é somente a partir dele que se reúnem as ferramentas necessárias para realizar uma obra socialmente contestadora de fato. Esse entendimento de que arte e sociedade são forças contrárias afasta o autor português de uma estética historicamente associada ao socialismo e, contraditoriamente, reforça o caráter materialista-dialético de sua elaboração. Lopes constata que “[h]á, pois, uma atuação estética que orchestra todo esse processo e que se traduz como ser de engajamento, na relação sentimento/pensamento” (Lopes, 2022, p. 12). O ser de engajamento só se materializa a partir do trabalho estético.

José Saramago não é, então, um autor engajado devido ao conteúdo de suas obras, mas devido à forma como ele as orchestra formalmente a partir do método de Marx. A respeito de uma estética que parte do materialismo histórico, Benedito Nunes afirma que a “superestrutura da sociedade — o direito, a religião, a filosofia e a arte — repousa nas relações de produção. A consciência individual está determinada por essas relações, que formam a trama da vida real e concreta” (Nunes, 2016, p. 84). Isso posto, Nunes prossegue com a afirmação de que há duas contradições fundamentais: a primeira diz respeito à divisão de trabalho, “entre o interesse de todos e o de alguns, que se apropriam do produto da atividade comum” (Nunes, 2016, p. 85), ou seja, a classe dominante que explora o trabalho da classe dominada; e a segunda ocorre “entre as novas forças produtivas e o regime de propriedade existente, contradição essa que prenuncia uma etapa da revolução social” (Nunes 2016, p. 85). Em ambos os casos, “as contradições originam conflitos e, dividindo a sociedade, afetam a consciência dos indivíduos” (Nunes 2016, p. 85). O entendimento de que esses são conflitos fundamentais que decorrem do modo de produção vigente é o pilar de uma estética contra-hegemônica, que explora as fissuras desse mesmo sistema a fim de atacá-lo de dentro para fora. Isso por si só ainda está no campo da sociedade. Para que, de fato, se torne arte, é necessário que

Sejam mediatizados pela experiência criadora do artista, dependendo de sua atitude em face da herança intelectual recebida, da utilização das técnicas que lhe foram transmitidas, do aproveitamento da matéria com que conta para expressar-se, do modo como reage aos imperativos éticos e às exigências estéticas do seu trabalho, e também de sua maneira pessoal de assimilar a concepção-do-mundo inerente à sua época e à atmosfera social de que participa. (Nunes, 2016, p. 89).

A relação é dialética, pois, ao se distanciar do objeto concreto, a arte, a partir de sua técnica e suas ferramentas de expressão, volta-se novamente à sociedade com os dados do real interpretados e reapresentados pelo artista. A obra, portanto, é “individualmente criada e

socialmente condicionada” (Nunes, 2016, p.89); ela é, portanto, dialeticamente a unidade do social e do individual. Nunes finaliza afirmando que essa relação é

dialética na medida em que é uma experiência ativa e inclusiva, que apreende, forma e interpreta os dados da realidade que condiciona a consciência do artista, ultrapassando o unilateralismo e a tendenciosidade das ideologias; reversiva porque o produto da criação, a obra, é sempre um objeto-mundo, que contém, de maneira latente, a dialética da qual surgiu e que, uma vez reconstituída, pode levar-nos de volta à experiência qualitativa nela concretizada. (Nunes, 2016, p. 90).

O autor, então, a partir de sua formação, observa a realidade, a interpreta e a enforma de acordo com a materialidade e as especificidades de uma mídia. Essa obra então é potencializada pela força de sua construção estética, que a devolve ao mundo com potencial transformador. De acordo com Fisher, ela precisa “destruir a aparência de uma ‘ordem natural’” (Fisher, 2020, p. 34), ou seja, romper com ideias e conceitos benéficos para a burguesia, que a ideologia dominante vende como universalmente naturais e, portanto, imutáveis, quando na realidade são apenas construções sociais provenientes do modo de produção capitalista.

A partir desses pressupostos, a reflexão de Caio Gagliardi se torna interessante para pensarmos dialeticamente a construção do autor e sua relação com sua obra. Assim como Saramago reflete em *Da estátua à pedra*, Gagliardi propõe uma nova perspectiva para se pensar a questão de autoria. Essa nova perspectiva surge, curiosamente, de Fernando Pessoa e seus heterônimos. Gagliardi sugere que observemos a questão de autoria de trás para frente, ou seja, o estilo precede a autoria. Ele afirma:

Pessoa não criou personalidades que produziram poemas; Pessoa escreveu poemas que só depois suscitaram personalidades. Essa assertiva conduz a uma inversão simples no nosso modo de falar, e que dificilmente adotaremos, mas que implica dizer, por exemplo, que “O Guardador de Rebanhos” é que é autor de “Caeiro”, e não o contrário — assim como a *Ilíada* e a *Odisseia* são não apenas as matrizes do mundo grego antigo que conhecemos, mas o código genético de Homero. (Gagliardi, 2019, p. 31).

A mudança de perspectiva é aparentemente simples, mas sua essência é carregada de complexidades, pois atribui mais importância a uma autoria que tem sua gênese no interior da obra, assim como Booth, Eco e Bakhtin, de certa forma, postularam no passado. Porém, a proposta de heteronímica de Gagliardi é ligeiramente mais radical, pois ele vai além de constatar a existência de um autor dentro da obra para projetar essa autoria a partir de sua atuação no fazer artístico e não antes dele. Isso não quer dizer que o autor empírico seja descartado ou ignorado por completo, mas que sua relevância para o entendimento sensível do texto seja menor do que a influência daquele autor que o organiza de dentro. O que acontece, então, é que

O fenômeno heteronímico empresta à autoria um novo estado de legitimidade enunciativa, na medida em que possibilita pensá-la como sendo a produção de um sujeito da linguagem, um sujeito que pode ser, até mesmo, imaginado como um corpo orgânico e anterior ao texto (...), mas que foi constituído e então lançado para trás por um material genético composto por traços de estilo. (Gagliardi, 2019, p. 34).

Nesse sentido, quando se retoma a discussão acerca da relação dialética entre sociedade e literatura, um sujeito de linguagem, que se constitui a partir de uma organização estética e ideológica, torna-se muito mais poderoso do que um autor empírico, cuja atuação contra-hegemônica e até mesmo revolucionária está limitada à sua existência biológica. O sujeito de linguagem, que nasce de sua ideologia organizada esteticamente em uma mídia concreta, tem a possibilidade de se immortalizar por meio de leituras, análises, discussões e, não menos importante, adaptações.

Esse último caso, quando observado sob a perspectiva de Gagliardi, torna-se ainda mais complicado, pois uma adaptação cinematográfica seria, então, a passagem de uma autoria heteronímica que criaria uma nova autoria heteronímica, ou seja, o objeto da adaptação seria resultado da transposição de uma autoria dialeticamente edificada em uma nova autoria internamente estabelecida. O problema se apresenta no questionamento do que deve ser mantido e o quanto da autoria de outrem deve ou pode ser mantida na obra adaptada. André Bazin (2022, p. 69) faz uso da palavra espírito para se referir a algo que supostamente deve ser mantido em uma transposição intermediária. Espírito, em si, não representa um conceito teórico delimitado e, além disso, evoca uma ideia por demais subjetiva, que se distancia de uma materialidade. Ainda assim, é uma palavra que, aplicada no atual contexto, é passível de compreensão. O problema é que essa compressão é múltipla. Diferentes pessoas podem assistir a uma obra ou lê-la e, quando perguntadas sobre qual é o espírito do que foi assistido ou lido, múltiplas respostas podem vir à tona. Quando se pensa na perspectiva de autoria sugerida por Gagliardi, deve-se ir além e questionar qual seria o espírito do autor heteronímico a ser mantido.

Refletiremos sobre essas questões nos capítulos 3 e 4. No entanto, o que cabe pensar agora é que, se aplicarmos a perspectiva de Gagliardi à autoria de José Saramago, a resposta para qual é espírito da autoria do autor português pode variar a depender da perspectiva de leitura, contudo acreditamos que esse espírito, ou essência, de sua estética, seja justamente o método materialista-histórico, principalmente se entendermos o corpo de obra do autor como um movimento que parte da estátua à pedra, iniciando-se na aparência e partindo para essência (Lopes, 2022). Com isso, pode-se pensar que “o sentido do texto não estava em seu autor, estará nele, o autor, criação do próprio texto. A heteronímia reafirma o autor, não como o dono pretérito do sentido, mas como efeito de sentido de um texto” (Gagliardi, 2019, p. 34).

2.3 A sobrevida das múltiplas autorias

Ao final de seu ensaio, José Saramago constata outro aspecto de sua trajetória literária, que elucidará também a presença de um autor intruso como material estético de Saramago. Lembrando de seu avô, o autor português comenta a dimensão da memória que há em sua escrita. Ele afirma:

Esquecer é a morte definitiva e se lográssemos não esquecer, embora saibamos que não é possível guardar tudo na memória, isso será prolongar a vida e os nomes das pessoas, dotá-las de outra existência. Talvez, ao fim e ao cabo, seja essa a tarefa mais importante de um escritor de ficções. (Saramago, 2016, p. 49).

Para que sujeitos não sejam esquecidos, Saramago figura-os em sua literatura. Nesse sentido, a figuração ocorre de acordo com o sentido expresso por Carlos Reis em *Pessoas de Livro: estudo sobre a personagem* (2018), que, em linhas gerais, se delinea pela “individualização de personagens em universos específicos, com os quais essas personagens interagem” (Reis, 2018, p. 121-122), ou seja, é a atribuição de traços formativos a uma personagem que ocorre de maneira constante durante a narrativa, diferentemente de uma mera descrição. Reis completa:

Em termos genéricos, a figuração, enquanto representação ficcional da pessoa, requer atos de semiotização, ou seja, a articulação de um discurso que produz sentidos e que gera comunicação, com efeitos pragmáticos (...) Por fim, a figuração, passando por aqueles atos de semiotização, pode alcançar um índice considerável de disseminação, transcendendo o texto em que ela se concentra. (Reis, 2018, p. 123-124).

Aqui se enquadra, também, o ato de transformar uma pessoa real em personagem. Nesse movimento fronteiro, entre ficção e realidade, há por parte do autor dentro da obra um esforço estético de criação de traços e feições que façam com que essa personagem se integre aos outros elementos do discurso ficcional. Essa unidade que parte do trabalho estético do autor dentro da obra pode atribuir mais liberdade às personagens, como ocorre no caso de Dostoiévski, autor de romances polifônicos em que não há conclusibilidade ao fim da narrativa, ou pode atribuir menos liberdade, como é o caso da monologia de José Saramago, que figura suas personagens muitas vezes em oposição ao autor intruso, com o objetivo de contestar algum assunto, concluindo a narrativa de tal forma que o ponto de vista desse autor intruso se sobressaia.

Esse exercício de figuração permite que a personagem que habita o universo ficcional tenha sua existência prolongada, pois o bom trabalho estético tem o poder de imortalizá-la na história. A partir da primeira vida da personagem em uma obra ficcional, ela ganha a

possibilidade de sobrevidas, isso é, possibilidades de refigurações na mesma ou em outras mídias. Dessa forma, os sujeitos ficcionais são repensados dentro de um novo universo regido por uma autoria diferente, o que impõe novas possibilidades de articulação e existência. José Saramago, por exemplo, refigura Ricardo Reis, que, apesar de não ser, de fato, personagem em sua primeira figuração por Fernando Pessoa, emerge como uma entidade fronteiriça.

Na sobrevida que dá a Ricardo Reis, o autor o presenteia com uma oportunidade de despertar politicamente, de engajar-se, algo que não houve em sua primeira figuração por Pessoa. Posteriormente, quando João Botelho (2020) realiza seu filme, adaptação do romance de José Saramago (2016), ele está fazendo um processo de dupla refiguração, do heterônimo de Pessoa e da personagem de Saramago. Desse modo, Botelho o reapresenta, junto a seus conflitos, adicionando novas possibilidades e novos traços para que ele se mantenha vivo. A refiguração no cinema atribui a Ricardo Reis um corpo físico, representado por um ator, e o apresenta para um novo público, que talvez não conhecesse suas odes ou sua vida como personagem saramaguiana. Carlos Reis afirma que “leituras podem ser (...) estimuladas por figurações ocorridas em contextos socioculturais muito diversos daqueles que a personagem (e o seu autor) originalmente conheceram” (Reis, 2018, p. 37). O processo de atualização, portanto, estimula essa sobrevida, impondo possibilidades que eram inexistentes na primeira existência de uma entidade ficcional.

Roman Ingarden afirma que

1. A obra literária ‘vive’, na medida em que atinge a sua expressão numa multiplicidade de concretizações. 2. A obra literária ‘vive’, na medida em que sofre transformações em consequência de circunstâncias sempre novas estruturadas convenientemente por sujeitos conscientes. (Ingarden, 1973, p. 380).

A reflexão é também válida para os sujeitos ficcionais que habitam as obras, atingindo o mesmo objetivo expresso por José Saramago em afastar determinadas entidades da morte definitiva que é o esquecimento. Reis afirma que esse processo “trata-se sobretudo (...) de mostrar que as personagens não só sobrevivem à sua origem e primeira vida ficcional, como podem prolongar a sua existência numa segunda vida, com consciência de que essa sobrevida é uma possibilidade e até um direito” (Reis, 2018, p. 136). Refigurações em adaptações, portanto, contribuem para o não esquecimento de determinadas figuras que habitam obras ficcionais e, também, das próprias obras como um todo.

Para finalizar, reiteramos toda a complexidade envolvida na autoria intrusa de Saramago, que se orienta ideologicamente pelos conceitos marxianos e, principalmente, pelo método materialista-histórico, que parte da aparência, com a descrição dos problemas do modo

de produção capitalista, para chegar à essência, aprofundando-se nas contradições desse modo de produção e expondo as fissuras que há nele.

O ativismo autoral de José Saramago possui particularidades que o afastam de outros modelos de autoria, uma vez que o autor intruso atua de modo a centralizar as ações dos sujeitos ficcionais para que eles cheguem a conclusões ou, pelo menos, tenham reflexões acerca de temas importantes para o autor empírico. Dois exemplos são válidos aqui, o de Caim e o de Ricardo Reis, duas reimaginações de Saramago.

O autor intruso de *Caim* consegue atingir seu objetivo de revoltar o protagonista, que, ao final do romance, extingue a humanidade ao matar todos os humanos que navegavam na arca de Noé rumo a uma nova civilização. Caim, a partir dos direcionamentos do autor intruso, depara-se com situações que nutrem seu ódio por Deus, que surge como personagem antagonista do romance. Na narrativa, portanto, há o embate entre duas figuras autoritárias que almejam controlar de alguma forma a vida de Caim, Deus, criador do mundo e responsável pelo castigo do protagonista; e o autor intruso José Saramago, criador do mundo ficcional e também dessa refiguração de Deus, responsável pela transgressão e revolta de Caim.

A monologia de Saramago em seu último romance publicado é tão intensa que o autor intruso vence uma batalha ideológica e de influência contra Deus e encerra a humanidade fadada ao fracasso. Deus, nesse romance, representa a institucionalidade da religião e sua influência destrutiva na sociedade. O último romance do autor português, talvez, seja o mergulho mais profundo rumo à essência das relações, pois, apesar de ainda não haver o modo de produção capitalista nos tempos bíblicos, o escritor está inserido nessa ideologia. Portanto, a criação das personagens parte de valores difundidos pela burguesia, ou seja, as relações das personagens no romance representam relações sociais da democracia burguesa. Dessa forma, a vitória de Caim com a extinção da humanidade corrompida pela ideologia da classe dominante, que vem da organização estética do autor intruso, representa o rompimento com essa corrente de pensamento. O desfecho é o mal cortado pela raiz.

Já no caso de Ricardo Reis, a revolta e o engajamento político não surgem dessa maneira enfática, talvez por respeito à figuração de Fernando Pessoa ou talvez por ser um romance que ainda está na fase da estátua. Contudo, podemos afirmar que a complexidade do ativismo autoral é presente também nessa obra, de forma a descrever os problemas provenientes do modo de produção. Esse romance, contudo, será discutido no quarto capítulo, em paralelo à adaptação cinematográfica de João Botelho (2020). *O homem duplicado* também será retomado ao lado da adaptação dirigida por Denis Villeneuve (2013).

Em suma, defendemos que a melhor terminologia para se caracterizar o autor materializado esteticamente dentro da obra de José Saramago é autor intruso. Isso se deve à característica singular dessa entidade, de invadir a instância de narração para combater, concordar com, ou criticar os sujeitos ficcionais, sejam eles personagens ou até mesmo o próprio narrador. Essa entidade emerge para estabelecer valores e afirmar a monologia (Bakhtin, 2023) do romance saramaguiano, que possui conclusibilidade em seus valores expressos e em suas denúncias realizadas.

É pertinente reiterar que José Saramago jamais foi um escritor de caráter panfletário (Perrone-Moisés, 2022), que instrumentaliza a literatura unicamente com o objetivo de expor uma crítica social. O autor português possui uma postura dialética com a obra de arte, no sentido de que literatura e sociedade são valores opostos (Bastos, 2011), portanto, é necessário que haja um trabalho estético, artístico, para que a denúncia ou a mensagem tenha um poder verdadeiramente transformador na sociedade.

Saramago tampouco constrói críticas vazias, engolidas pela ideologia dominante em seu contato com o mundo. O motivo que torna o escritor e sua obra entidades contra-hegemônicas com real poder de mudança na mentalidade de seus leitores é o método materialista-histórico de Karl Marx, do qual ele se apropria para a confecção de sua literatura (Lopes, 2022). Há aqui um rigor científico que compreende sua obra da estátua à pedra (Saramago, 2013), ou seja, da aparência à essência (Lopes, 2022), primeiro descrevendo os problemas provenientes do modo de produção capitalista, para, na sequência, mergulhar em suas complexidades e contradições. A partir dessas contradições, Saramago, dialeticamente, é capaz de expor fissuras desse modo de produção, tornando-se, assim, um autor capaz de romper com a lógica do realismo capitalista (Fisher, 2020).

A partir do maior entendimento sobre a ideologia e a estética contidas na obra de Saramago, é possível iniciarmos uma reflexão acerca do processo de autoria no cinema e de sua potencial capacidade de exprimir os valores de um autor intruso tão único quanto o de Saramago. O autor intruso saramaguiano constitui-se por meio de técnicas tipicamente literárias e de difícil tradução para outras mídias. Isso impõe desafios demasiadamente complexos para diretores que se propõem a adaptar o escritor português para o cinema.

3 AUTORIA E ADAPTAÇÃO — O AUTOR ESTETICAMENTE CONSTITUÍDO EM SUAS POSSÍVEIS FORMAS CINEMATOGRAFICAS

Permaneça fiel a si mesmo. Faça sua voz soar e não deixe que ninguém a abafe. Nunca desista de uma boa ideia e nunca aceite uma má ideia.

Em Águas Profundas (Lynch, 2015, p. 175).

Consideradas as particularidades da estética literária saramaguiana, é possível iniciar uma reflexão acerca da autoria no cinema. Este capítulo é importante porque no cinema, diferentemente do que ocorre na literatura, mesmo o autor empírico é motivo de debate. O cinema é ainda uma mídia muito jovem e passa por constantes revoluções em suas possibilidades expressivas. Além disso, é também uma mídia de caráter coletivo, portanto a questão do autor motivou acalorados debates em sua curta história.

Desse modo, neste capítulo, levantaremos hipóteses acerca da possibilidade de se configurar no cinema uma autoria intrusa, construída esteticamente no interior da obra a partir de ferramentas narrativas que sejam tipicamente cinematográficas. Para tanto, nosso aporte se dará em autores que pensam a linguagem cinematográfica a partir de diferentes lentes, iniciando por André Bazin, junto aos críticos da revista *Cahiers du Cinéma*, e sua defesa da *mise en scène*, para posteriormente retornar aos teóricos soviéticos, enfatizando a relevância de Sergei Eisenstein e sua defesa da montagem de atrações, com o objetivo de investigar se, a partir dessas perspectivas, pode-se extrair uma construção estética equivalente a do autor intruso saramaguiano, que possua efeitos semelhantes à construção do autor português, porém adaptada para o cinema. Essa etapa, portanto, é anterior à análise das adaptações dos filmes em si, pois, antes de procurarmos o autor intruso nas adaptações já realizadas, é necessário projetar um ideal cinematográfico para essa entidade a fim de refletir sobre sua possibilidade de concretização na linguagem audiovisual.

Por fim, pensaremos sobre a tese de Tom Gunning a respeito do sistema narrador sob a ótica do autor intruso para fazer considerações sobre uma possível forma de transpor essas características autorais saramaguianas para o cinema.

3.1 Há autoria intrusa no audiovisual? — o autor no cinema e o cinema de autor

A figura do autor, em referência ao empírico, não é tão facilmente identificada no cinema como o é na literatura. Por ser uma mídia de caráter coletivo e muito jovem, diferentes sujeitos da produção já foram elevados a essa categoria. Até mesmo a palavra “autor” é curiosa para se pensar o cinema, pois ela remete ao sujeito literário, em um movimento de busca por legitimação artística da nova mídia, que se apoiou nas antigas a fim de se estabelecer culturalmente. Jean-Claude Bernardet e Francis Vogner dos Reis, em *O autor no cinema*, afirmam que “o relacionamento da literatura com o cinema é feito não através do enredo, mas de valores outros, a literatura torna-se dignificante” (Bernadet; Reis, 2018, p. 24). O aspecto dignificante da literatura para o cinema era justamente seu *status* de arte, portanto a aproximação supostamente elevaria o cinema a esse patamar. Bernardet e Reis constataam que “escritores são considerados valores seguros no firmamento da cultura, de modo que reencontrar aspectos de seus temas em filmes é maneira de valorizá-los e de consolidar o *status* do cineasta” (Bernadet; Reis, 2018, p. 23). Essa ideia fez com que o cinema se aproximasse ideologicamente da literatura durante décadas. A aproximação acontecia de duas formas principais: primeiro, por meio do enredo, com adaptações de obras literárias ou comparações temáticas feitas pela crítica, por exemplo, o paralelo entre Alfred Hitchcock e Fiodor Dostoiévski no que diz respeito à natureza do enredo de alguns filmes; e segundo, pelo que Bazin chama de espírito, que seriam os valores culturais literários que o cinema tanto almejava.

Até mesmo o importante ensaio publicado em 1948 por Alexandre Astruc, intitulado “Nascimento de uma nova vanguarda: a caméra-stylo”, que ajudou a alavancar o movimento do autorismo, elevando o diretor à posição de autor, tinha em sua tese central uma metáfora que remetia diretamente à literatura. O conceito de *caméra-stylo*, ou câmera-caneta, em tradução livre, é uma tentativa de, assim como na literatura, eleger um único sujeito responsável por expressar valores e visões de mundo por meio do filme. Esse sujeito, conforme é o escritor, que usa a caneta para construir suas histórias, usaria a câmera como se fosse uma caneta, a fim de, por meio da imagem na película, realizar um procedimento artístico tão autoral e expressivo quanto aquele do escritor literário. Nas palavras de Astruc, o cinema se torna “pouco a pouco, uma linguagem. Uma linguagem, ou seja, uma forma na qual e pela qual um artista pode exprimir seu pensamento, por mais que este seja abstrato, ou traduzir suas obsessões do mesmo modo como hoje se faz com o ensaio ou o romance” (Astruc, 2012). Dessa forma, Astruc entende o cinema como um meio de expressão individual, não coletivo, em que uma pessoa é responsável pela totalidade dos valores e da ideologia de uma obra.

A respeito desse exercício de cineastas buscarem respaldo na literatura, Robert Stam (2023), em *Introdução à teoria do cinema*, faz um resumo histórico:

A eterna caracterização do cinema como a “sétima arte” conferia implicitamente aos artistas cinematográficos o mesmo estatuto de escritores e pintores. Em 1921, o cineasta Jean Epstein, em “Le cinema et les lettres modernes”, utilizou o termo “autor” em referência a cineastas, ao passo que diretores como Griffith e Eisenstein haviam comparado suas técnicas cinematográficas a procedimentos literários de escritores como Flaubert e Dickens. Nos anos 30, Rudolf Arnheim já lamentava a “exaltação” do diretor. Na França do pós-guerra, no entanto, a metáfora autoral tornou-se um conceito-chave estruturante para a crítica e a teoria do cinema. Em termos sartrianos, o autor cinematográfico luta por “autenticidade” perante o “olhar” castrador do *studio system*. (Stam, 2023, p. 104).

Contudo, a relação de subserviência do cinema à literatura, que tinha o objetivo de atingir autenticidade ou legitimidade artística, não foi uma estratégia unânime. Na década de 50, na esteira do ensaio de Alexandre Astruc, começou na França o movimento do autorismo, em que críticos e cineastas buscavam alternativas ao modelo de autoria até então vigente. Destaca-se o ensaio de 1954 de François Truffaut intitulado “Uma certa tendência do cinema francês”, em que o crítico, em sua cobertura do Festival de Cannes, constata que os filmes produzidos e premiados na França se tratavam basicamente de adaptações de romances literários cuja autoria recaía sobre os roteiristas.

A crítica de Truffaut tem como alvo principal os roteirista Pierre Bost e Jean Aurenche, nomes que pertenciam à chamada Tradição de Qualidade, e sua influência na indústria cinematográfica da época. Os roteiristas que seguiam a Tradição de Qualidade privilegiavam a temática dos filmes em detrimento da forma. Truffaut argumenta que esses roteiristas almejavam uma estética realista, tentando emular o esforço que Gustave Flaubert fez na literatura. Nas palavras dele,

Essa escola que visa ao realismo sempre o destrói justamente na hora de afinal captá-lo, mais preocupada em encerrar as criaturas num mundo fechado, cercado por fórmulas, isto é, palavras, máximas, do que em deixá-las se mostrarem tais como são aos nossos olhos.

(...)

Não se roda mais um filme na França em que os autores não julguem estar refazendo Madame Bovary. (Truffaut, 2006, p. 271-272).

Nota-se, portanto, que o incômodo do crítico francês incidia no fato de que os roteiros produzidos tinham um fim em si mesmos, ou seja, a qualidade artística da obra estava dada no texto, no encadeamento de ações, nos diálogos e nas personagens. Essa constatação desconsidera o caráter audiovisual da obra, uma vez que a qualidade era julgada *a priori*, antes da realização do filme de fato. A partir dessa lógica, um mau roteiro seria invariavelmente um mau filme, um roteiro razoável seria um filme razoável e um bom roteiro seria equivalente a

um bom filme, não existindo, na perspectiva daqueles que se inscreviam à Tradição de Qualidade, uma variável possível durante a filmagem. Desse modo, desconsidera-se o diretor como um agente centralizador da materialização de valores da obra por meio de uma estética, ele seria apenas uma etapa burocrática na realização cinematográfica, sendo responsável apenas por reproduzir um uso já convencionalizado de enquadramentos. Truffaut continua: “[d]epois que entregam seu roteiro, o filme está pronto. O diretor, aos olhos deles, é o cavalheiro que estabelece os enquadramentos... e, infelizmente, isso é verdade!” (Truffaut, 2006, p. 272).

O pensamento de Astruc, Truffaut e dos demais membros da *Cahiers* é revolucionário, pois inaugura no cinema a possibilidade de se pensar em um autor intruso, estético, construído a partir da obra e não anterior a ela, conforme postula Caio Gagliardi (2019) em sua tese de autoria heteronímica.

A mudança de foco autoral dos roteiristas para o diretor é uma virada radical, pois, naquele momento histórico, o cinema tentava se apoiar na literatura para adquirir um *status* de arte, e, conseqüentemente, a atribuição de autoria iria para a figura mais próxima com características de um escritor literário, ou seja, o roteirista. Esses roteiristas se voltavam novamente para a literatura não como uma fonte de inspiração para criarem narrativas cinematográficas, explorando as possibilidades da linguagem audiovisual, mas sim para replicarem, de maneira “formulaica” e menos elaborada, o enredo de romances cuja complexidade estilística estava justamente em aspectos da linguagem literária.

O objetivo não é, contudo, estabelecer uma linguagem que seja completamente inédita e alheia às outras artes mais antigas. André Bazin (2018), em seu ensaio *Por um cinema impuro: em defesa da adaptação*, afirma que a história do cinema em relação às artes mais antigas é paradoxal no que diz respeito à originalidade das obras. Em suas palavras,

O que sem dúvida nos engana no cinema é que, ao contrário do que ocorre em geral num ciclo evolutivo artístico, a adaptação, o empréstimo, a imitação, não parecem situar-se em sua origem. Pelo contrário, a autonomia dos meios de expressão e a originalidade dos temas nunca foram tão grandes quanto nos primeiros 25 ou 30 anos do cinema. Podemos admitir que uma arte nascente tenha procurado imitar seus primogênitos, para depois aos poucos elaborar suas próprias leis e temas; mas não compreendemos bem que ela ponha uma experiência cada vez maior a serviço de obras alheias a seu talento, como se a capacidade de invenção, de criação específica estivesse em razão inversa de seu poder de expressão. Daí a considerar essa evolução paradoxal como uma decadência só há um passo, que quase toda a crítica não hesitou em dar no início do cinema falado. (Bazin, 2018, p. 126).

Quanto mais a linguagem cinematográfica se estabelecia atingindo possibilidades mais vastas de expressão, menos originalidade estilística havia nos filmes produzidos. Entendemos que essa não é uma questão positiva ou negativa, e sim fruto de uma conjuntura, do contexto

social em que as produções eram realizadas naquele momento histórico específico. Bazin explica que as adaptações se tornaram mais frequentes à medida que o cinema buscava em outras mídias, sobretudo na literatura e no teatro, histórias que poderiam ser levadas à tela. Bazin não enxerga essa aproximação como má ou boa, uma vez que, segundo ele, até mesmo as adaptações de menor qualidade possuem o papel de apresentar ao espectador uma obra literária de maior valor estético.

Inclusive o próprio crítico francês discute essa ideia em *Adaptation, or the Cinema as Digest* (2014), em que compreende a adaptação a partir de um modelo que resume a elaboração do romance ou do conto literário, apresentando-os de uma maneira mais acessível ao espectador. Em uma época em que muitos clássicos eram adaptados para o cinema, Bazin entende esse fenômeno como sendo pertencente ao campo da pedagogia, pois esses filmes seriam semelhantes a versões resumidas ou simplificadas de grandes clássicos da literatura. Essas obras, assim como esse modelo de adaptação, nada têm a ver com arte, mas sim com uma lógica pedagógica de acesso à real obra de arte, que nesse caso seria a aquela fundadora do mito adaptado em outra mídia e resumido nela, ou seja, seria um mediador no processo de letramento cultural de um sujeito, uma ferramenta para se enfrentar a obra de maior complexidade.

Essa lógica também é comum na indústria cinematográfica hollywoodiana contemporânea. Contudo, dado o estágio de desenvolvimento da sociedade capitalista e dos moldes que a indústria possui hoje, é fundamental fazer uma distinção. Se nos anos 40 e 50 as adaptações menos autorais poderiam ser compreendidas como um facilitador ou uma ferramenta de acesso à cultura, hoje é necessário compreender que a dinâmica que o realismo capitalista impõe à indústria da cultura motiva um tipo de produção diferente, mais preocupada em atingir o maior público possível para, conseqüentemente, arrecadar mais com a bilheteria e com outros produtos derivados do filme.

Assim sendo, o caráter pedagógico, apesar de ainda permitir boas reflexões, perde força, uma vez que grande parte das adaptações contemporâneas não partem de clássicos menos acessíveis, mas, sim, de Propriedades Intelectuais que já possuem uma base de fãs (mercado já estabelecido) que irá consumir o produto por familiaridade e nostalgia, pois

o perfil de mercado estabelecido de uma determinada narrativa elimina a necessidade de pesquisa de mercado sobre a atratividade da história, o que anima os financiadores, facilita a aprovação para filmagem e permite que os departamentos de marketing tenham uma ideia aproximada do público-alvo resultante da adaptação. (Murray, 2011, p. 157, tradução nossa²).

² No original: “the established market profile of a particular narrative obviates the need for market research about the story’s attractiveness, thus heartening financiers, facilitating green-lighting and allowing marketing departments a rough idea of target demographics for the resultant adaptation”.

Esse fator faz com que os principais alvos das adaptações sejam obras que já possuem uma certa familiaridade por parte público, como quadrinhos serializados ou sagas literárias contemporâneas, o que torna apenas parcial o argumento de que a adaptação possa ser uma introdução a uma obra mais elaborada. Isso ocorre porque o material de origem, por também estar em uma lógica de produção industrial, possui aspectos formais e estéticos mais convencionalizados e, portanto, sem grandes desafios estilísticos, não necessitando de uma introdução simplificada.

Retomando o pensamento de André Bazin, o modelo pedagógico se difere das adaptações mais autorais, como as de Jean Renoir, que muitas vezes são recebidas como distintas ou até mesmo superiores em relação aos textos literários que serviram de ponto de partida. Contudo, a qualidade distinta desse modelo de adaptações está relacionada simultaneamente a uma ideia de reprodução da obra de origem e de inovação, criando assim um paradoxo. Para Bazin, o conceito de fidelidade (que será problematizado mais à frente) possui uma conotação dupla, de repetição, quando levado em consideração o enredo da obra; e de inovação, quando impõe-se a necessidade de recriar um estilo por meio das capacidades expressivas de uma mídia diferente. Bazin afirma que

O romance tem sem dúvida seus próprios meios, sua matéria é a linguagem, não a imagem, sua ação confidencial sobre o leitor isolado não é a mesma que a do filme sobre a multidão das salas escuras. Mas as diferenças de estruturas estéticas tornam ainda mais delicada a busca de equivalências, elas requerem ainda mais invenção e imaginação por parte do cineasta que almeja realmente a semelhança. Podemos afirmar que, no campo da linguagem e do estilo, a criação cinematográfica é diretamente proporcional à fidelidade. Pelas mesmas razões que a tradução literal não valha nada, com que a tradução livre demais nos pareça condenável, a boa adaptação deve conseguir restituir o essencial da letra e do espírito. (Bazin, 2018, p. 137-138).

Portanto, ao mesmo passo em que a tentativa de reprodução de uma história gera repetição e falta de originalidade da mídia, a tentativa de constituir uma referência intermediária com a literatura cria novas possibilidades expressivas no cinema, pois o cineasta passa a atuar nos limites da linguagem cinematográfica a fim de expressar uma construção proveniente de outra mídia, assim, alargando os limites possíveis do cinema. Diniz compreende o conceito de referência intermediária, sublinhando que a “obra pertence a uma única mídia, mas faz referência à, ou evoca, outra mídia” (Diniz, 2018, p. 47).

Irina Rajewsky conceitua “referência intermediária” como a terceira subcategoria do conceito específico de intermedialidade. As referências intermediárias se configuram quando alguma estratégia específica da linguagem constituinte de alguma mídia é evocada em outra.

No entanto, a forma de articulação dessa estratégia será diferente, respeitando as características de cada mídia:

O produto de mídia usa os seus próprios meios específicos de mídia tanto para se referenciar quanto para referenciar um trabalho específico, individual, produzido em outra mídia (por exemplo, o que na tradição germânica é chamado de Einzelreferenz ou “referência individual”), ou para se referir a um subsistema midiático específico (como algum gênero de filme) ou para alguma mídia por meio do sistema (Systemreferenz, “referência a um sistema”). (Rajewsky, 2005, p. 52-53, tradução nossa³).

Em síntese, a autora elenca três tipos de referências intermediáticas: referência individual, referência a um subsistema e referência a um sistema. Essas referências, conforme aponta Diniz, “devem então ser compreendidas como estratégias de constituição de sentido que contribuem para a significação total do produto” (Diniz, 2018, p. 48). Dessa forma, tem-se uma relação estreita entre a obra que referencia e a obra referenciada. É por meio dessa relação, que pode ser estrutural, como nos casos das referências ao subsistema e ao sistema, ou temática (individual), que a obra que faz a referência constrói seus significados de forma “parcial ou totalmente em relação à obra, ao sistema ou ao subsistema a que se refere” (Diniz, 2018, p. 48-49).

Rajewsky afirma, ainda, que uma única configuração midiática pode conter, de uma só vez, todos os três tipos de referências intermediáticas. Por exemplo,

adaptações para filmes podem ser classificadas na categoria de combinação de mídia; como adaptações de obras literárias, podem ser classificadas na categoria de transposição midiática; e se fazem referências específicas e concretas a um texto literário anterior, essas estratégias podem ser classificadas como referências intermediárias. (Rajewsky, 2005, p. 53, tradução nossa⁴).

Por meio dessas referências intermediáticas é que uma mídia, dialeticamente, expande seus limites. Bazin não falava diretamente sobre intermedialidade, mas suas reflexões possuem demasiadas similaridades com o conceito. Discutindo o pensamento de Bazin, Margarida Adamatti constata que

Existe, nesse conjunto de artigos sobre a adaptação, um movimento dialético entre a fidelidade absoluta ao original e a criação. Se a fidelidade restitui o “essencial” de um “texto” e do “espírito de uma época”, o que toca Bazin são os casos nos quais a fidelidade é compatível com uma independência soberana e com uma liberdade

³ No original: the media product uses its own media-specific means, either to refer to a specific, individual work produced in another medium (i.e., what in the German tradition is called Einzelreferenz, “individual reference”), or to refer to a specific medial subsystem (such as a certain film genre) or to another medium qua system (Systemreferenz, “system reference”).

⁴ No original: film adaptations can be classified in the category of media combination; as adaptations of literary works, they can be classified in the category of medial transposition; and if they make specific, concrete references to a prior literary text, these strategies can be classified as intermedial references.

criadora. Observa-se que, nesses dois momentos, uma defesa sutil do cinema autoral surge após um elogio genérico das adaptações sem inovações formais. (Adamatti, 2018, p. 268).

Desse modo, pode-se dizer que o que Bazin chama de genialidade, quando fala sobre as adaptações de Jean Renoir e sua capacidade estética de se comunicar por meio da linguagem audiovisual, pode ser compreendido, nesse caso, como um exercício que se aproximaria da autoria intrusa. No caso das adaptações, então, a autoria intrusa habitaria um espaço em que existe o diálogo com a obra de origem. Contudo há também criação e experimentação do cineasta, que imprime na obra sua autoria por meio de estratégias narrativas do cinema.

A partir dessas reflexões, o diretor ganha também o posto de autor da obra cinematográfica, concordando com as postulações dos críticos da *Cahiers du Cinéma*, e com o movimento do autorismo como um todo, que não parou na França.

Nos EUA, o movimento foi defendido enfaticamente pelo crítico Andrew Sarris, que aliado à noção de autor, fazia uma defesa enfática da superioridade dos filmes estadunidenses quando comparados a outros mercados e estilos ao redor do mundo (Stam, 2013). No entanto, havia críticas a respeito do culto à personalidade que inevitavelmente se criava a partir do autorismo, dando origem a movimentos dissidentes, como o Terceiro Cinema na América Latina, que tinha um caráter anticolonialista e mais colaborativo, ou o estruturalismo autoral, responsável por contribuir para a quebra da hegemonia da política de autores. Stam constata que

a semiótica de orientação linguística teve o efeito de retirar o autorismo do centro das preocupações, já que a filmolinguística exibia pouco interesse no cinema como expressão do desejo criativo de autores individuais. Ao mesmo tempo, o autorismo introduzira uma espécie de sistema — sintomas superficiais — que permitia a sua conciliação com um certo tipo de estruturalismo, e o resultado foi um casamento de conveniência denominado estruturalismo autoral. (...) Os teóricos enfatizaram a ideia do autor como um construto crítico, em lugar de uma pessoa de carne e osso. Buscaram as oposições estruturantes subjacentes aos *leitmotiven* temáticos e às figuras estilísticas típicas de certos diretores como chave para o seu sentido profundo. (Stam, 2013, p. 144-145).

Apesar de o estruturalismo autoral não ter tido tanta aderência por parte da crítica especializada, por dizer pouco “a respeito da questão da especificidade cinematográfica” (Stam, 2013, p. 145), a perspectiva não romantizada da genialidade individual, que organiza a obra de fora para dentro, é um fator importante, uma vez que a atenção se volta para o interior da obra, ou seja, é uma autoria construída a partir de elementos estéticos.

Hoje a figura do diretor ainda é tida como uma entidade organizativa da obra, contudo sem os excessos e as particularidades do autorismo e da política dos jovens turcos, em que a autoria era constatada na coerência dos filmes no decorrer da carreira de um cineasta. O

estruturalismo autoral teve o efeito de diminuir o culto à personalidade ao redor de alguns nomes e de apresentar uma perspectiva imanentista da obra cinematográfica, que, apesar de não ter perdurado, desempenhou seu papel histórico na construção de uma autoria no cinema.

A herança maior dessas correntes foi, respectivamente, a elevação da figura do diretor como centralizadora no fazer cinematográfico e o direcionamento da atenção da crítica para elementos internos do filme. Portanto, o diretor é o autor empírico de uma obra cinematográfica, pois idealmente é o profissional que irá fazer a articulação dos elementos específicos do filme, almejando uma unidade estética.

A questão que se apresenta, conseqüentemente, é esta: a articulação, dadas as características expressivas do cinema, seria capaz de fazer emergir um autor intruso semelhante ou equivalente ao literário? Pensamos que, no caso específico de adaptações, a autoria intrusa estaria nas habilidades de um diretor de fazer a passagem da obra literária para o cinema, articulando-a com elementos típicos da linguagem cinematográfica. No entanto, levantamos outro questionamento: teria o cinema, de maneira geral, a capacidade expressiva de criar uma figura tão contundente a partir de sua construção audiovisual? Para responder a esse questionamento, é necessário discutir alguns aspectos da linguagem cinematográfica que podem constituir uma autoria modelo, levando em consideração também algumas convenções históricas da mídia.

3.2 Tudo está na *mise en scène*, inclusive o autor

Os críticos da *Cahiers du Cinéma*, que alavancaram o autorismo com sua política de autores, viram na *mise en scène* a força motriz da linguagem cinematográfica, capaz de expressar a visão de mundo de um cineasta com características autorais. Luiz Carlos Oliveira Jr. (2013), em *A mise en scène no cinema*, adota a perspectiva desses críticos e afirma que ela

é um pensamento em ação, a encarnação de uma ideia, a organização e a disposição de um mundo para o espectador. Acima de tudo, trata-se de uma arte de colocar os corpos em relação no espaço e de evidenciar o homem no mundo ao registrá-lo em meio a ações, cenários e objetos que dão consistência e sensação de realidade à sua vida. (...) a *mise en scène* adquire no cinema essa dimensão fenomenológica: mostrar os dramas humanos esculpindo-os na própria matéria sensível do mundo. (Oliveira, 2013, p. 8).

A *mise en scène* é, portanto, a potencialidade de organização dos elementos presentes na cena. É, sobretudo, a articulação desses elementos, a forma como são apresentados para o público, carregados de valor semântico, que determinam uma visão autoral. Para os críticos franceses da *Cahiers*, é por meio da *mise en scène* que um cineasta tem a capacidade de

expressar seus valores estéticos e ideológicos. Desse modo, ela tem o potencial de extrapolar uma autoria empírica para criar uma autoria estética, que se materializa a partir da obra e não *a priori*. Oliveira constata também que

A arte da *mise en scène* é a arte de explorar a fundo todas as possibilidades que se apresentam e, nesse sentido, devemos considerar que a *mise en scène* não progride cronologicamente na história do cinema, não evolui linearmente: ela se dá em decorrência da finalidade de cada narrativa, do tipo de cinema a que serve o material em que se baseia. Em outras palavras, podemos dizer que há *mise en scène* em Lumière, já que ele realizou todas as possibilidades do material que dispunha. Do mesmo modo, pode não haver *mise en scène* num filme dos anos 1950 ou 1980, ou do filme contemporâneo caso ele permaneça abaixo daquela linha de aproveitamento dos recursos e materiais disponíveis. (Oliveira, 2013, p. 28-29).

Desse modo, o autor conceitua a *mise en scène* não a partir de uma base histórica e tampouco a partir de uma noção universal, uma vez que filmes de diferentes eras do cinema podem ou não conter *mise en scène*. O que configura a existência ou não dessa categoria em uma obra é o uso que o cineasta faz dos elementos que compõem a cena. Portanto, não é uma categoria concreta, uma parte estrutural de todo filme, mas sim um atestado de qualidade do trabalho autoral, de acordo com os críticos franceses. Essa perspectiva, adotada pela crítica francesa da *Cahiers du Cinéma* na década de 50, inicia-se com a chegada do *CinemaScope*, tecnologia de filmagem e exibição que permitia projeções em *widescreen* em proporção 2,55:1, o que privilegiou a *mise en scène* por aumentar o espaço do quadro em comparação com proporções anteriores, como a 4:3.

Jacques Rivette, crítico da *Cahiers*, escreve em seu artigo de 1954 chamado “A era dos *metteurs en scène*” que “essa utilização extrema da largura da tela, da distância entre os personagens, dos vazios alimentados pelo medo ou pelo desejo, dos movimentos laterais; me parece ser a língua dos verdadeiros diretores” (Rivette, 2016). Seu raciocínio parte de um avanço técnico da mídia, que projeta diferentes formas estéticas, como havia acontecido antes com a chegada do som e posteriormente com a Technicolor, o que possibilitou que cineastas da época pudessem elaborar propostas estéticas inéditas a partir da cor, dada a novidade tecnológica. O mesmo aconteceu, mais recentemente, com a passagem do analógico para o digital e os constantes avanços do 3D e do IMAX. Em outras palavras, o cinema possui as particularidades de ser uma mídia com aparato técnico que sofre inúmeros avanços, o que permite que suas capacidades expressivas se dilatam de tempos em tempos. Essas características precisam ser levadas em conta quando se almeja projetar um autor intruso com as características saramaguianas para o cinema, uma vez que a *mise en scène* tem potencial de elaboração ideológica por meio da articulação dos elementos visuais que constituem um filme.

Até mesmo o uso da razão de aspecto, a partir dos avanços tecnológicos do *CinemaScope*, possuem esse potencial, como pode ser observado em algumas obras. *Mommy*, filme de 2014 dirigido por Xavier Dolan, faz bom uso da ferramenta ao representar o sentimento de enclausuramento de seu protagonista a partir da razão de aspecto 4:3 que, em determinado momento da trama, é capaz de atingir um sentimento de liberdade que o faz, literalmente, abrir o quadro com as mãos chegando ao tradicional *widescreen*, o que comunica a ideologia de que o sujeito, quando ao lado daqueles que o querem bem, tem a capacidade de reverter situações negativas. Portanto o próprio protagonista, ao fazer o movimento de abertura com as mãos, libera as laterais do quadro para finalmente conseguir respirar, livre das consequências impostas a ele por uma sociedade que supostamente não o compreende.

Desse modo, percebe-se uma visão de mundo que emerge a partir de elementos dispostos na *mise en scène*, concordando com o que foi postulado pelos críticos da *Cahiers*. Para os fundadores da política dos autores, só há um caminho para se estabelecer autoria e materializar uma visão de mundo no cinema: pela *mise en scène*. Assim, para iniciar um pensamento que busque projetar possibilidades estéticas de se enformar o autor intruso de José Saramago no cinema, é necessário refletir acerca das potencialidades autorais que a *mise en scène* possui, não apenas no uso do quadro, mas sobretudo nos elementos contidos em seu interior. Um exemplo positivo em que tal potencialidade é explorada em adaptações de Saramago está em *O ano da morte de Ricardo Reis*. João Botelho decide tirar o foco de um livro que surge na narrativa de origem e que possui efeitos metalinguísticos para explorar um filme, que também está presente no romance. Entretanto, o filme ganha centralidade na obra de Botelho por possuir em si maiores capacidades metalinguísticas por coincidir com a mídia. Portanto, o diretor português busca uma equivalência de sentidos; José Saramago explora mais o livro como um objeto diegético, enquanto João Botelho se dedica mais ao filme, deixando o livro como um detalhe menor na articulação do discurso metalinguístico. Esses exemplos serão aprofundados com mais dedicação nos capítulos de análise das obras aqui citadas.

A política da *Cahiers* em relação à *mise en scène* consiste em falar de tudo aquilo que compõe o quadro. A moral de um filme, seu conteúdo, sua mensagem, estão todos intimamente relacionados à forma cinematográfica empregada pelo autor na concepção da *mise en scène*. Contudo, o esforço desses críticos tinha um limite, que, na esteira dos estudos de André Bazin, seria a ontologia do cinema, ou seja, o realismo inerente à imagem cinematográfica.

Bazin, ao falar sobre a qualidade do real na linguagem cinematográfica, afirma que a fotografia foi fundamental para que as artes plásticas passassem por uma revolução estética, pois, apesar do esforço do Barroco em atingir uma estética realista, ele jamais poderia competir

com o efeito de real da fotografia devido ao aparato tecnológico usado em sua produção, ou seja, o fato de uma fotografia ser produzida por um dispositivo tecnológico a faz possuir um efeito psicológico que atribui mais realismo a ela do que qualquer pintura que retrate o objeto minuciosamente. Isso acontece porque a câmera, por meio de sua gênese automática,

subverteu radicalmente a psicologia da imagem. A objetividade da fotografia lhe confere um poder de credibilidade ausente em qualquer obra pictórica. Sejam quais forem as objeções de nosso espírito crítica, somos obrigados a crer na existência do objetivo representado, literalmente re-presentado, quer dizer, tornado presente no tempo e no espaço. A fotografia se beneficia de uma transferência de realidade da coisa para sua reprodução. (Bazin, 2018, p. 32).

Portanto, o cinema, assim como a fotografia, por possuírem em sua gênese um elemento automático, são mídias mais propícias ao realismo estético, uma vez que, quando vemos um ator ou um objeto qualquer da *mise en scène*, não se tem apenas uma representação abstrata colocada em uma tela, mas a pessoa ou o objeto de fato, capturado pelo dispositivo em um instante. Essa tendência do cinema ao realismo é inclusive discutida por João Botelho em seu filme, quando ele desloca o eixo narrativo do romance, que busca despertar politicamente Ricardo Reis, para discutir frontalmente o efeito de real na arte, como será aprofundado no Capítulo 5 desta pesquisa.

A perspectiva de *mise en scène* dos jovens turcos tinha como horizonte teórico a questão do realismo inerente à imagem cinematográfica postulada por André Bazin. Ao mesmo tempo em que era um aspecto revolucionário e fundamental para o desenvolvimento da linguagem cinematográfica, a *mise en scène*, nos moldes desses críticos, era incapaz de compreender a totalidade expressiva da linguagem cinematográfica, uma vez que se centrava na lógica realista. Michel Mourlet, também crítico da *Cahiers*, declara-se inclusive contra a montagem de atrações de Eisenstein, que será discutida posteriormente com mais detalhe. Ele afirma que

a única montagem (ou decupagem, se consideramos a operação em sua origem) adequada ao modo de apreensão cinematográfica da realidade é aquela que adere justo à identidade completa, ao desenvolvimento de uma série dramática dada, por seleção e justaposição de planos essenciais, como um olhar que iria sempre direto ao que importa na marcha de um evento. (Mourlet 1959, p. 32).

Esse posicionamento em defesa de uma montagem transparente, se apoiando no modelo hollywoodiano, tem como fim um exercício estético que privilegia o efeito de real. A montagem soviética, por sua vez, possui um caráter mais disruptivo no fazer cinematográfico devido à sua natureza opaca. Oliveira reflete que “Mourlet tem verdadeira ojeriza aos procedimentos de montagem intelectual ou de atrações, que rompem a lógica dramática da cena” (Oliveira, 2013, p. 59). Isso porque Mourlet, ao lado de outros críticos da vertente mac-mahorista (corrente

fundamentalista da *mise en scène*), almeja o real mesmo que seja em detrimento de uma ferramenta expressiva com alto potencial autoral.

O pensamento de Mourlet e dos mac-mahonistas situa-se em um ponto muito específico, entre duas propostas que ocupam extremos opostos. De um lado, há o seu desgosto pelo Neorrealismo italiano e por sua estética em que não há um equilíbrio entre efeito de real e construções mais estruturadas e, de outro, há o trabalho de cineastas mais exuberantes em sua direção, como Hitchcock, que tem em sua *mise en scène* ângulos e movimentos de câmera mais ousados e que chamam atenção para o ato de filmar (Oliveira, 2013). Mourlet preza por um equilíbrio estético, em que a montagem se mantém transparente e imperceptível, assim como os planos, que devem seguir uma certa sobriedade, mantendo toda a ênfase no conceito clássico da *mise en scène*, que faz da câmera uma janela para a ação estruturada de maneira mais naturalista.

Essa é a diferença central da perspectiva que Mourlet atribui à *mise en scène*, pois o *casting* passa a ter mais importância. Na perspectiva do crítico, a personagem deve se sobressair em sua interação com os outros elementos enquadrados, enfatizando uma ilusão de autonomia do herói. A câmera, nesse caso, seria responsável apenas por trazer à tona o herói e por esconder os artificios do fazer cinematográfico. Ele afirma que o cinema é incapaz de comunicar pensamentos, como faz o romance, e que a forma de entendermos as motivações e as nuances de uma personagem é pelo modo como ela se porta e interage com elementos da *mise en scène* (Oliveira, 2013, p. 62). Portanto, essa dinâmica do cinema clássico é de suma importância para se refletir a respeito de uma possível voz autoral que se materializa no audiovisual. A partir dessa lógica de encenação, que não é a única, o posicionamento autoral muitas vezes surge justamente do ocultamento de artificios mais expressivos, fazendo valer a força da personagem e da interpretação do ator ou da atriz. No interior desse postulado, encontra-se uma contradição curiosa quando observada a partir de adaptações de romances de José Saramago, uma vez que o autor português articula a potência de sua escrita em suas personagens, sejam elas falhas de algum modo, como Tertuliano Máximo Afonso, de *O homem duplicado*, ou Ricardo Reis, ou personagens que carregam maior força e sabedoria, como Maria da Paz e Lídia. A encenação, portanto, torna-se elemento incontornável na análise das adaptações, principalmente quando se considera a afirmação de Saramago, de acordo com Ricardo Reis (2018, p. 139) em *Pessoa de livro*, que assegurava: “não queria ver as caras das minhas personagens” (Reis, 2018, p. 106). O autor português ainda afirma: “no *Memorial do Convento*, praticamente não descrevo a Blimunda! Só digo a certa altura que ela é alta e delgada e que tem um cabelo meio louro ou cor de mel, mais nada (...). E ninguém sabe como é o nariz da Blimunda ou a boca da Blimunda”

(Reis, 2018, p. 107). Portanto, tanto a interpretação das personagens quanto a encenação geral da *mise en scène* precisam ser devidamente consideradas no processo de adaptação de uma lógica narrativa altamente ideológica. Essa ideologia, assim, não pode permanecer apenas no nível do conteúdo das obras, mas precisa, quando há o interesse de se adaptar a figura do autor-modelo, inundar sua estética.

Contudo, a perspectiva de Mourlet em relação à autoria se distancia do modelo autoral estético que José Saramago elabora em suas obras. Apesar de haver aspectos na *mise en scène* que sejam capazes de exprimir a visão de mundo do cineasta, ela por si só não é capaz de projetar uma entidade com tamanha contundência e frontalidade como é o autor intruso nos romances do autor português. Um dos aspectos que torna esse entendimento de *mise en scène* limitante é justamente a ilusão de autonomia que o herói tem em cena, pois, nos romances de José Saramago, dada a monologia de sua escrita, o autor intruso impõe um controle absoluto sobre sua criação e faz disso um eixo central de entendimento das obras. Essa é uma figura autoritária e intransigente. Portanto a perspectiva em relação à personagem é inversa: no caso de José Saramago, a personagem é apenas mais um elemento em função do todo narrativo, não possuindo, assim, nem mesmo a ilusão de autonomia e autoconsciência que o modelo de Mourlet propõe. No entanto, esse modelo permite pensar sobre formas para se encarar essas personagens, que, apesar de estarem em função do todo narrativo, possuem suas singularidades e potencialidades tipicamente literárias. O pensamento de Mourlet joga luz sobre essas potencialidades e estipula um ideal a ser considerado, mesmo que ele não represente a única possibilidade de encenação, como será observado nos próximos tópicos deste capítulo. A questão maior é, portanto, refletir acerca de uma articulação de ferramentas com potencial de exprimir a visão de mundo do cineasta e que possa ser usada a fim de materializar o posicionamento de um autor intruso cinematográfico.

Dito isso, o pensamento de Mourlet também é insuficiente no potencial de transposição intermediária do autor intruso saramaguiano, principalmente no que diz respeito à limitação exigida no uso mais estilizado da câmera. Mourlet se opõe aos demais críticos da *Cahiers* quando o assunto é a qualidade autoral de Alfred Hitchcock, Orson Welles e Howard Hawks em seus exercícios mais estilizados com a *mise en scène*. O teórico francês critica os movimentos de câmera e a profundidade de campo que Hitchcock emprega em *Um corpo que cai* (1958) com a finalidade de gerar um sentimento de vertigem, preferindo diretores que articulam os sentimentos contidos na cena por meio de estratégias estilísticas mais conservadoras e transparentes. Essa limitação castra possibilidades de se transporem construções sobre as quais a literatura tem maior domínio estético (por exemplo, fluxos de

consciência ou expressões de sentimentos interiores), que se distanciam de uma lógica que privilegiaria a reprodução de uma autoria intrusa.

Essa perspectiva é, contudo, importante, pois ela radicaliza os elementos transparentes da *mise en scène*, atribuindo a eles valor expressivo autoral. Um autor como Otto Preminger, diretor austríaco que atuou em Hollywood, é interessante, pois, de acordo com a corrente de Mourlet, ele atinge o ápice da expressão autoral por meio da *mise en scène*. Isso ocorre devido à transparência carregada de ideologia de sua construção estética, pautada na economia dos planos e nos sutis movimentos de câmera.

Para que possamos aprofundar o pensamento sobre essa passagem de literatura para cinema, é necessário considerar outros elementos da linguagem cinematográfica associados ao uso consciente e ideológico da *mise en scène*. Os anos 1970 foram profícuos para essa experimentação, pois, no campo conceitual, diversos críticos decretavam a morte da *mise en scène* e o nascimento de um cinema pós-moderno, conduzido por experimentações com as possibilidades expressivas da mídia e pelo Maneirismo de certos cineastas, que não mais concentravam todos os seus esforços unicamente nos elementos visíveis no quadro, mas em uma articulação mais ampla desses elementos.

3.3 Fim da *mise en scène* clássica e inovações maneiristas: novas possibilidades para a construção de uma autoria intrusa no cinema

As décadas de 1970 e 1980 foram marcadas por uma nova forma de se enxergar o cinema em Hollywood. Essa tendência tinha o pressuposto da estilização e de inúmeras referências a outros filmes como força motriz, indo na direção oposta à ideia de transparência da *mise en scène*, que objetivava organizar a realidade, porém sem chamar atenção para o dispositivo cinematográfico. Para Oliveira,

O Maneirismo, no caso, é o cinema que surge com o fim do classicismo hollywoodiano e que ganha esse nome em comparação com o Maneirismo histórico (das artes plásticas), ocorrido após o fim do classicismo renascentista. O cinema maneirista, que tem seu ápice nos anos 1970-1980, caracteriza-se pelas imagens de “segundo grau”, ou seja, imagens que retomam outras imagens e que, por isso mesmo, muitas vezes dependem de um conhecimento prévio da história do cinema e/ou dos seus códigos ficcionais. Ao contrário do que prescreve o senso comum, que tende a vê-la de modo pejorativo, a estética maneirista não deve ser encarada apenas como estilização gratuita, preciosismo extravagante da técnica ou jogo de reciclagem de formas; ela constitui um traço fundamental da modernidade tardia do cinema (quicá de sua pós-modernidade) e ultrapassa em muito a questão da referência, da citação ou do pastiche de gêneros mortos. (Oliveira, 2013, p. 119).

Os diretores maneiristas, portanto, refletem em sua estética o passado do cinema, reciclando e distorcendo, na medida em que, impossibilitados de alcançar os grandes diretores clássicos, levam a linguagem ao limite expressivo da estilização estética. As imagens de segundo grau, nesse sentido, são elaborações que demandam do espectador uma postura mais ativa diante do filme. O cinema moderno e o pós-moderno, que inclui o Maneirismo, pede para que o espectador atue ativamente no desvelamento das referências e nos diálogos estabelecidos com obras dos cinemas de vanguarda do século 1920 e sobretudo do classicismo hollywoodiano das décadas de 1940 a 1960.

O momento maneirista, portanto, foi um período em que se apresentaram diferentes abordagens da linguagem cinematográfica que tinham como característica articulações autorais mais diversas. Os cineastas desse período, ao extrapolarem a forma clássica com estratégias narrativas mais inventivas, foram responsáveis por expandir o leque de possibilidades que um autor dentro da obra dispõe para organizá-la e, potencialmente, exprimir posicionamentos ideológicos. Desse modo, aproximam-se da força de organizar e de se posicionar ideologicamente do autor intruso de José Saramago. Isso acontece justamente pelo fato de que, no cinema maneirista, os cineastas olhavam para a geração anterior e refletiam sobre ela dentro da própria obra.

O termo Maneirismo vem da pintura e serviu para descrever um momento de transição estética localizado historicamente entre o Renascimento e o Barroco. Contudo, essa perspectiva, de que o Maneirismo é um exercício estilístico intencional, não é hegemônica. Para alguns críticos de arte, o termo trata de fato de um movimento estético, que remonta e deforma a arte renascentista. Já para outros, trata-se meramente de um grupo de artistas cujo conhecimento técnico era limitado e, por isso, as deformações dos corpos e o rompimento com o belo eram, na verdade, sintomas de uma suposta falta de talento artístico.

Antônio Basílio Rodrigues posiciona-se junto àqueles que entendem o curto período maneirista como um expoente de grande valor artístico. Ele afirma que,

imitar toma-se no Maneirismo, sob a aparência de uma retomada dos grandes temas e padrões, uma arte da diferença, contornando-se o modelo, ainda que sem fugir à sua influência. Perante o legado do mestre, o maneirista entrega-se a variações sobre uma particularidade que é desmesuradamente aumentada e se toma o centro de uma nova criação, que nada mais tem a ver com o modelo. Assim, o artista encontra sua identificação na arte da fuga ou das variações e através da diferença afirma sua personalidade. (Rodrigues, 1992, p. 29).

O Maneirismo é o retorno ao clássico em um momento em que há um sentimento de impotência nos artistas no que diz respeito à superação ou à reprodução do modelo dos mestres de gerações passadas. Portanto, ainda de acordo com Rodrigues, a obra maneirista

é a resultante de um modo de produção em que tese e antítese chocam-se numa conflituosidade exaustiva, reflexo da impotência de encontrara unidade e identidade do assunto, de que resulta a forma de paradoxo com que são enunciados os problemas e o dilema de uma existência em si conflitante, assim como da ambivalência de todas as atitudes humanas. O Maneirismo impõe-se pela frustração, fruto de uma carência de identidade — a verdadeira vida está ausente — que a obra de arte evidencia acentuando essa falta e provocando o mesmo efeito de vacuidade no objeto que resume, amplia e torna visível este vazio: o sujeito minimizado expõe sua impotência e, em consequência, valoriza o objeto, o modelo que se pretende apenas reproduzir. (Rodrigues, 1992, p. 30).

A valorização do objeto representado se articula por meio da exacerbação da forma e do forte exercício de estilo. Maneirismo, inclusive, vem do italiano *maniera*, termo frequentemente usado durante o Renascimento para descrever trabalhos de artistas italianos, como Giotto di Bondone. O Maneirismo é “o amor pela complexidade em vez da economia” (Shearman, 1967, p. 22), o que se reflete nas sinuosas formas e no apelo àquilo que não é natural, à deformação hiper estilizada, que alonga e serpenteia os membros em oposição ao ideal de belo, como pode ser observado na pintura de Parmigianino na Figura 1.

Figura 1: Madonna com Longo Pescoço, 1535-1540



Fonte: *Mannerism*, John Shearman, 1967, p. 20.

O rompimento com o belo se materializa nas formas antinaturalistas que se opõem ao padrão clássico. Os modelos anatômicos em nada remetem ao realismo ou ao naturalismo, exemplificados pelo excessivo alongamento dos membros, deformando os corpos. Isso marca

a ruptura com uma estética que visava o belo. Além disso, os elementos do quadro são desalinhados, o que remete a uma quebra com a totalidade da obra, como se a pintura fosse um *frame* de uma sequência, capturado em sua imperfeição e dentro de uma pseudo continuidade.

Esses mesmos pressupostos de rompimento com a lógica clássica também ocorreram no cinema hollywoodiano a partir da década de 1980. Quem notou esse paralelo com a pintura foi Alain Bergala, em seu artigo intitulado “De certa maneira”, publicado na *Cahiers du Cinéma* em 1985, constatando que, no cinema, a “época clássica já passou há vinte anos e que sua época moderna acaba de terminar no fim dos anos 70” (Bergala, 2017). Bergala compreende a história do cinema em paralelo com a história da pintura, tendo em vista as particularidades de cada mídia e o momento histórico, uma vez que o tempo para a maturação do cinema é menor que o da pintura, por ser uma mídia inserida na lógica do modo de produção capitalista.

Bergala introduz seu texto afirmando que

A questão do Maneirismo impôs-se a nós antes de tudo através de alguns filmes recentes. O que nos incitou a retornar (...) à origem histórica da noção de Maneirismo em pintura, e repensar esse momento da história do cinema que nós estamos prestes a atravessar em suas similitudes com esse momento histórico da pintura ocidental, no final do Quattrocento, que constituiu o Maneirismo histórico. Ele se caracteriza pelo sentimento que tiveram pintores como Pontormo ou Parmigianino de chegarem “tarde demais”, depois que um ciclo da história de sua arte tenha sido completado e uma certa perfeição atingida pelos mestres que lhes tinham precedido de perto como Michelangelo ou Rafael, a “Maneira” se constituindo como uma das respostas possíveis (com o Academicismo e o Barroco) a esse esmagador passado próximo. “O Maneirismo”, escreve Patrick Mauriès, “se situaria, desde a origem, à beira, no limite de uma ‘maturidade’ que teria concretizado todas as suas potências, queimado seus estoques secretos”. (Bergala, 2017).

O paralelo se estabelece de um modo muito semelhante ao que ocorreu na pintura, com a aplicação dos excessos estilísticos e, conseqüentemente, com o distanciamento de uma estética que, em linhas gerais, tinha como efeito o afastamento da lógica realista. No cinema, esse ápice foi representado pelo modo como Otto Preminger construiu sua *mise en scène* de maneira extremamente econômica e transparente, tendo no interior dessas características invisíveis sua força articuladora de sentido estético-ideológico.

O tempo de maturação, então, estaria relacionado ao ápice do exercício estético que visava à reprodução do belo. No cinema, o belo estava associado, nas décadas de 1940 a 1960 principalmente, à ontologia realista da imagem cinematográfica. Esse ápice na expressão artística, de acordo com Bergala, Shearman e Rodrigues, gera o sentimento de que os artistas pós-clássicos chegaram tarde demais. Logo, seu exercício estético partia de uma ideia de remontar o passado clássico, distorcendo-o a fim de projetar algo novo e assim dilatando as

possibilidades estilísticas da mídia a partir de uma transgressão do bem fazer artístico hegemônico de um determinado momento histórico.

A nova geração de cineastas, à sombra dos grandes mestres do cinema clássico, exacerbou a forma, fazendo um cinema altamente referencial e reverencial. No entanto, apesar do caráter de homenagem aos clássicos, esses diretores rompiam esteticamente com o realismo proposto pelos críticos das décadas anteriores, em busca de explorarem novas possibilidades a partir de experimentos de natureza formalista. Em outras palavras, os cineastas desse período dilataram as possibilidades de se configurar uma autoria interna nas obras, motivados pelo sentimento de impossibilidade de se alcançar os grandes cineastas de gerações passadas. O caminho, portanto, é a transgressão do clássico por meio de potenciais novas articulações do autor dentro da obra. As inovações maneiristas, desse modo, abrem um novo horizonte para uma autoria construída esteticamente dentro da obra. Isso é relevante para pensarmos as adaptações de José Saramago porque seu autor intruso parte de uma lógica de encenação opaca e metalinguística. Portanto, sua transposição para o cinema necessitaria partir de uma lógica de encenação igualmente opaca e metalinguística, caso seja interesse do cineasta estabelecer um diálogo mais próximo com a estética do autor português.

O maior exemplo de afetações maneiristas dentro de adaptações de José Saramago é definitivamente *O ano da morte de Ricardo Reis*, uma vez que João Botelho, ao contar a história de um heterônimo frequentemente visitado pelo fantasma de seu criador, rompe com a estética realista associada ao belo e reflete sobre o ato de fazer cinema dentro de seu próprio filme, estabelecendo valores e ideias por meio da elaboração metalinguística do filme. Aliado a isso, têm-se as escolhas sinuosas, como o uso do preto e branco que ganha cor no desfecho, as transições que simulam a abertura e o fechamento da lente, a lente embaçada para simular um determinado olhar, entre outras estratégias que serão discutidas posteriormente na análise das obras, conforme demonstraremos mais adiante no capítulo que se segue.

A quebra formal no fazer cinematográfico clássico permite que os diretores transgridam a transparência da *mise en scène* e visem construções estéticas mais opacas, cujo olhar reflexivo para o fazer artístico torna-se central na estética das obras. Essas novas ferramentas e possibilidades que se popularizaram e se difundiram com os maneiristas são responsáveis por expandir as ferramentas de que o cinema dispõe para construir sentidos e estabelecer modelos de autoria esteticamente encenados. O aspecto que mais nos interessa nesse ponto é a natureza autorreflexiva e metalinguística das obras desse período — de maneira similar à do autor intruso saramaguiano — algo que não era tradicional nos modelos clássicos de encenação. Os cineastas desse momento histórico constituíam sua autoria interna na obra por meio do exagero da forma.

O Maneirismo é justamente isso: a autoria exacerbada, que olha para dentro e reflete sobre si por meio de ferramentas e estratégias da mídia. Essas características aproximam-se da postura metalinguística que o autor intruso de José Saramago tem em suas obras. Um exemplo dessa característica da autoria intrusa pode ser observado no trecho a seguir, retirado de *Caim*:

Como já dissemos, o segundo, o que viria depois de caim, foi abel, um moço aloirado, de boa figura, que, depois de ter sido objecto das melhores provas de estima do senhor, acabou da pior forma. Ao terceiro, como também ficou dito, chamaram-lhe set, mas esse não entrará na narrativa que vamos compondo passo a passo com melindres de historiador, por isso aqui o deixamos, só um nome e nada mais. Há quem afirme que foi na cabeça dele que nasceu a ideia de criar uma religião, mas desses delicados assuntos já nos ocupámos avonde no passado, com recriminável ligeireza na opinião de alguns peritos, e em termos que muito provavelmente só virão a prejudicar-nos nas alegações do juízo final quando, quer por excesso quer por defeito, todas as almas forem condenadas. (Saramago, 2017, p. 14-15).

Percebe-se no texto que a organização do autor intruso saramaguiano lança mão de uma encenação realista para refletir sobre o próprio ato de narrar. Ao falar de Set, por exemplo, o autor intruso atribui valor à personagem, ao reconhecer a sua insignificância perante o enredo da obra. A contradição de apontar a insignificância ao mesmo passo em que atribui importância narrativa a Set coloca o autor intruso em um patamar reflexivo no que diz respeito às estratégias de se construir um enredo coeso. De fato, Set não tem importância ativa na jornada de Caim, mas ele importa para o autor dentro da obra, que organiza essa importância sob a falsa afirmação de que há apenas “um nome e nada mais”. O autor intruso continua a elaborar a relevância de Set, inclusive atribuindo a ele uma possível condenação no juízo final por falta de aprofundamento na personagem, uma vez que possivelmente foi ele o responsável por criar a religião. Essa é uma característica opaca, em que o ato de conduzir a narrativa se torna visível. Uma vez que um cineasta queira adaptar esse aspecto do romance saramaguiano, ele precisará adotar uma estratégia com a mesma natureza opaca e reflexiva no audiovisual, aproximando-se assim da estética maneirista dos anos 1980.

Essa natureza metalinguística do autor intruso de José Saramago, portanto, não pode ser alcançada apenas em um movimento de adaptação para o cinema por meio de uma estética que busque ideais transparentes de representação. É necessário que sejam dispostas ferramentas discursivas capazes de refletir sobre o próprio fazer artístico a partir das características do cinema. O momento maneirista surge como uma possibilidade de se exprimir essa autorreflexividade, uma vez que, por meio da hipérbole das formas, os cineastas da década de 1980 foram capazes de comentar sobre a própria obra e a história do cinema no geral.

Ao lado da autoria que se estabelece pela *mise en scène*, conforme postulam os críticos da *Cahiers*, centrada na disposição e na interação dos elementos no quadro, há as afetações

maneiristas, que articulam uma autoria interna distinta. Pode-se pensar, hipoteticamente, em uma articulação conjunta desses olhares para se adaptar José Saramago no cinema. Para isso, retomemos a ideia de que no romance do autor português a narração acontece em dois planos: no primeiro, mais próximo do enredo, está o narrador, uma voz de caráter mais descritivo, enquanto no segundo, mais próximo do autor fora da obra, está o autor intruso, que comenta e reflete sobre os acontecimentos de dentro e de fora da trama.

O narrador, portanto, está mais próximo de uma lógica de encenação transparente do cinema clássico, em que os acontecimentos são vistos como que por uma janela, descritos em imagem. Já o autor intruso articula-se por meio da reflexão sobre o enredo e sobre a forma, semelhantemente aos maneiristas, que dispunham de mais ferramentas estilísticas para tanto, como o plano-*tableau*, que será discutido mais à frente, além da retomada de uma montagem mais expressiva.

Exemplos dessa característica de sobrecarga podem ser encontrados na filmografia de Brian De Palma, principalmente nos anos 1980. O diretor estabelece em seus filmes um diálogo extenso com Alfred Hitchcock, resgatando cenas e temas que o mestre do suspense abordava em sua carreira.

Em *Janela Indiscreta (1954)*, por exemplo, Hitchcock explora a característica *voyeur* da imagem cinematográfica para contar a história de um fotógrafo que, depois de quebrar a perna, passa o dia entediado observando seus vizinhos pela janela de seu apartamento. Certo dia, ele testemunha uma briga de casal que aparentemente resultou em assassinato. L.B. Jefferies, o protagonista, então, passa a investigar o possível crime de dentro de seu apartamento.

O primeiro plano do filme mostra o ator James Stewart observando algo fora do quadro, em direção ao apartamento vizinho, representando a perspectiva do próprio espectador, pois a câmera simula um olhar sem corpo que o espectador assume temporariamente. Ismail Xavier discute que

o usufruto desse olhar privilegiado, não a sua análise, é algo que o cinema tem nos garantido, propiciando esta condição prazerosa de ver o mundo e estar a salvo, ocupar o centro sem assumir encargos. Estou presente, sem participar do mundo observado. Puro olhar, me insinuo invisível nos espaços a interceptar os olhares de dois interlocutores, escrutinar reações e gestos, explorar ambientes, de longe, de perto. Salto com velocidade infinita de um ponto a outro, de um tempo a outro. Ocupo posições do olhar sem comprometer o corpo, sem os limites do meu corpo. Na ficção cinematográfica, junto com a câmara, estou em toda parte e em nenhum lugar; em todos os cantos, ao lado das personagens, mas sem preencher espaço, sem ter presença reconhecida. Em suma, o olhar do cinema é um olhar sem corpo. Por isso mesmo ubíquo, onividente. Identificado com esse olhar, eu espectador tenho o prazer do olhar que não está situado, não está ancorado — vejo muito mais e melhor. (Xavier, 1988, p. 371).

Portanto, da mesma forma que o espectador assume a posição do corpo invisível da câmera no primeiro plano de Stewart, no seguinte, em que há uma emulação do olhar do protagonista, algo curioso acontece. É como se o espectador e o protagonista ocupassem o mesmo corpo simultaneamente.

Laura Mulvey afirma que o “cinema oferece um número de prazeres possíveis. Um deles é a escopofilia. Há circunstâncias nas quais o próprio ato de olhar já é uma fonte de prazer, da mesma forma que, inversamente, existe prazer em ser olhado” (Mulvey, 1983, p. 440). Portanto, nessa sequência há um prazer duplo, representado pelo olhar do personagem e do espectador, em que o segundo é amplificado pelo primeiro.

Essas cenas, apesar de serem curtas e não terem grande importância para a trama do crime, são fundamentais para se compreender um traço característico do protagonista de Hitchcock. Esse é um protagonista que possui traços de espectador e atua como um dispositivo ideológico metalinguístico, que comenta sobre a natureza escopofílica do cinema e sobre a censura que dominava a indústria da cultura na época. Laura Mulvey afirma que, em *Janela Indiscreta*,

o uso liberal da câmera subjetiva, do ponto de vista do protagonista masculino, carrega os espectadores para dentro da posição dele, fazendo-os compartilhar com seu olhar incômodo. A plateia é absorvida numa situação voyeurista dentro da cena e da diegese que parodia sua própria situação no cinema. (Mulvey, 1983, p. 450).

Em *Dublê de Corpo* (1984), de Brian De Palma, o mesmo tema é abordado, porém a partir da lógica maneirista de sobrecarga, que atua tanto na forma quanto no conteúdo do filme. Ao contrário de Hitchcock, que prezava por uma certa transparência ao não revelar o caráter metalinguístico do filme, além de apenas sugerir o desejo sexual pulsante do protagonista ao olhar outras mulheres em detrimento de sua namorada, Brian De Palma expõe essas questões de maneiras estilizadas e frontalmente apresentadas para o espectador, inclusive representando nudez e sexo de maneira exageradamente performática.

A questão do olhar que é intensificada por De Palma remete novamente ao pensamento de Laura Mulvey quando ela constata que

num mundo governado por um desequilíbrio sexual, o prazer no olhar foi dividido entre o ativo/masculino e passivo/feminino. O olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia. Em seu papel tradicional exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, tendo sua aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que conota a sua condição de “para-ser-olhada”. A mulher mostrada como objeto sexual é o *leitmotiv* do espetáculo erótico. (...) A presença da mulher é um elemento indispensável para o espetáculo num filme narrativo comum, todavia sua presença visual tende a funcionar em sentido oposto ao desenvolvimento de uma

história, tende a congelar o fluxo da ação em momentos de contemplação erótica. (Mulvey, 1983, p. 444).

O postulado de Mulvey é válido para a mídia cinema como um todo, porém essa discussão é amplificada por Hitchcock por trazê-la para o campo da diegese. Já no filme de De Palma, a questão do olhar, da contemplação erótica que suspende o fluxo da ação e serve a uma função escopofílica, é levada às últimas consequências na forma e no conteúdo.

É flagrante, ainda de acordo com Mulvey, o efeito de suspensão do tempo narrativo sugerido pela extensa duração do plano do espetáculo *voyeurista* centralizado em Holly, a mulher observada pelo protagonista de De Palma, que está seminua em seu apartamento performando uma dança hiperbolicamente erótica. A dança chega a questionar uma lógica de reprodução naturalista, devido à sobrecarga na performance sensual da atriz, que parece romper com os limites da diegese, funcionando como um espetáculo *voyeurista* não apenas dentro dos limites da narrativa ficcional, mas principalmente fora dela, para o espectador que, assim como o protagonista, também a observa sem ser visto. Desse modo, projeta-se, a partir de um modelo de estilização, uma espécie de espectador modelo. Esse espectador modelo compreende os dois graus da representação da obra maneirista, pois idealmente resgata a encenação anterior de Hitchcock e é impactado pela anamorfose da representação de De Palma. É importante ressaltar que, no final do filme, releva-se o motivo para a extensa dança da mulher observada (uma enganação para acobertar um crime). Contudo essa explicação não anula o efeito de suspensão e o estranhamento que a cena causa.

Oliveira, citando um termo criado por Pascal Bonitzer, chama esse tipo de cena suspensão, exemplificada pela dança erótica de Holly, de plano-*tableau*. Ele conceitua que

o plano-*tableau* causa uma hipostasia do fluxo narrativo; ele constitui um tempo à parte no movimento do filme, parece não poder se integrar ao conjunto, ao ritmo; o plano-*tableau* é necessariamente anarrativo. Turbinado pelo efeito-*tableau* da composição, o plano pode se dar à pura fruição estética ou, em outra direção, tornar-se um verdadeiro dispositivo teórico, um espaço conjectural onde o cineasta joga com um certo número de hipóteses plásticas e conceituais contidas na estrutura do enquadramento. O que o espectador vê, então, é menos uma cena ficcional do que uma *atividade do quadro*. A *mise en scène* fica em suspenso, pois o que está em jogo é a exegese do plano, o labirinto de especulações. (Oliveira, 2013, p. 126).

O plano-*tableau* talvez seja a principal contribuição do momento maneirista para a materialização de um autor intruso na obra cinematográfica. Essa ferramenta é poderosa, pois pode ocupar discretamente um local de ambiguidade no fazer cinematográfico. Uma cena pode ser apenas a representação estética de alguma elaboração conceitual do cineasta, não tendo a finalidade de se atingir uma transparência da representação do real. O plano-*tableau* é, portanto,

a suspensão da narrativa posta em cena, um vazio que suporta elaborações de ordem plástica, estética ou ideológica.

O exercício de deformação que De Palma realiza em seu filme a partir de estruturas estabelecidas pela estética de Alfred Hitchcock contribui para a possibilidade de materialização de uma autoria intrusa no cinema. Isso se comprova pelo caráter metalinguístico da representação artística, não preocupada em tentar emular a realidade, mas, sim, em causar um efeito reflexivo no espectador por meio das referências cinematográficas a obras anteriores e à própria obra. Aqui, portanto, assim como nos romances de Saramago, quando o autor intruso se impõe na cena, a ilusão de realidade é quebrada, e o leitor, ou o espectador, é lembrado de que está diante de uma ficção, e desse choque entre real e ficção as reflexões e críticas sobre a realidade são fortalecidas.

Apresentam-se, assim, outras potencialidades que o cinema de autor pode atingir e que podem ser organizadas com outras finalidades. Como será analisado no próximo capítulo, Denis Villeneuve, por exemplo, faz uso do plano-*tableau* para compor seu autor-modelo em *O homem duplicado*. Nesse caso específico, não para se aproximar da estética de José Saramago, mas para se distanciar dela a fim de estabelecer diferentes signos na obra. Em *Embargo*, outro exemplo, a sobrecarga maneirista se faz presente em toda a composição autoral da obra. E em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, há uma articulação maior por parte de João Botelho entre o clássico e as afetações maneiristas, sobretudo com o retraimento na composição dos quadros e das discussões ideológicas do autor-modelo, que se esforça para transportar o autor intruso dos romances de Saramago.

Diferentemente da sobrecarga, outra vertente do momento maneirista foi o retraimento, um termo que pode sugerir uma ideia contraditória na formulação conceitual de Maneirismo por ir de encontro à lógica de sobrecarga. Contudo, o cinema dos anos 1980 não foi um movimento articulado. Alguns autores inclusive o chamam de “década da confusão” (Aumont, 2008, p. 67). Outros admitem que não há uma unidade estética no momento maneirista. Esse momento, de modo geral, encontra-se nos diálogos entre o cinema clássico, o moderno e um terceiro, que surge a partir da experiência dos dois primeiros (Delorme, 1997, p. 5). Dessa forma, “por mais que se tenham realizado estudos aprofundados e rigorosos acerca do Maneirismo, o conceito, uma vez aplicado ao cinema, deixa sempre uma ponta de imprecisão” (Oliveira, 2013, p. 134). Por isso há essa inconsistência no que diz respeito à sobrecarga e ao retraimento. O Maneirismo não foi um movimento estilístico guiado por um manifesto, mas foi uma resposta, consciente ou inconsciente, ao momento tardio do cinema, que já havia perdido a inocência da representação e, portanto, a linguagem necessitava dilatar as possibilidades em

um exercício extremo e violento de estilização, o que é valioso para esta pesquisa devido às possibilidades que se criam a partir das inovações e dos experimentos autorreflexivos. Oliveira explica que

A “maneira” pode ser tão somente um efeito engenhoso, obtido com consciência e habilidade, ou a variação de uma estrutura anterior, a ressignificação das formas plásticas e dos dispositivos espaciais e temporais de uma determinada obra ou gênero. Num nível mais profundo, entretanto, o Maneirismo pode também estar relacionado à impossibilidade de alcançar a transparência da linguagem clássica: as ligações se fazem problemáticas, surge um ruído na passagem de um plano a outro ou, até mesmo, no interior de uma composição — o plano se povoa de elementos problemáticos da visão e esses problemas se tornam, também, o ponto de partida da ficção. (...) Certas ligações entre planos, certos movimentos, certas operações responsáveis pela unidade da cadeia significant, que no discurso transparente da narrativa clássica estavam embutidos na forma e se criavam espontânea e naturalmente, agora já não são possíveis, senão ao custo de sua disfunção ou esgarçamento. Lá onde a decupagem clássica havia construído um sistema formal sólido e eficaz, com cimentos internos que tornavam automáticos os *raccords*, instaura-se, então, um vazio ou, seu contrário, um excesso. (Oliveira, 2013, p. 125).

A partir desse entendimento, pode-se dizer que o retraimento é apenas uma resposta de outra natureza à maturação do cinema. O exercício maneirista, em suma, é palimpsesto, pois os cineastas usufruem de construções formais estabelecidas e as apagam parcialmente para inscreverem uma nova lógica de articulação narrativa no lugar. Essa articulação pode ser feita pela sobrecarga ou pelo retraimento. O que une essas duas abordagens distintas da estilização da linguagem cinematográfica é justamente o caráter reutilizável da imagem, em que o antigo é apagado e o novo é reescrito, mantendo traços perceptíveis para um espectador modelo estabelecer a relação e atribuir sentido por meio de uma estética opaca.

O momento maneirista desempenhou o papel de alargar as possibilidades de expressão da linguagem cinematográfica. Diretores dessa geração, por estarem inseridos em um momento tardio da mídia, romperam com o clássico e com a estética baseada no ocultamento da linguagem para criarem modelos de narrativa centrados na hiper estilização e na hipertrofia das formas clássicas. Essa postura permite que os diretores trabalhem temas mais abstratos por meio da linguagem, aproximando-se, assim, de um ideal de autoria maleável o suficiente para adaptar uma entidade tão complexa como o autor intruso de Saramago.

O plano-*tableau* é um bom exemplo, pois suspende o tempo narrativo e expõe uma imagem que pode ter um caráter figurativo e simbólico. Essa característica funciona como uma abertura da linguagem que dialoga, por exemplo, com questões típicas da literatura, como o fluxo de consciência ou a narração em primeira pessoa, pois pode funcionar como a projeção da introspecção da personagem. Aliado a isso, tem-se o caráter não-naturalista desse momento,

que abraça o exagero e a exacerbação da forma como ferramentas narrativas passíveis de carregarem sentido.

Mesmo que haja um eficiente trabalho de *mise en scène* aliado ao exercício maneirista que reflete o passado da mídia para projetar um futuro da estética, ainda assim a frontalidade estético-ideológica do autor intruso saramaguiano não pode ser vislumbrada no audiovisual. No entanto, é importante frisar que o momento maneirista e suas formulações estéticas, sobretudo o plano-*tableau*, constituem um importante passo rumo a frontalidade do autor intruso saramaguiano, pois assim como a voz autoral dentro dos textos do escritor português, essa estratégia do cinema lança mão da busca pelo realismo para refletir sobre as próprias estruturas e possibilidades em um exercício metanarrativo de maneira opaca, em um movimento no qual as qualidades narrativas da mídia se tornam visíveis ao espectador.

Em um esforço para se pensar um aparato tão contundente em sua formulação ideológica sem lançar mão de um complexo exercício estético, como é o autor intruso de José Saramago, faz-se necessário voltar a uma discussão deixada de lado pelos franceses da *Cahiers du Cinéma*. Essa discussão centra-se na capacidade expressiva-ideológica da montagem, sobretudo a montagem soviética de Sergei Eisenstein e seus desmembramentos conceituais e históricos.

3.4 A montagem soviética e o dispositivo ideológico

A partir da Revolução de 1917 na Rússia, que instaurou o modo de produção socialista e fundou a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, iniciou-se um processo de valorização das artes a fim de propagar a ideologia que acabara de assumir o poder. Em 1919, na União Soviética, a primeira universidade de cinema do mundo, VGIK, foi fundada por Vladimir Gardin, um famoso ator e diretor russo cujo trabalho se iniciou no teatro e, em meados dos anos 1910, passou a adaptar para o cinema obras importantes da literatura russa. Essa iniciativa demonstra a importância que o cinema tinha no fortalecimento do projeto político ideológico da União Soviética, uma vez que o país, no momento em que a universidade foi fundada, ainda enfrentava os efeitos de uma guerra civil com forte influência de forças externas que visavam a restituição de um Estado burguês.

Apesar do caráter político que o cinema desempenhava na manutenção da Revolução, Robert Stam afirma que essa não era a única preocupação do estado soviético ao financiar uma indústria interna, uma vez que os intelectuais responsáveis por pensar o papel do cinema “interessavam-se não apenas pelas grandes ideias, mas também pelas questões práticas da

construção de uma indústria cinematográfica socialista, capaz de combinar criatividade autoral, eficácia política e popularidade de massa” (Stam, 2013, p. 54). Portanto, nesse momento do cinema soviético, o foco da produção não estava unicamente na manutenção ideológica da Revolução, mas também em questões de ordem autoral e de vanguarda.

Leandro Saraiva explica que o sistema de estúdios da Rússia foi destruído e que seus responsáveis haviam deixado o país no decorrer da guerra pós-Revolução. Desse modo,

o estado teve que reinventar a atividade cinematográfica, comprar equipamentos e reorganizar produção, distribuição e exibição. Essa total estatização do cinema teve duas faces. Por um lado, possibilitou uma radical reinvenção da atividade cinematográfica, como talvez em nenhum outro momento da história. Por outro, os caminhos dessa nova era ficaram à mercê das disputas políticas. Tal como a revolução, o cinema conheceu uma fase de explosão criativa e um posterior fechamento de horizontes. (Saraiva, 2006, p. 109-110).

Esse primeiro momento do cinema estatal soviético é representado pela explosão de criatividade exposta por Saraiva. Posteriormente, sobretudo sob o período de Stálin, haveria uma guinada no tipo de filme financiado pelo governo, que deixaria de investir no cinema de vanguarda e nas diferentes possibilidades estéticas de caráter vanguardista para focar em um tipo de cinema mais convencional, cuja mensagem pró-Estado se sobressairia à forma, em um estilo que ficou conhecido como realismo socialista, que remonta em partes a transparência da estética do melodrama burguês. No entanto, a corrente estética que obteve mais destaque nos primeiros anos do cinema soviético foi o construtivismo, que se opunha radicalmente à transparência burguesa do romance. Saraiva, comparando esses dois modelos, faz a seguinte constatação:

Expondo o modo de construir os artefatos que nos sensibiliza, o construtivismo foi uma pedagogia para os sentidos. O melodrama, que se desenvolveu na fase heroica da burguesia, contra o teatro aristotélico, era também uma pedagogia para o olhar. Mas a dramatização moral do mundo buscada pelo melodrama é tão mais eficiente quanto mais consiga ocultar suas operações, transmitindo a ideia de uma ordem natural das coisas. O construtivismo, expressão de uma nova revolução que quer refazer o mundo e encerrar toda a alienação humana, trabalha expondo o modo como as coisas são feitas. Os objetos construtivistas não são orgânicos: eles são feitos de fragmentos justapostos, pedaços do mundo que compõem um novo objeto. No limite, o construtivismo nega mesmo a função de representação do mundo — ou seja, nega a mais tradicional das funções definidoras da arte. O objeto construtivista sugere, em sua “fatura”, que já que tudo é construção, tudo poderia ser diferente. (Saraiva, 2006, p. 115).

Dessa forma, percebe-se dois opostos: um modelo de representação transparente, o melodrama burguês; e um opaco, o construtivismo soviético. Essa comparação de Saraiva serve também para explicitar o porquê de os críticos da *Cahiers du Cinéma* terem negado a montagem soviética em suas possibilidades de articulação estético-ideológica da obra fílmica. Isso se

explica pela perspectiva de os críticos franceses não enxergarem a realidade por meio do choque de fragmentos que podem ser reconstituídos e, conseqüentemente, reconstituírem a realidade. O momento histórico e a realidade imediata da França na década de 1950 era muito diferente da União Soviética em 1920, com uma ainda jovem Revolução e interferências internacionais contrarrevolucionárias.

Lev Kulechov, pioneiro nos estudos sobre a montagem, em seu ensaio intitulado “Americanitis”, já refletia sobre a veia comercial dos filmes estadunidenses. Em suas palavras,

ao tentar, na medida do possível, encurtar o comprimento de cada parte componente de um filme, ou seja, a extensão de cada plano filmado de um único posicionamento de câmera, os americanos descobriram um método simples para resolver a complexidade das cenas filmando apenas o elemento de movimento sem o qual, em um determinado momento, uma ação vital necessária à trama não poderia ocorrer; a câmera é, então, colocada em tal perspectiva que o tema de uma determinada cena atinge o espectador, e é apreendido por ele da forma mais rápida, simples e compreensível. (Kulechov, 1974, p. 128, tradução nossa⁵).

Kulechov chega à conclusão de que a prática do bom cinema está na disposição sequencial dos planos e não no plano como um todo. O autor compreende que a totalidade do sentido não se encontra isolada no quadro, mas sim na soma dos quadros que formam seqüências. Esses fragmentos separados, os planos, são unidades que expressam pouco sentido quando isolados. Xavier (2012) chama isso de “construtivismo radical”, enquanto Martin (2003) classifica como “montagem narrativa”, ou seja, “o encadeamento dos elementos de ação segundo uma relação de casualidade” (Martin, 2003, p. 132). Portanto é “essa lógica de montagem que permite fluidez à experiência fílmica, passando de maneira (quase) imperceptível pelo espectador menos atento a essa questão, tornando-se, assim, virtualmente invisível” (Teixeira, 2022, p. 74). Há, assim, um efeito ilusório de transparência que oculta o corte e cria a impressão de um todo que vai sendo construído na medida em que os planos se articulam, evocando uma ideia de naturalismo, quase como se a imagem total fosse desenhada parte a parte, plano a plano.

O teórico e cineasta, encantado com o cinema estadunidense devido a seu ritmo vertiginoso, capaz de envolver o espectador e o transportar para a realidade da tela, desenvolveu sua tese mais famosa, conhecida como Efeito Kulechov. Esse efeito consistia em um

mesmo plano de um ator, justaposto, primeiro, a um prato de sopa; depois, à porta de uma prisão; e por fim a imagens de uma situação amorosa. O “efeito” produzido sobre

⁵ No original: “Attempting, as much as possible, to shorten the length of each component part of a film, the length of each separate piece shot from a single set-up, the Americans discovered a simple method of simply solving the complexity of scenes by shooting only that element of movement without which at any given moment a necessary vital action could not occur; and the camera is placed in such a perspective on nature that the theme of a given movement itself reaches, and is cognized by, the viewer in the quickest, simplest, and most comprehensible form”.

o público foram percepções diferentes a cada repetição. Uma prova de que o sentido de cada elemento era dado por sua posição na montagem do filme. (Saraiva, 2006, p. 116).

A conclusão de Kulechov a partir desse experimento foi de que o sentimento do espectador não vinha da realidade, mas da técnica cinematográfica empregada sobre a realidade, ou seja, do choque das imagens. A expressão do ator, apesar de ser a mesma em todas as exibições, “muda” de acordo com a sequência, ressignificando assim a expressão facial. Apesar de a descoberta de Kulechov apontar para a força da decupagem no processo de construção de uma autoria na obra, seu ideal de montagem ainda era muito centrado em uma lógica de encenação transparente, com pouco poder de articulação ideológica. Portanto, pode-se dizer que essa filosofia de montagem soviética nesse primeiro momento ainda não tinha a capacidade expressiva de fazer emergir um autor na obra. No entanto, a descoberta do teórico soviético representa um avanço nas possibilidades de se pensar a montagem a partir de uma lógica de embate a fim de, por meio desse embate, emergir uma construção autoral.

Sergei Eisenstein, por outro lado, não pensava na montagem a partir de uma lógica de continuidade invisível, mas sim de disjunção e conflito. A composição de Eisenstein não almejava a transparência na representação do ponto de vista. Ao contrário, seu estilo era antinaturalista e sua montagem buscava significação. O ato de montar constitui para o teórico a elaboração de um discurso a partir da estilização e da ruptura, o que se distancia do naturalismo e mira na construção de ideias abstratas por meio do choque das imagens. Em *Palavra e imagem*, Eisenstein afirma que a “tendência de juntar numa unidade dois ou mais objetos ou qualidades independentes é muito forte” (Eisenstein, 2002b, p. 15). Esse pensamento encapsula o cerne da teoria de montagem eisensteiniana. Robert Stam, discutindo as inovações do teórico, afirma que

para o autor, um plano adquiria sentido principalmente em suas relações com outros planos no interior de uma sequência de montagem. A montagem era, pois, a chave tanto para o domínio estético como ideológico. Na concepção eisensteiniana, o cinema era acima de tudo transformador, catalisando, em sua forma ideal, não a contemplação estética, mas a prática social, ao submeter o espetáculo a um choque de consciência como relação aos problemas contemporâneos. (Stam, 2013, p. 58).

Esse modelo de montagem, portanto, marca o surgimento do autor esteticamente enformado no cinema, uma vez que, a partir de uma organização disjuntiva de planos em sequência, emerge uma voz com capacidade de se expressar ideologicamente e de elaborar uma proposta estética na obra. Esse estilo de montagem é um elemento poderoso de articulação ideológica no cinema, com capacidades de expressão tão contundentes quanto as do autor intruso saramaguiano em suas críticas à burguesia e ao modo de produção capitalista.

Um exemplo da capacidade organizacional desse autor-modelo que emerge da montagem pode ser visto no filme *A greve*, de 1925, dirigido por Sergei Eisenstein. O diretor representa um movimento de trabalhadores de uma fábrica desde a agitação inicial até o fim trágico com a repressão violenta. O modo como Eisenstein escolhe encenar a repressão final não é realista em sua forma. A sequência em que os soldados armados avançam em direção aos trabalhadores é entrecortada por uma outra sequência em um matadouro de bois, em que um homem executa sem cerimônia os animais. As Figuras 2 e 3 surgem em sequência, de um boi sendo abatido e do campo de batalha após a repressão que vitimou os trabalhadores.

Figura 2: Sequência do matadouro



Fonte: *A greve*, Sergei Eisenstein, 1925.

Figura 3: Sequência da repressão



Fonte: *A greve*, Sergei Eisenstein, 1925.

Ao intercalar as cenas dessa forma, Eisenstein rompe com o naturalismo a fim de buscar na montagem paralela a construção metafórica de um valor moral que representa a perspectiva

do capitalista dono de fábrica, pois para ele os trabalhadores possuem o mesmo valor que animais, sujeitos ao abate de acordo com as vontades e os interesses daqueles que os possuem. O final, portanto, dialoga diretamente com a epígrafe atribuída a Vladimir Lenin, que inicia o filme dizendo: “A força da classe operária está na organização. Sem a organização das massas, o proletariado não é nada. Organizado, é tudo. Estar organizado significa unidade de ação, a unidade da atividade prática” (Greve, 1925). Dessa forma, o fracasso da greve reforça a importância da organização dos trabalhadores, para que ação possua unidade e para que os objetivos da classe sejam alcançados.

A força da mensagem da obra está justamente na elaboração estética exemplificada pela montagem paralela da sequência final, que amplifica a crítica ao estabelecer uma relação direta entre animal abatido e trabalhador. Mesmo que o filme se afaste de uma lógica de encenação naturalista e transparente, a mensagem se torna ainda mais enfática e poderosa a partir da associação feita pelo embate que há na montagem. Dessa organização, em nosso entendimento, surge um autor-modelo (ou intruso) que organiza a obra inclusive com elementos não diegéticos.

O abate do boi não faz parte da organização do enredo, ele surge como uma estratégia do autor dentro da obra para articular um posicionamento ideológico por meio de uma construção estética disruptiva. A disjunção aqui surge como um dado da existência de uma segunda “voz” dentro do filme, que se articula com a primeira, que seria de caráter mais descritivo, representada pelo apontamento da câmera e pelo trabalho com a *mise en scène*. Nesse ponto, não se considera o valor que existe no embate entre dois planos, mas apenas no conteúdo que há em apenas um. A segunda “voz” surge justamente desse embate, do posicionamento axiológico que aparece quando a disjunção da montagem é empregada pelo autor-modelo. Portanto, vemos que há uma articulação de *mise en scène* e da montagem de atrações na elaboração de um posicionamento autoral muito semelhante ao que foi postulado no Capítulo 2 deste trabalho, no que diz respeito à narração em duas camadas do romance de José Saramago, em que há uma voz mais descritiva e uma mais crítica e reflexiva.

Desse modo, compreendemos que a articulação da montagem invisível com a ruptura da montagem de atrações de Eisenstein é capaz de criar um efeito semelhante à articulação entre autor intruso e narrador nos romances de Saramago. Tal constatação pode ser feita devido ao caráter descritivo da montagem invisível e do narrador saramaguiano, assim como o caráter reflexivo do autor intruso e da montagem pautada na disjunção dos planos. Essa lógica de articulação foi inclusive usada nos planos iniciais de *O homem duplicado*, porém não com a ideia de se projetar um autor intruso, mas sim para introduzir pistas do enigma cinematográfico,

conforme discutiremos nos capítulos posteriores. Contudo, mesmo que tal uso não tenha sido realizado objetivamente para estabelecer um autor intruso no cinema, as ferramentas podem auxiliar na distinção entre as vozes que compõem o romance do autor português.

O cinema para Sergei Eisenstein e para os soviéticos no início da Revolução tinha uma função estética de vanguarda, porém sem perder o horizonte ideológico de expressão. Esses pensadores viam na mídia emergente uma poderosa ferramenta para a construção de valores ideológicos, assim como foi posteriormente provado pela máquina ideológica do cinema hollywoodiano. No entanto, a expressão desses valores, no primeiro momento do cinema soviético, era veiculada sobretudo pela forma. Havia subterfúgio para os realizadores experimentarem e testarem diferentes possibilidades por meio de seus filmes. Tem-se, a saber, Kulechov com sua montagem invisível, Eisenstein com a montagem de atrações e intelectual e, no extremo da estilização, o documentarista Dziga Vertov, com o Cine-Olho, que pensava a câmera como um dispositivo superior ao olhar humano, e, por isso, o simples ato de capturar a realidade seria um desperdício das potencialidades da mídia, pois a câmera poderia ser colocada em lugares ou operada de tal forma a construir uma perspectiva que o olho humano jamais conseguiria atingir.

Essa quantidade de possibilidades estéticas nos primeiros anos do cinema soviético tinham todas o mesmo fim, exprimir valores ideológicos referentes à Revolução. Assim, o cinema soviético construtivista, independentemente da radicalidade da proposta, era um cinema capaz de carregar em si valores de um ideal maior. Ele se diferencia da política de autores da *Cahiers du Cinéma* nesse sentido. A expressão individual do artista, apesar de também se sobressair nos filmes dos diferentes diretores soviéticos, era colocada em segundo plano. Em primeiro eram revelados os valores de um coletivo revolucionário.

O autor intruso de José Saramago parece emergir da tensão dessas filosofias, pois ao mesmo em tempo que é fruto de um estilo bastante particular e individual, projeta valores relativos ao interesse coletivo. Esse interesse coletivo foi o que motivou a montagem de atrações de Eisenstein que, em suas palavras,

é qualquer aspecto agressivo do teatro; ou seja, qualquer elemento do teatro que submetta o espectador a um impacto sensual ou psicológico, regulado experimentalmente e matematicamente calculado para produzir nele certos choques emocionais que, quando colocados em sua sequência adequada dentro da totalidade da produção, tornam-se o único meio que permite ao espectador perceber o lado ideológico do que está sendo demonstrado — a conclusão ideológica final. (Eisenstein, 1974, p. 79).

Ou seja, o naturalismo perde força e a manipulação dos elementos torna-se central para o impacto da obra no espectador. A lógica das atrações e do *music hall*, dessa forma, constituem

a metodologia da realização de um cinema proletário, “longe da pseudo-objetividade do realismo burguês” (Xavier, 2012, p. 130), representada pelo cinema de D.W. Griffith e sua notória montagem invisível. A montagem figurativa de Eisenstein “interrompe o fluxo de acontecimentos e marca a intervenção do sujeito do discurso através da inserção de planos que destroem a continuidade do espaço diegético, que se transforma em parte integrante da exposição de uma ideia” (Xavier, 2012, p. 130). Essa interrupção do fluxo de acontecimentos remete muito ao autor intruso de José Saramago, que frequentemente para o enredo com o objetivo de comentá-lo e se posicionar no que tange aos acontecimentos da trama.

Um claro exemplo pode ser observado em *O homem duplicado*, quando o autor intruso para o fluxo de acontecimentos e introduz um *flashback* do fim do casamento anterior de Tertuliano, o protagonista do romance, para demonstrar sua covardia no relacionamento atual, com Maria da Paz:

(...) talvez não lhe importasse ficar a ver até que áridos desertos poderia chegar, mas que a mulher com quem estava casado, mais recta e inteira que ele, acabou por considerar insuportável e inadmissível, Foi por te amar que casei contigo, disse-lhe ela num célebre dia, hoje só a covardia poderia obrigar-me a manter este casamento, E tu não és covarde, disse ele. Não, não o sou, respondeu ela. *As probabilidades de que esta por diversas considerações atractiva pessoa venha a ter um papel na história que estamos narrando são infelizmente muito reduzidas, para não dizer inexistentes, dependeriam de uma acção, de um gesto, de uma palavra deste seu ex-marido, palavra, gesto ou acção que o mais certo seria determiná-los alguma necessidade ou interesse seus, mas que, nesta altura, não temos maneira de vislumbrar. Essa é a razão por que não achámos necessário pôr-lhe um nome. Quanto a Maria da Paz, se vai durar ou não nestas páginas, por quanto tempo e para que fins, é assunto que além às competências de Tertuliano Máximo Afonso (...).* (Saramago, 2002, p. 63-64, grifo nosso).

O trecho grifado é evidência da interrupção do fluxo narrativo realizado pelo autor intruso. Ele invade o texto para organizá-lo e estabelecer novamente um embate frontal com o protagonista, com quem possui inúmeras divergências na forma de enxergar as mulheres. Esse autor julga que Tertuliano é um covarde na forma como lidou no passado com sua ex-esposa e no presente com Maria da Paz. Para enfatizar essa oposição, o autor introduz o *flashback* e reflete sobre a construção dessa estratégia narrativa, explicando para o leitor-modelo os motivos pelos quais ele não atribuirá um nome à ex-esposa, que é a sua escassa participação no todo da história, algo semelhante ao que fez com Set em *Caim*. Contudo, a sagacidade da construção do autor intruso está em tirar de si a responsabilidade pela pouca importância dessa personagem e atribuí-la a Tertuliano, pois se ela não tem peso narrativo no enredo, a culpa é apenas dele, que não teve dignidade para lutar pelo seu relacionamento com um gesto ou ação que demonstrasse seu amor por ela.

Apesar de ser um autor monológico e autoritário, o autor intruso atribui uma falsa autoconsciência à personagem, como se dependesse apenas dela para mudar os rumos da história, posicionando-se assim como um sujeito que está ali apenas para relatar os acontecimentos e as ações de personagens autoconscientes. Desse modo, se Tertuliano tivesse agido em defesa de seu matrimônio, essa ex-esposa teria um nome e maior participação na trama. O autor intruso, portanto, usa um dispositivo metalinguístico para manipular o leitor-modelo, trazendo-o para seu lado em oposição a Tertuliano, evidenciando a covardia e a culpa da personagem nos rumos melancólicos da narrativa. Quando sabemos que a monologia é uma característica central na estética de Saramago, entendemos mais facilmente o arдил do autor intruso em organizar os acontecimentos fora do fluxo narrativo para posicionar-se ideologicamente.

É como se a construção funcionasse em dois níveis, o acontecimento descrito na trama (*flashback* do casamento passado) e a organização metalinguística do autor (o fato de a personagem não possuir um nome). A partir desse choque, tem-se um terceiro sentido (a covardia de Tertuliano), que só é possível devido ao choque causado pela organização interna do autor, algo muito semelhante ao que realiza Sergei Eisenstein com a montagem de atrações, exemplificada pela cena do abate do boi e dos trabalhadores em greve.

A questão, portanto, não é hierarquizar as formas de montagem, mas sim pensá-las em articulação, a fim de se atingir um maior grau de possibilidades expressivas no filme, projetando um autor que se constrói a partir dessa expressão estética. Ainda sobre a lógica de articulação entre um modo de representação mais frontal e outro mais figurativo, Eisenstein constata:

Permitindo que um ou outro elemento predomine, a obra de arte permanece não realizada. Uma virada em direção ao lado lógico-temático torna a obra seca, lógica, didática. Mas pressionar demais o lado das formas sensoriais do pensamento, levando-se em conta de modo insuficiente a tendência lógica-temática — é igualmente fatal para obra: ela fica condenada ao caos sensorial, ao primitivismo, ao ódio. Apenas na interpretação “duplamente unida” dessas tendências reside a verdadeira unidade formada pela tensão da forma e conteúdo. Aqui reside a principal diferença básica entre a mais elevada atividade criativa artística do homem e, em contradição, todos os outros campos onde também ocorre o pensamento sensorial ou suas formas primitivas (infantilidade, esquizofrenia, êxtase religioso, hipnose etc.). (Eisenstein, 2002a, p. 136).

Aqui pode ser vislumbrado outro motivo da discordância dos críticos da *Cahiers* em relação ao pensamento de Eisenstein. Enquanto os críticos franceses da década de 1950 prezavam por um cinema clássico, de caráter transparente, herdeiro de uma escola tipicamente griffithiana no modo transparente de representação, Eisenstein tinha outra ideia, não melhor ou pior, mas diferente, buscando encontrar nos limites das possibilidades de estéticas da linguagem

audiovisual uma forma mais potente de articulação estética e ideológica. Ele conclui dizendo que

uns desejam interpretar deste modo: as coisas deveriam ser filmadas de um modo “direto” e, em última instância, não importa como. Isto é terrível, porque todos sabem que o ponto crucial não está no fato de se filmar ornamentalmente ou lindamente (fotografia se torna ornamento e beleza quando o autor não sabe nem o que quer retratar, nem como deve retratar o que quer).

A essência está em filmar expressivamente. Devemos viajar em direção à suprema forma expressiva e à suprema forma emocional e usar o limite da forma simples e econômica que expressa o que precisamos. (Eisenstein, 2002a, p. 137, grifo do autor).

A questão central para este trabalho é justamente essa: filmar expressivamente, independentemente de quais ferramentas ou filosofias sobre a forma sejam enxergadas como paradigma. Os franceses elegeram a *mise en scène* como um meio para suprema expressividade, porém ao deixarem de lado a montagem soviética, perderam um enorme potencial expressivo. O avanço tecnológico representado pelo uso da *CinemaScope*, responsável por expandir o tamanho do quadro, condicionou parte da crítica a enxergar a *mise en scène* como o fim último da expressão audiovisual, dessa forma decretando a morte da montagem. Contudo, o que o cinema contemporâneo evidencia é que a morte de epistemologias decretadas por diferentes vertentes da crítica são meros exercícios retóricos. Tanto a montagem quanto a *mise en scène* estão vivas no cinema contemporâneo, porém longe das hipérboles geradas pela crítica de um determinado momento histórico. Essas perspectivas do cinema, hoje, compõem uma gramática mais completa e complexa de possibilidades de se exprimir valores ideológicos por meio da estética, tendo em sua articulação a chave para o que Eisenstein chamou de suprema forma expressiva.

A difícil tarefa de adaptar o autor intruso de Saramago para o cinema só pode ser realizada na articulação de diferentes práticas na elaboração de uma narrativa audiovisual, ou seja, filmando-se expressivamente. Contudo a afirmação de Eisenstein dizia respeito ao que o cinema dispunha em seus primeiros anos de vida. Hoje, filmar expressivamente não é apenas eleger um elemento da linguagem audiovisual para conduzir à formulação estética e ideológica da obra, mas sim articular esses elementos a fim de extrair o que de mais expressivo eles possuem em seu cerne. Por meio dessa articulação, emerge o autor esteticamente enformado em uma obra audiovisual. Esse autor enformado pode não atingir a mesma contundência do intruso de Saramago, contudo ele possui diferentes particularidades específicas da mídia em que é materializado, abrindo diferentes possibilidades para se articular uma adaptação de romances que possuam suas intransponíveis particularidades.

Desse modo, para se pensar em uma potencial formulação de autoria intrusiva tipicamente saramaguiana no cinema, é necessário pensar na articulação que o cinema contemporâneo realiza a partir dos elementos que julgamos centrais na construção da autoria e da capacidade expressiva audiovisual, sendo elas sobretudo a *mise en scène* clássica e maneirista e a montagem soviética. Para tanto, analisaremos uma perspectiva que visa organizar esses elementos a partir da prática audiovisual.

3.5 A proposta narratológica de Tom Gunning

Tom Gunning, professor do Departamento de Cinema e Mídia da Universidade de Chicago, propõe um modelo cinematográfico que muito se assemelha ao que Umberto Eco postulou com sua tese sobre leitor-modelo e autor-modelo para literatura. O professor estadunidense, a partir de seus estudos sobre o diretor D.W. Griffith, desenha um modelo que engloba um narrador audiovisual presente em todos os filmes narrativos. No entanto, compreendemos que esse modelo analítico é capaz de superar o narrador, atingindo um *status* de autoria construída esteticamente dentro da obra, responsável por organizar visões de mundo.

A proposta de Gunning se distingue das perspectivas dos críticos da *Cahiers du Cinéma* e dos teóricos da montagem soviética no que tange à totalidade da obra, uma vez que o estadunidense desenvolve sua tese não a partir da negativa de um ou outro elemento expressivo do audiovisual, mas a partir da inclusão de perspectivas distintas. É por meio da articulação desses elementos que Gunning é capaz de observar uma figura organizacional que se materializa no interior da obra cinematográfica.

O autor estabelece seu conceito de narrador a partir de uma tradição narratológica da literatura, principalmente a partir de ideias de Gérard Genette sobre narrativa. Além disso, Gunning também incorpora a perspectiva de André Bazin sobre a tendência da imagem cinematográfica ao realismo. Inclusive, seu modelo de análise parte da constatação da ontologia da imagem cinematográfica. Ele constata que

esse aspecto do filme não destrói o conceito de narrador filmico, mas define sua função. A principal tarefa do narrador filmico deve ser superar a resistência inicial da matéria fotográfica em relação à narração, criando uma hierarquia de elementos narrativamente importantes em uma massa de detalhes contingentes. Por meio do discurso filmico, essas imagens do mundo tornam-se dirigidas ao espectador, passando de fenômenos naturais a produtos culturais, significados e organizados para um espectador. O narrador filmico molda e define os significados visuais. (Gunning, 1991, p. 17, tradução nossa⁶).

⁶ No original: “this aspect of film does not destroy the concept of the filmic narrator; rather it defines its role. The primary task of the filmic narrator must be to overcome the initial resistance of the photographic material to telling

O primeiro dado que se tem a respeito dessa perspectiva é o fato de que o narrador fílmico precisa superar a tendência ao realismo da imagem cinematográfica por meio de uma organização consciente de elementos expressivos que o cinema narrativo tem a sua disposição. Portanto, percebe-se que a ideia de Tom Gunning parte de uma predisposição a incorporar quaisquer técnicas ou ferramentas expressivas que sejam possíveis a partir da linguagem cinematográfica, sem eleger necessariamente um conceito centralizador, como a *mise en scène* foi para os franceses da década de 1950.

Gunning concorda com Bazin no que se refere à ontologia da imagem cinematográfica, porém nega o determinismo de que o bom fazer cinematográfico parta de uma centralidade na *mise en scène* a fim de se encenar esse real. Sua ruptura é radical nesse sentido, uma vez que posiciona o narrador como um elemento de resistência e oposição a essa ontologia. Isso não quer dizer que o narrador fílmico deva necessariamente evitar o realismo, mas que, devido à tendência da linguagem audiovisual a essa estética, a atuação do narrador tem a capacidade de extrapolar essa determinação para encontrar outras lógicas de encenação a partir do arranjo interno dos elementos fílmicos.

O teórico parte de três categorias de Gerard Genette para iniciar sua reflexão acerca dos elementos fílmicos responsáveis pela materialização do narrador, que são: *tense*, *mood* e *voice*. O primeiro deles, *tense*, remete às

relações temporais entre o discurso narrativo e a história. O discurso narrativo pode manipular a ordem temporal e a forma dos eventos da história. Esse padrão temporal molda e organiza a história, envolvendo o leitor ou espectador em uma atividade de reconstrução muitas vezes complexa. Dentro da tensão, Genette descreve três manipulações principais dos eventos da história. A primeira, que trata da sucessão de eventos em uma narrativa, é a ordem. A segunda, a duração, trata da compressão ou extensão dos eventos em uma narrativa, enquanto a terceira, a frequência, descreve a possibilidade de várias recontagens de um único evento. (Gunning, 1991, p. 15, tradução nossa⁷).

Já o *mood* se associa ao conceito de ponto de vista, ou seja, o filtro que controla o que é ou não acessado pelo leitor ou espectador. Esse conceito “opera como uma espécie de tela entre

by creating a hierarchy of narratively important elements within a mass of contingent details. Through filmic discourse, these images of the world become addressed to the spectator, moving from natural phenomenon to cultural products, meanings arranged for a spectator. The filmic narrator shapes and defines visual meanings”.

⁷No original: “temporal relations between narrative discourse and story. 18 Narrative discourse can manipulate the temporal order and form of story events. This temporal patterning shapes and arranges the story, involving the reader or spectator in an often-complex activity of reconstruction. Within tense, Genette describes three principle manipulations of story events. The first, dealing with the succession of events in a narrative, is order. The second, duration, deals with the compression or extension of events within a narrative, while the third, frequency, describes the possibility of multiple retellings of a single event”.

o leitor ou espectador e a história à medida que ela se desenrola” (Gunning, 1991, p. 15-16, tradução nossa). Já a última categoria, *voice*,

trata da relação entre o discurso narrativo e o ato de narrar — os traços de narração deixados no texto por meio do sentimento de que há um contador de histórias se dirigindo a um público implícito ou real. Na literatura, esse aspecto não incluiria apenas determinações como a pessoa do narrador (o narrador familiar, de primeira ou terceira pessoa), mas também uma gama mais ampla de meios para refletir o ato de narrar no texto, por exemplo, a relação temporal entre a história e o ato de contá-la, e uma variedade de maneiras pelas quais o narrador afirma sua presença. (Gunning, 1991, p. 16, tradução nossa⁸).

Nesse ponto de sua exposição, Gunning dialoga com Umberto Eco ao usar o termo público implícito para se opor ao narrador, o que pode ser um indício de que a formulação teórica de Gunning se aproxima da figura do autor-modelo em seu poder organizativo. Isso é reforçado pela constatação de que a categoria também engloba uma gama mais ampla no que diz respeito ao ato de narrar. Mais adiante no texto, ele inclusive faz uma ponderação importante, constatando que “é importante evitar a identificação de um narrador com uma pessoa biológica, como o autor. O discurso narrativo é composto de palavras e imagens (Gunning, 1991, p. 23, tradução nossa), ponderação essa semelhante à de Eco quando diferente o autor empírico do autor-modelo.

Gunning compreende que esses três elementos são universais e presentes em qualquer narrativa, independentemente da mídia em que ela é veiculada. A questão maior é haver uma articulação que dê unidade a essa narrativa. Logo, é necessário que haja um processo capaz de articular os elementos centrais de uma narrativa. Gunning chama isso de narrativização. No cinema, a narrativização se desmembra em três níveis de discurso. O professor estadunidense afirma que o

filme pode ser mais bem descrito como a inter-relação de três níveis diferentes que se inter-relacionam e expressam informações narrativas: o pró-filmico, a imagem enquadrada e o processo de edição. Não afirmo que eles funcionem isoladamente, nem construo uma hierarquia de importância, embora mostre que alguns níveis realizam algumas tarefas de forma mais econômica do que outros. Embora eu lide principalmente com esses níveis como eles são percebidos pelos espectadores, não é irrelevante que eles correspondam aproximadamente aos estágios essenciais da produção cinematográfica: os períodos de antes, durante e depois da filmagem. (Gunning, 1991, p. 18-19, tradução nossa⁹).

⁸ No original: “deals with the relation between narrative discourse and the act of narrating—the traces of telling left in the text through which we sense a storyteller addressing an implied or real audience.²⁰ In literature this aspect would not only include such determinations as the person of the narrator (the familiar, first-, or third-person narrator), but also a wider range of means to reflect the act of narrating in the text, for example, the temporal relation between the story and the act of telling it, and a variety of ways in which the narrator asserts its presence”.

⁹ No original: “film must involve cutting up the filmic text so that its dynamic forces are exposed. Of course a narrative text functions as a whole, and analysis only untangles the synthesis that makes it work. I believe film’s narrative discourse can best be described as the interrelation of three different levels that interrelate and express

Isso posto, pode-se estabelecer alguns diálogos, que o próprio Gunning realiza na sequência, entre pró-filmico, imagem enquadrada e processo de edição com tradições da crítica de cinema.

O pró-filmico, primeiramente, pode ser entendido como a *mise en scène*. O autor afirma que a categoria “pró-filmica se refere a tudo o que é colocado na frente da câmera para ser filmado” (Gunning, 1991, p. 19, tradução nossa), ou seja, atores, objetos de cenário, iluminação, locações etc. Tudo aquilo que é posto diante da câmera no ato de filmar são elementos pró-filmicos. Já a imagem enquadrada está associada às escolhas do diretor de enformar os elementos que constituem o nível pró-filmico do discurso cinematográfico. Ele afirma que

o ato de filmar transforma o pró-filmico em uma imagem bidimensional, filmada de um ponto de vista específico, enquadrada na abertura da câmera que define geometricamente as bordas da imagem. Toda a série de dispositivos formais que derivam dos efeitos da perspectiva, da seleção da distância e do ângulo da câmera, do enquadramento para composição e dos efeitos do movimento dentro de um quadro determinam as escolhas específicas disponíveis nesse nível de discurso. (Gunning, 1991, p. 20, tradução nossa).

O ato de dispor os elementos no quadro pode ser chamado de *mise en cadre*, termo cunhado por Sergei Eisenstein e recuperado por André Gaudreault. Os elementos pró-filmicos só possuem um efeito no espectador devido aos enquadramentos e aos meios pelos quais o cineasta decide retratá-los, inclusive a partir de “procedimentos que incluem ajuste de exposição, controle de foco, seleção de lentes ou filmes com propriedades diferentes, manipulação da velocidade da câmera e colocação de dispositivos na frente da lente” (Gunning, 1991, p. 20, tradução nossa¹⁰). Por último, há os processos de edição, ou o neologismo *mise en chain*. Nos processos de edição está contida a montagem. Gunning afirma que “na maioria das práticas de produção, isso ocorre após o ato de filmar e envolve o corte e a seleção de cenas, bem como sua montagem em sintagmas” (Gunning, 1991, p. 20, tradução nossa¹¹).

Esses três elementos não surgem fragmentados na realização de um filme, eles são integrados em um único processo a fim de estabelecer uma visão totalizante da obra, mediando a recepção da história pelo espectador. Essas categorias não são, de acordo com o teórico, meros

narrative information: the pro-filmic, the enframed image, and the process of editing.⁵⁰ I do not claim that they function in isolation, nor do I construct a hierarchy of importance, although I will show that some levels perform some tasks more economically than others. Although I will primarily deal with these levels as they are perceived by viewers, it is not irrelevant that they roughly correspond to the essential stages of film production as well: the periods of before, during, and after shooting”.

¹⁰ No original: “procedures including setting exposure, control of focus, selection of lenses or film stocks with different properties, manipulations of camera speed, and placing devices in front of the lens”.

¹¹ No original: “In most production practices this occurs after the act of filming and involves the cutting and selection of shots as well as their assembly into syntagmas”.

“ornamentos óticos de estilo” (Gunning, 1991, p. 21, tradução nossa), mas sim estruturas fundamentais de qualquer obra narrativa fílmica. O autor verifica:

diferentes graus de assertividade no discurso narrativo dos filmes podem distinguir entre os estilos narrativos de diferentes cineastas, diferentes culturas ou simplesmente diferentes filmes. Organizadas diacronicamente, essas diferenças poderiam fornecer uma visão histórica do desenvolvimento da narrativa cinematográfica. (Gunning, 1991, p. 22, tradução nossa¹²).

Qualidades autorais de cineastas, portanto, são observadas a partir da organização desses elementos — *mise en scène*, *mise en cadre* e *mise en chain* — na construção da totalidade da obra. Desse modo, tanto a *mise en scène* dos franceses quanto a montagem dos soviéticos são vistas por esse modelo como valores complementares na edificação dessa totalidade. Por meio dessa articulação que é possível enxergar o ativismo de um autor que se materializa esteticamente na obra. Segundo Gunning,

se as marcas da enunciação no discurso fílmico (que revelam a mão do narrador) só podem ser camufladas e não erradicadas, podemos estabelecer uma gama de narradores fílmicos que vai da aparente “invisibilidade” do filme clássico de Hollywood à montagem fortemente retórica de, por exemplo, Eisenstein. (Gunning, 1991, p. 22, tradução nossa¹³).

Cabe ao cineasta, portanto, estabelecer seu estilo a partir de escolhas conscientes ou inconscientes na articulação dos três níveis do discurso narrativo. Até mesmo os filmes que adotam uma lógica de representação transparente, que mira em uma suposta objetividade realista, projetam um autor dentro do texto, reprisando a discussão feita por Wayne Booth a respeito do idealismo de Gustave Flaubert em atingir a imparcialidade no âmbito na narração.

A partir dessa lógica, é possível seguirmos, finalmente, para o estudo de caso dos filmes adaptados de José Saramago, analisando como esses cineastas operaram no ato de transpor o autor intruso para linguagem cinematográfica. Nossa perspectiva analítica levará em consideração o sistema proposto por Gunning para se pensar uma autoria construída na articulação dos elementos fílmicos discutidos neste capítulo. Entendemos que o pensamento de Tom Gunning é imprescindível para esta pesquisa, pois ele organiza os elementos da linguagem cinematográfica de tal forma que faz emergir uma autoria no interior do filme. Assim, com o auxílio do pensamento do professor estadunidense, podemos afirmar que há autoria modelo no cinema. A partir de agora, então, resta-nos observar se essa categoria de autor intruso

¹² No original: “different degrees of assertiveness in the narrative discourse of films could distinguish among the narrative styles of different filmmakers, different cultures, or simply different films. Arranged diachronically, such differences could provide a historical view of the development of film narrative”.

¹³ No original: “If the marks of enunciation in filmic discourse (which reveal the hand of the narrator) can only be camouflaged and not eradicated, we can establish a range of filmic narrators stretching from the apparent “invisibility” of the classical Hollywood film to the heavily rhetorical montage of, for example, Eisenstein”.

saramaguiano se materializa nas obras adaptadas para o cinema e o que é colocado em seu lugar no movimento de transposição.

No capítulo 4, analisaremos em detalhe duas obras romanescas, *O homem duplicado* e *O ano da morte de Ricardo Reis*, assim como suas adaptações para o cinema, *Enemy*, de Denis Villeneuve, e *O ano da morte de Ricardo Reis*, de João Botelho. Em determinado momento, recorreremos também ao conto *Embargo*, que se encontra na coletânea *Objecto quase*, ao lado de sua adaptação homônima para o cinema dirigida por António Ferreira. Essa obra será relevante para a pesquisa por possui um processo de adaptação radicalmente diferente das demais, uma vez que se trata de um conto adaptado para um longa-metragem.

Assim sendo, iniciaremos reflexões acerca do processo de adaptação de modo geral, e também analisaremos, de maneira vertical, as obras de origem e as adaptadas em paralelo, a fim de compreender os procedimentos cinematográficos que constituem a autoria estética no cinema. Por fim, tentaremos responder à questão acerca da possibilidade ou não da transposição intermediária do autor intruso com as particularidades da criação estética de José Saramago.

4 TRANSPOSIÇÃO PARA O CINEMA — OS AUTORES INTRUSOS DE JOSÉ SARAMAGO VÃO AO CINEMA

“O diálogo traz a marca não de uma, mas de várias individualidades”

Os gêneros do discurso (Bakhtin, 2016, p.115)

Consideradas as particularidades da estética literária saramaguiana, é possível iniciarmos uma reflexão acerca do processo de adaptação das obras do autor português para o cinema. Para tanto, algumas ponderações teóricas precisam ser feitas a respeito dessa passagem, tendo em vista os gêneros textuais de origem e os presentes nas adaptações. A necessidade se confirma tanto na extensão dos textos adaptados quanto em convenções de gênero e estilo, que divergem na passagem do texto literário para a obra cinematográfica.

Desse modo, faremos ponderações a respeito dos gêneros e das convenções cinematográficas neste capítulo, sobretudo a comédia, a ficção científica, o melodrama e o erótico, por estarem presentes nas adaptações das obras de José Saramago aqui investigadas. Nosso interesse nessa questão está justamente no fato de que filmes de gênero muitas vezes são enxergados pela crítica especializada como meros produtos da indústria da cultura e não como obras autorais. Essa discussão não é recente. No prefácio do livro *Hitchcock/Truffaut: Entrevistas*, o crítico e cineasta François Truffaut comenta sobre a motivação que o levou a realizar sua entrevista com o também cineasta Alfred Hitchcock, que nos Estados Unidos era tratado como um diretor de obras pouco complexas e sem substância artística. Sua motivação partiu da discordância com críticos estadunidenses que eram incapazes de perceber nos filmes de Hitchcock uma autoria distinta. O crítico e cineasta francês afirma que, com a publicação e a divulgação da entrevista, muitos desses críticos “tornaram-se, desde 1968, mais atentos ao trabalho de Hitchcock” (Truffaut, 2004, p. 21), e hoje, em geral, não se questiona a influência e os traços autorais de Alfred Hitchcock. Entretanto, o pensamento da crítica estadunidense da década de 60 sobre o mestre do suspense ainda persiste a respeito do cinema de gênero, o que levanta questões não apenas sobre se é, de fato, possível a materialização de uma autoria intrusa no cinema, mas também sobre como essa autoria se constrói em obras de gêneros tão diferentes e quais seriam as estratégias narrativas cinematográficas responsáveis por fazê-la transparecer.

A partir das reflexões feitas sobre autoria nos capítulos anteriores, podemos pensar como essa forma muito específica — o autor intruso de José Saramago — pode (ou não) ser transformada em imagem e som na linguagem cinematográfica. Para isso, analisaremos o conto

Embargo, e os romances *O ano da morte de Ricardo Reis* e *O homem duplicado*, assim como suas adaptações para o cinema, dirigidas respectivamente por António Ferreira, João Botelho e Denis Villeneuve.

Este capítulo será norteado pela teoria da adaptação e dos estudos da intermedialidade. Esses campos do conhecimento constituem uma rica fonte de discussão no diálogo que há entre cinema e literatura e serão fundamentais para se compreender como os diretores lidaram esteticamente com a autoria intrusa de José Saramago. A partir dessa lógica, realizaremos uma leitura comparada das obras literárias de José Saramago e das adaptações cinematográficas do autor português.

No primeiro momento, serão debatidos postulados da teoria da adaptação e da intermedialidade relevantes para a discussão aqui proposta. Posteriormente, adentraremos na discussão das obras literárias, iniciando por *Embargo*, devido à sua característica única neste *corpus* da pesquisa, por se tratar de um conto que foi adaptado para um longa-metragem. Na sequência, analisaremos as obras *O homem duplicado* e *O ano da morte de Ricardo Reis*. Finalmente, será desenvolvido um raciocínio a respeito da possibilidade ou não de se adaptar o autor intruso saramaguiano.

4.1 Teoria da adaptação: o problema da fidelidade e a proposta dialógica

Em *Cinema e literatura: a estrutura do enredo*, Umberto Eco constata que, para se estudar comparativamente obras literárias e cinematográficas,

é necessário antes de tudo distinguir rigorosamente as características específicas das duas formas de arte, diversas pela “matéria” artística que utilizam, pela relação de fruição estabelecida entre o produto estético e o consumidor seja no plano psicológico, seja no plano sociológico, e, portanto, por todos os elementos “gramaticais” e “sintáticos” que derivam de tais fatores. (Eco, 2016, p. 188).

Eco considera que as capacidades de expressão de cada mídia são distintas entre si. Dessa forma, uma metodologia analítica eficaz necessita partir do entendimento de que elas operam esteticamente de maneiras diferentes, mesmo quando se trata de um mesmo enredo organizado em diferentes mídias. Linda Hutcheon compreende o fenômeno da adaptação a partir de uma dupla lógica, como produto e como processo. Primeiro, como uma “transcodificação extensiva e particular” (2013, p. 47), e, segundo, como “reinterpretação criativa e intertextualidade palimpséstica” (2013, p. 47). Refletindo sobre a adaptação como um processo, Hutcheon chega à conclusão de que há diferentes modos de engajamento com que o público interage com as obras. A estudiosa entende que cada modo “tem sua própria

especificidade, se não sua própria essência” (Hutcheon, 2013, p. 49), condicionando tal interação. Esses modos, pensando em cinema e literatura, são o mostrar e o contar, respectivamente. E constata que

No modo contar — na literatura narrativa, por exemplo — nosso engajamento começa no campo da imaginação, que é simultaneamente controlado pelas palavras selecionadas, que conduzem o texto, e liberado dos limites impostos pelo auditivo ou visual. Nós não apenas podemos parar a leitura a qualquer momento, como seguramos o livro em nossas mãos e sentimos e vemos quanto da história ainda falta para ler; de resto, podemos reler ou pular passagens. Mas como a travessia para o modo mostrar, como em filmes e adaptações teatrais, somos capturados por uma história inexorável, que sempre segue adiante. Além disso, passamos da imaginação para o domínio da percepção direta, com sua mistura tanto de detalhe quanto de foco mais amplo. (Hutcheon, 2013, p. 48).

As especificidades do contar e do mostrar impõem diferentes posturas do escritor e do diretor diante da narrativa, sobretudo, em nosso caso, na forma de se lidar com uma entidade autoral construída no interior da obra. Sabemos que a transposição direta e sem alterações dessa entidade no processo de adaptação é impossível devido às distintas qualidades midiáticas da literatura e do cinema. Nesse ponto, retomamos a discussão sobre fidelidade a partir do pensamento de André Bazin (2018), que postula que a fidelidade tem como pressuposto a criação de algo novo, pois entende que, para se manter o espírito da obra de origem, é necessário ao adaptador elaborar diferentes formas de comunicar o que havia sido estabelecido antes pela linguagem literária. Apesar de concordarmos com o pensamento de que em um processo de adaptação seja necessário articular ideias por meio da linguagem cinematográfica, o que consequentemente significa criar algo novo, entendemos que o conceito de fidelidade possui problemas em seu cerne. Um exemplo disso é a falsa noção de que uma adaptação, via de regra, precisa replicar o que foi feito na obra de origem, desconsiderando todo o contexto de produção presente na elaboração de uma nova obra de arte, que parte de uma nova lógica organizacional e, consequentemente, autoral.

Ismail Xavier, em *Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema*, afirma que “houve uma época em que era mais comum certa rigidez de postura, principalmente por parte dos apaixonados pelo escritor cuja obra era filmada” (Xavier, 2003, p. 61). Essa postura estava presente também em uma parte considerável da crítica e dos próprios cineastas, que buscavam respaldo na literatura para se atingir um patamar artístico mais elevado, uma vez que o cinema era ainda uma mídia jovem e sem o reconhecimento crítico do qual gozava a literatura. Essa conjuntura fazia com que um grande contingente dos filmes produzidos fossem adaptações de obras renomadas da literatura, que pouco se propunham a transgredir os limites impostos pelo escritor. Essa postura subserviente colocava o cinema hierarquicamente em uma

posição inferior, em que os filmes serviam para homenagear e replicar as grandes obras literárias ou até mesmo para introduzir obras mais complexas e menos acessíveis, funcionando como um sistema digestivo da obra literária, conforme postula André Bazin (2014) em “Adaptation, or cinema as digest”. Contudo, apesar de essas características da adaptação serem relevantes para o estabelecimento da prática e de sua importância na sobrevivência de obras clássicas, assim como na produção cultural como um todo, o processo de se adaptar não está limitado a isso. Ismail Xavier afirma que a busca idealista pela fidelidade perdeu força

pois há uma atenção especial voltada para os deslocamentos inevitáveis que ocorrem na cultura, mesmo quando se quer repetir, e passou-se a privilegiar a ideia do “diálogo” para pensar a criação das obras, adaptações ou não. O livro e o filme nele baseado são vistos como dois extremos de um processo que comporta alterações de sentido em função do fator tempo, a par de tudo mais que, em princípio, distingue as imagens, as trilhas sonoras e as encenações da palavra escrita e do silêncio da leitura. (Xavier, 2003, p. 61).

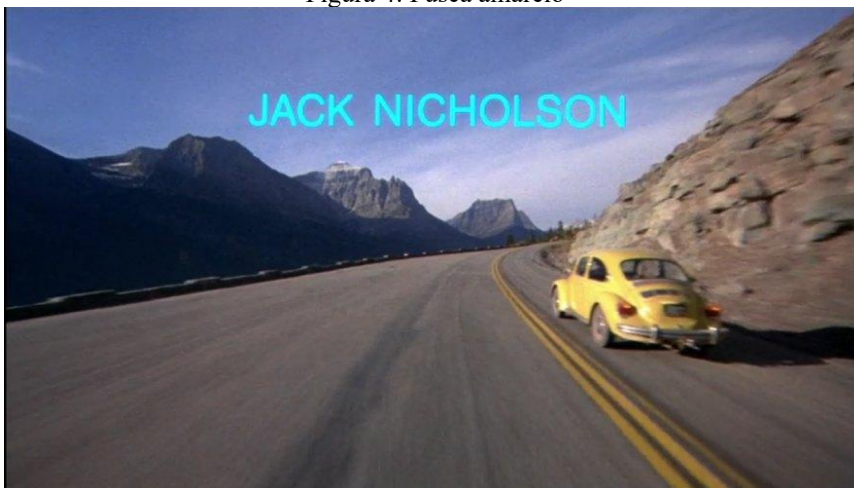
O deslocamento, portanto, não é tratado como um demérito da adaptação, mas sim como uma particularidade do processo, mesmo em casos em que o diretor almeja atingir um certo patamar de similaridade com a narrativa de origem. Xavier argumenta ainda que o fator tempo é um aspecto a ser considerado, uma vez que autor e diretor se encontram em momentos históricos ou geográficos distintos, e, portanto, possuem determinações que os condicionam a abordar a narrativa a partir de prismas diferentes. No entanto, Robert Stam (2006) reflete que

um conjunto de questões sobre adaptação tem a ver com a autoria, e especificamente com as afinidades potenciais entre romancista e cineasta. Embora a crítica biográfica seja provavelmente a mais desacreditada de todas as abordagens críticas nas artes, ainda podemos perguntar se romancista e diretor compartilham de certas afinidades temáticas ou estilísticas. Quando Orson Welles adapta Cervantes, percebemos uma afinidade clara entre o romancista digressivo, paródico e carnavalesco e o cineasta igualmente carnavalesco e paródico. (Stam, 2006, p. 35).

Isso não quer dizer que uma adaptação só possa ser feita por diretores que possuam tais similaridades estilísticas com o autor da obra de origem. O ponto central é considerar o cineasta responsável pela obra adaptada como um autor tão emancipado quanto o literário, detentor de um conjunto de características estilísticas que o tornam menos ou mais apropriado para realizar uma adaptação que busque equivalências com o texto de origem, mesmo que essa não seja uma finalidade única, pois há adaptações que almejam justamente soltar-se das amarras do enredo que veio antes. Um exemplo desse tipo de adaptações é *O Iluminado* (1980), escrito por Stephen King e dirigido por Stanley Kubrick. Nas duas obras, o protagonista, sua esposa e filho são responsáveis por cuidar de um hotel que, durante o inverno, torna-se inacessível devido às intensas nevascas que bloqueiam as estradas de acesso. Tanto no romance quanto no filme a

família se dirige ao local em um fusca, embora as cores dos automóveis sejam diferentes. No livro, ele é vermelho: "Depois, no instante seguinte, Tony se foi, e o velho fusca vermelho do papai dobrou a esquina, trepidando pela rua, soltando fumaça azul" (King, 2013, p. 39). Já no filme, o automóvel é amarelo, como pode ser observado logo na primeira cena do longa-metragem, representada pela Figura 4.

Figura 4: Fusca amarelo



Fonte: *O Iluminado*, Stanley Kubrick, 1980.

Contudo, esse detalhe, que parece insignificante, desdobra-se em um posicionamento mais contundente a respeito da autonomia da obra, uma vez que ele acrescenta uma cena em que um fusca vermelho pode ser visto em meio a destroços de um acidente automobilístico, conforme mostra a Figura 5.

Figura 5: Fusca vermelho



Fonte: *O Iluminado*, Stanley Kubrick, 1980.

A escolha marca um posicionamento de Kubrick a respeito do processo de adaptação. É como se o diretor matasse simbolicamente o livro que serviu de origem, emancipando-se das amarras da narrativa de Stephen King. A alteração realizada pelo diretor pode ser vista como uma espécie de manifesto do autor-modelo da obra contra a noção de fidelidade no processo de adaptação, uma vez que o posicionamento ideológico se manifesta através de escolhas estéticas, por exemplo, a troca das cores, a encenação do acidente e a mudança de eixo temático do conflito, que no livro é sobrenatural e, no filme, psicológico.

Tal organização autoral que acontece no interior do filme não está presente no romance de origem, até mesmo porque o autor-modelo cinematográfico organiza-se justamente em oposição a ele, rompendo com qualquer lógica de fidelidade. O que jamais pode ser apagado é a relação dialógica.

Robert Stam aponta para essa característica da adaptação, pois ela não se refere ao texto fonte, mas também com diversos outros gêneros e outras tradições narrativas e culturais que amarram seu tecido referencial. Ele afirma que

Noções de “dialogismo” e “intertextualidade”, então, nos ajudam a transcender as contradições insolúveis da “fidelidade” e de um modelo diádico que exclui não apenas todos os tipos de textos suplementares mas também a resposta dialógica do leitor/espectador. Um texto como *Dom Quixote* remonta ao romance de cavalaria, faz um paralelo com o contemporâneo *Lope de Vega*, e antecipa *Kathy Acker* e *Orson Welles* e *O Homem de La Mancha*. *Robinson Crusoe* remonta à Bíblia, faz um paralelo com a literatura de viagem, e antecipa *O Náufrago* e *O Sobrevivente*. (Stam, 2006, p. 28).

Uma noção de adaptação dialógica, portanto, é mais ampla do que simplesmente o modelo diádico que compreende apenas texto fonte e texto alvo, ignorando todas as outras referências que compõem a realização de uma transposição. Thierry Groensteen, em *O processo adaptativo (tentativa de recapitulação racional)*, afirma que o contexto de realização da obra precisa ser considerado na avaliação geral. Chamando o texto de origem de O1 e o adaptado de O2, o teórico constata que

a obra O1 foi criada no âmbito de um “contexto” histórico, que chamaremos de seu determinante (extrínseco). Esse contexto é notadamente e indissociavelmente artístico, cultural, social, econômico e ideológico. Ele informa cada um dos determinantes da obra. Em se tratando especificamente da mídia, a obra é necessariamente determinada pela situação da mídia em um dado momento histórico. Ela ocupa uma posição em um campo de forças artísticas; reflete e, se aplicável, influencia um estado da criação; obedece, enfim, às constrições específicas ligadas a uma situação de produção (financeira, técnica, jurídica etc.). A obra almeja ser apreciada especialmente em relação à mídia a que pertence, dentro da hierarquia implícita e flutuante dos modos de expressão. (Groensteen, 2020, p. 114).

Desse modo, independentemente do estilo do autor que adapta, a obra passa por uma alteração imposta pela conjuntura em que é produzida, dialogando não apenas com a obra originária, mas com todo o aparato cultural, social, econômico e ideológico do momento em que ela é realizada.

A confluência de mais vozes (até mesmo conflitantes) e de referências em uma adaptação pode ser considerada dialógica, o que não constitui um problema ou demérito na análise da obra adaptada, pois “a palavra é determinada não só por sua relação com o objeto, mas também por sua relação com a palavra do outro (o estilo do outro)” (Bakhtin, 2018, p. 129). Quando transportada para o caso da adaptação, a questão dialógica ganha a característica de embate entre estilos, do autor do texto de origem e do autor que o adapta. O autor que adapta não dialoga apenas com o conteúdo da obra de origem, mas também com o estilo daquele autor, que é diferente do seu, além de todo o contexto de produção das obras. Esse embate de estilos e contextos gera, por natureza, diferenças, que podem ser mais ou menos acentuadas. Dessa forma, o critério para análise não pode ser o nível de proximidade entre as obras, pois essa proximidade, quando observada pelo viés dialógico, torna-se irrealizável. A materialidade da adaptação, portanto, está no diálogo, que abarca tanto relações mais estreitas quanto relações mais distanciadas.

Robert Stam também observa as possibilidades narrativas de que cada mídia dispõe para produzir sentido. Ele postula que

a passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável. (Stam, 2008, p. 20).

As características basilares de cada mídia impõem possibilidades e impossibilidades estéticas. Aliado a isso, tem-se o deslocamento consequente da mudança de contexto. Toda essa conjuntura tira da fidelidade um caráter definidor da qualidade de uma adaptação. A questão, desse modo, está no diálogo e no reconhecimento ou não de que uma obra é uma adaptação. No caso do não reconhecimento, apesar de ser uma adaptação, essa obra será recebida pelo público como algo novo. Contudo, se há o reconhecimento, a obra passa por um processo de recepção distinto, em que as estruturas passadas são percebidas em paralelo. Apesar disso, “diferentemente do plágio ou até mesmo da paródia, a adaptação geralmente indica sua identidade abertamente: muitas vezes por motivos legais, uma obra é publicamente anunciada como ‘baseada em’ ou ‘adaptada de’” (Hutcheon, 2013, p. 167). Logo, mesmo que não haja o reconhecimento do público da obra de origem, a autoafirmação da adaptação guia um certo

olhar do público, que tem potencial para levá-lo ao texto de origem posteriormente, ou seja, abrindo a possibilidade para que o diálogo aconteça. Acerca disso, Stam constata que

o “dialogismo” bakhtiniano se refere no sentido mais amplo, às infinitas e abertas possibilidades geradas por todas as práticas discursivas da cultura, a matriz de expressões comunicativas que “alcançam” o texto não apenas através de citações reconhecíveis mas também através de um processo sutil de retransmissão textual. Qualquer texto que tenha “dormido com” outro texto, como disse um gracejador pós-moderno, também dormiu com todos os outros textos que o outro texto já dormiu. É essa “doença” textualmente transmitida que caracteriza o troca-troca que Derridá chamou de “disseminação”. O dialogismo, em seu sentido amplo, é central não apenas para o texto canônico da tradição literária e filosófica, mas também para os textos não-canônicos. É central, além do mais, até para expressões que não são convencionalmente pensadas como “texto”. (Stam, 2006, p. 28).

A partir dessa perspectiva, não importa qual obra veio primeiro, o que importa é a relação dialógica, como essas obras dialogam entre si, com o contexto que as condiciona, e com outras obras, estéticas e tradições narrativas que constituem o horizonte de referências possíveis.

Linda Hutcheon reflete que

as histórias são, de fato, recontadas de diferentes maneiras, através de novos materiais e em diversos espaços culturais; assim como os genes, elas se adaptam aos novos meios em virtude da mutação — por meio de suas “crias” ou adaptações. E as mais aptas fazem mais do que sobreviver; elas florescem. (Hutcheon, 2013, p. 59).

Tomando como base as reflexões feitas até aqui, partiremos para a transposição do autor intruso de José Saramago para o cinema, considerando não um processo que visa à sua replicação integral em um outro sistema de linguagem, mas observando justamente os deslocamentos inerentes ao processo. No fim da análise comparativa das obras selecionadas, seremos capazes de determinar se acontece a passagem dessa entidade literária e de que maneira, o que se perde, o que se ganha e como os diretores que se propuseram a adaptar Saramago lidaram esteticamente com essa voz autoritária e monológica de intrusão. No fim, tentaremos refletir acerca do florescimento estético proveniente desse intrincado processo.

4.2 Autoria intrusa na forma breve — uma reflexão sobre narrativas curtas

José Saramago propõe que pensemos sua obra a partir de duas fases distintas. Na primeira, as questões temáticas do autor são vistas em sua superfície, como quem olha para uma estátua e percebe os ornamentos entalhados no mármore, em seus detalhes e minúcias, para só posteriormente adentrar na segunda fase, em direção à pedra, matéria prima da escultura, em sua brutalidade desnuda que revela a essência do que antes apenas surgia no campo da aparência. Quando aceitamos a perspectiva do autor português para entender sua obra a partir

de um modelo de duas fases, essa característica torna-se central para analisá-la. Sendo assim, é importante localizar *Objecto Quase* na fase da estátua do projeto artístico de Saramago.

A coletânea de contos foi publicada pela primeira vez em 1978, portanto pertence à fase da estátua, momento em que o autor português desenhava a aparência das discussões presentes nos textos. Desse modo, podemos afirmar que “Embargo”, o conto aqui analisado, é uma fotografia, ou seja, um mergulho na aparência da crise de petróleo e do capitalismo. Entretanto, antes de discutir os pormenores da obra literária e de sua adaptação, faremos uma reflexão a respeito da estética e da forma do conto a partir da categoria autor intruso.

Júlio Cortázar, em *Valise de Cronópio*, elabora parâmetros para que se possa compreender esteticamente o conto literário. Fazendo uma comparação com o romance, ele afirma

que o romance se desenvolve no papel, e, portanto, no tempo de leitura, sem outros limites que o esgotamento da matéria romanceada; por sua vez, o conto parte da noção de limite, e, em primeiro lugar, de limite físico, de tal modo que, na França, quando um conto ultrapassa as vinte páginas, toma já o nome de *nouvelle*, gênero a cavaleiro entre o conto e o romance propriamente dito. Nesse sentido, o romance e o conto se deixam comparar analogicamente com o cinema e a fotografia, na medida em que um filme é em princípio uma “ordem aberta”, romanesca, enquanto que uma fotografia bem realizada pressupõe uma justa limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmara abrange e pela forma com que o fotógrafo utiliza esteticamente essa limitação. (Cortázar, 1993, p. 151).

O fator limitação é relevante para se pensar a construção de um autor intruso saramaguiano devido às características percebidas desse autor nos romances do escritor português. A voz autorreflexiva do autor intruso permite divagar e extrapolar os rumos da narrativa a fim de estabelecer valores ideológicos que tornam a obra tipicamente monológica, de acordo com os termos de Mikhail Bakhtin. A distinção entre monologia e polifonia aqui é fundamental para se compreender o estilo de José Saramago, pois seus textos são constantemente enxergados como polifônicos, o que, de acordo com os postulados do teórico russo, é uma constatação equivocada. Suélio Geraldo Pereira, em sua dissertação de mestrado, resgata as categorias de Mikhail Bakhtin a fim de analisar o romance *Mayombe*, de Pepetela. Ele averigua que

no universo polifônico, a personagem, como voz-consciência, ideia e concepção de mundo e de si mesma, requer métodos absolutamente específicos de revelação e caracterização artística. Nesse universo, o que deve ser revelado e caracterizado não é o ser determinado da personagem, não é a sua imagem rígida, mas o resultado definitivo de sua autoconsciência. Em suma, o que é representado na polifonia é a última palavra da personagem sobre si mesma e sobre seu mundo, ou melhor, a expressão de sua autopercepção e autoconhecimento de ser um indivíduo no mundo. (Pereira, 2023, p. 33).

Essa última palavra sobre si mesma não se verifica nas personagens saramaguianas, elas estão sempre sujeitas ao autoritarismo de um autor que conduz a narrativa a fim de impor sua visão de mundo no todo da obra. Desse modo, entende-se que Saramago jamais poderia ser polifônico, mas sim monológico, uma vez que o “autor no plano monológico desconhece o pensamento ou a ideia do outro como objeto de representação. Ele sempre está, em verdade, procurando afirmar a sua única ideia, através das ideias postas nas vozes dos personagens” (Pereira, 2023, p. 40). O autor intruso de José Saramago, contudo, realiza um procedimento curioso, pois articula sua visão de mundo em oposição à visão de mundo de seus protagonistas, a ver, Tertuliano Máximo Afonso e Ricardo Reis, como será discutido posteriormente. O autor intruso, portanto, interfere no encadeamento da trama para marcar sua oposição a essas personagens com o intuito de fazer prevalecer sua ideia totalizante. As personagens femininas, nesse contexto, atuam de forma semelhante, pois estão em consonância com a visão de mundo do autor intruso, aprofundando suas críticas e percepções, como é verificado em *Maria da Paz e Lídia*.

Constatadas essas características gerais, levantamos a indagação sobre como se manifesta o autor intruso de Saramago dadas as especificidades do conto. Consequentemente, surge outro questionamento: há diferenças na articulação e na adaptação dessa estratégia narrativa em comparação com o romance?

Cortázar nos ajuda a iniciar essas reflexões com o paralelo traçado entre romance/longa-metragem e conto/fotografia. A respeito dessa comparação:

Fotógrafos da categoria de um Cartier-Bresson ou de um Brassai definem sua arte como um aparente paradoxo: o de recortar um fragmento da realidade, fixando-lhe determinados limites, mas de tal modo que esse recorte atue como uma explosão que abra de par em par uma realidade muito mais ampla, como uma visão dinâmica que transcende espiritualmente o campo abrangido pela câmara. Enquanto no cinema, como no romance, a captação dessa realidade mais ampla e multiforme é alcançada mediante o desenvolvimento de elementos parciais, acumulativos, que não excluem, por certo, uma síntese que dê o “clímax” da obra, numa fotografia ou num conto de grande qualidade se procede inversamente, isto é, o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam significativos, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de abertura, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto. (Cortázar, 1993, p. 151-152).

O conto, portanto, assim como a fotografia, não é fechado em si próprio. Essa forma de se enxergar o conto toma como princípio a comparação com os limites do quadro da fotografia, pois o que está dentro do quadro não constitui a totalidade do que é retratado, o limite pressupõe uma perspectiva específica e, consequentemente, o que foi deixado de fora. Natália Brizuela (2014), em *Depois da fotografia*, vai além e afirma ainda que

A fotografia não “redime” a realidade, mas inventa realidade. Essa natureza não é a realidade, mas a desnaturalização do natural, a desfamiliarização da realidade, a “manipulação da realidade”. Como? A operação fotográfica reside em dissecar um fragmento do real, isolá-lo, e apresentá-lo, sempre, fora de contexto, em outros tempos e outros lugares. Isso sucede na fotografia, diferentemente de outros meios, a partir de sua característica indicial — o ser, literalmente, um vestígio. A operação estrutural da fotografia é a descontinuidade — a imagem está, sempre, fora de lugar, extraída do continuum de onde foi tirada. (Brizuela, 2014, p. 13).

Essa também é, de certa forma, a mesma lógica do conto. A narração não constitui a totalidade da obra, pelo contrário, ela convida o leitor-modelo para que ele atue com o autor-modelo para codificar os símbolos e os sentidos que se encontram no texto. O conto é o vestígio, o fragmento do real que permite ao leitor construir sentido.

Cortázar faz questão de salientar que o que constitui os vestígios de um conto não é o seu tema ou o seu enredo, mas sim a maneira como eles são articulados pela forma. Ele diz que “em literatura não há temas bons nem temas ruins, há somente um tratamento bom ou ruim do tema” (Cortázar, 1993, p. 152). Desse modo, o estilo do escritor e as suas escolhas estéticas são os elementos centrais para se avaliar a qualidade do texto. Em outras palavras, a categoria autor-modelo, articuladora desses elementos, é central na construção do um bom conto. Cortázar resume sua importância da seguinte forma:

O que está antes é o escritor, com a sua carga de valores humanos e literários, com a sua vontade de fazer uma obra que tenha um sentido; o que está depois é o tratamento literário do tema, a forma pela qual o contista, em face do tema, o ataca e situa verbal e estilisticamente, estrutura-o em forma de conto, projetando-o em último termo em direção a algo que excede o próprio conto. (Cortázar, 1993, p. 156).

Mesmo sem nomear os conceitos, Cortázar, no trecho, refere-se primeiramente ao autor empírico, pessoa da vida real que encontra no mundo o tema da história, para posteriormente informá-la literariamente por meio de um autor que habita o interior da obra. A diferença no raciocínio de Cortázar incide no fato de que o conto tem como característica extrapolar seus próprios limites. Ricardo Piglia, no texto *Teses sobre o conto*, afirma que “um conto sempre conta duas histórias” (Piglia, 2004, p. 89). Essa afirmação parte de uma reflexão semelhante à de Cortázar, uma vez que a segunda história de um conto precisa ser encontrada pelo leitor, pois ela “é construída com o não-dito, com o subentendido e a alusão” (Piglia, 2004, p. 92). O não-dito é justamente o que extrapola o narrado. É nas entrelinhas que se encontra a segunda história do conto. Piglia conclui seu raciocínio constatando que o “conto é construído para revelar artificialmente algo que estava oculto. Reproduz a busca sempre renovada de uma experiência única que nos permite ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta (Piglia, 2004, p. 94). O conto, portanto, é a forma do não-dito, a estética do subtexto, das

entrelinhas, que faz emergir a segunda história capaz de transgredir os limites do próprio texto. A segunda tese de Piglia é justamente essa: “a história secreta é a chave da forma do conto e de suas variantes” (Piglia, 2004, p. 91).

Diferentemente do romance, no entanto, essa elaboração narrativa paralela não dispõe de tempo para ser desenvolvida, pois, apesar de contar duas histórias, o conto ainda é uma forma econômica. Aprofundando sobre a técnica necessária da forma breve, Cortázar afirma que a única maneira de capturar o leitor

é mediante um estilo baseado na intensidade e na tensão, um estilo no qual os elementos formais e expressivos se ajustem, sem a menor concessão, à índole do tema, lhe dêem a forma visual a auditiva mais penetrante e original, o tornem único, inesquecível, o fixem para sempre no seu tempo, no seu ambiente e no seu sentido primordial. (Cortázar, 1993, p. 157).

O autor aqui elenca duas categoriais fundamentais para o sucesso de um conto, a intensidade e a tensão. Essas categorias estão sujeitas a uma articulação formal com o tema, ou seja, a forma se adapta ao conteúdo e vice-versa em um movimento dialético. A articulação é fundamental porque diferentes obras pedem diferentes abordagens. Nessa linha, Cortázar define: “O que chamo intensidade num conto consiste na eliminação de todas as idéias [*sic*] ou situações intermédias, de todos os recheios ou fases de transição que o romance permite e mesmo exige” (Cortázar, 1993, p. 157). A intensidade diz respeito à economia da narrativa curta, que elimina toda e qualquer informação que não seja fundamental para o andamento das duas histórias. Tudo aquilo que não contribui para o enredo ou para a história oculta, de acordo com o contista argentino, configura-se como excesso.

A respeito da tensão, Cortázar prossegue:

pensemos agora nos contos de Joseph Conrad, de D. H. Lawrence, de Kafka. Neles, com modalidades típicas de cada um, a intensidade é de outra ordem, e prefiro dar-lhe o nome de tensão. É uma intensidade que se exerce na maneira pela qual o autor nos vai aproximando lentamente do que conta. Ainda estamos muito longe de saber o que vai ocorrer no conto, e, entretanto, não nos podemos subtrair à sua atmosfera. (Cortázar, 1993, p. 158).

Portanto, de acordo com o autor argentino, a tensão é uma forma de intensidade narrativa. Contudo, ela consiste na construção da atmosfera da obra, no processo de formatação do universo narrativo ou até mesmo do tom. Portanto, pode-se dizer que a intensidade está associada aos eventos e à economia das ações narradas, enquanto a tensão tem a ver com as revelações acerca do que é narrado, ou seja, no desvelamento do mistério que organiza a obra.

Esses aspectos estão em *Embargo*, conto de José Saramago que segue a história de um homem que, certo dia, durante a crise do petróleo de 1973, ao sair em seu carro para ir ao

trabalho, descobre que seu corpo se uniu ao banco do automóvel e que não pode mais sair. O incidente insólito constitui a primeira história do conto. Já a segunda tem a ver com a crise capitalista representada pelo embargo consequente da crise do petróleo. Contudo, antes de explorar a segunda história em paralelo à sua adaptação cinematográfica, atentemo-nos à primeira e em como Saramago inicia o conto.

As primeiras linhas são: “Acordou com a sensação aguda de um sonho degolado e viu diante de si a chapa cinzenta e gelada da vidraça, o olho esquadrado da madrugada que entrava, lívido, cortado em cruz e escorrente de transpiração condensada” (Saramago, 2017b, p. 33). A história se inicia sem apresentar quem é o personagem principal e tampouco se interessa em localizar o espaço/tempo do enredo. No entanto, é estabelecido imediatamente um diálogo com *A metamorfose*, de Franz Kafka (2019), por sua emblemática abertura: “Quando Grego Samsa, certa manhã, despertou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado em um inseto monstruoso” (Kafka, 2019, p. 23-28). O paralelo não é firmado simplesmente pelo fato de que ambas as personagens despertam de sonhos intranquilos (ou degolados), mas também pelo horror causado pelas transformações corporais pelas quais elas passam nessas histórias. No caso de Kafka, o fator insólito é determinado pela primeira frase da história; já em Saramago, ele é construído de maneira mais cadenciada, usando formulações que conferem características humanas ao carro e animais ao homem. Apesar dessa diferença, o horror corporal e a angústia da transformação física estão presentes em ambas as narrativas.

O sonho que inicia a narrativa do autor português, portanto, tem um efeito de tensão, de acordo com o conceito de Cortázar (1993), pois estabelece um diálogo com Kafka e, conseqüentemente, abre espaço para que o elemento insólito seja introduzido a qualquer momento. A estratégia aqui “é uma intensidade que se exerce na maneira pela qual o autor nos vai aproximando lentamente do que conta” (Cortázar, 1993, p. 158), pois a referência é ao mesmo tempo um prenúncio e também uma indicação de tom estabelecida por comparação, uma vez que insere o texto em uma lógica kafkiana por aproximação intertextual.

Já o exemplo de intensidade em *Embargo* é curioso. Essa convenção narrativa das formas breves, de acordo com Cortázar, tem o objetivo de eliminar quaisquer digressões ou excessos que componham a história. Conforme defendemos nesta tese, a monologia é empregada por José Saramago no ato criativo de composição de suas histórias e uma das principais ferramentas que o autor português utiliza em suas obras romanescas é o autor intruso, que surge com uma voz distinta do narrador e das personagens, falando de cima para baixo, de uma posição hierarquicamente superior. Tal voz é carregada ideologicamente, indignada, satírica e metalinguística, pois também reflete sobre o próprio ato de construir narrativas. As

características estéticas do autor intruso, assim, são facilmente perceptíveis em romances ou em narrativas de maior extensão, pois nelas há espaço para reflexões e divagações autorais, ao contrário do que acontece nos contos. Saramago, então, compreendendo as limitações das formas breves, e em acordo com o que postula Júlio Cortázar, encontra uma alternativa ao autor intruso. No lugar de comentários longos e ideologicamente carregados de uma voz que se encontra nos deslimes do texto literário, Saramago adota o discurso indireto livre como uma ferramenta para, mesmo em uma forma mais econômica, construir uma figura que tem características de seu mais convencional autor intruso.

James Wood, no texto *Como funciona a ficção*, define o discurso indireto livre a partir da ideia de onisciência na narração. Ele afirma que

a chamada onisciência é quase impossível. Na mesma hora em que alguém conta uma história sobre um personagem, a narrativa parece querer se concentrar em volta daquele personagem, parece querer se fundir com ele, assumir seu modo de pensar e de falar. A onisciência de um romancista logo se torna algo como compartilhar segredos; isso se chama estilo indireto livre. (Wood, 2017, p. 12).

Wood, portanto, atribui à onisciência a capacidade de comunicar posicionamentos do autor por meio de inserções que podem ser conferidas à personagem mesmo sem o uso de dispositivos textuais que marquem pensamentos, como travessões, aspas ou construções verbais. Esse dispositivo, inclusive, leva o teórico a constatar que a onisciência, de fato, é um valor virtualmente inalcançável na ficção, uma vez que o autor se aproxima de uma determinada personagem para comunicar seus valores, impossibilitando a objetividade realista por meio de uma suposta neutralidade na narração.

Nesse caso, não pensemos simplesmente em um autor empírico, que deseja comunicar seus valores ao mundo por meio da obra literária, mas pensemos sobretudo em um autor intruso, que organiza a obra esteticamente a partir de uma determinada visão de mundo, de dentro para fora e não de fora para dentro. A partir dessa forma de enxergar o dispositivo, podemos compreendê-lo como uma manifestação atrofiada da autoria intrusa na obra de José Saramago, que adapta esse traço central de sua estética para encaixá-lo nas limitações que impõe a forma breve.

Wood prossegue com sua explicação dizendo que

graças ao estilo indireto livre, vemos coisas através dos olhos e da linguagem do personagem, mas também através dos olhos e da linguagem do autor. Habitamos, simultaneamente, a onisciência e a parcialidade. Abre-se uma lacuna entre autor e personagem, e a ponte entre eles — que é o próprio estilo indireto livre — fecha essa lacuna, ao mesmo tempo que chama atenção para a distância.

Esta é apenas outra definição da ironia dramática: ver através dos olhos de um personagem enquanto somos incentivados a ver mais do que ele mesmo consegue ver (uma não confiabilidade idêntica à do narrador não confiável em primeira pessoa). (Wood, 2017, p. 14).

O que nos interessa aqui é justamente a parcialidade, ou seja, a organização que faz um autor dentro da obra a partir de interferências, sejam elas mais ou menos transparentes. O autor intruso romanesco de Saramago, dada as características de seu meio, é uma entidade altamente opaca, a ponto de nomear outros sujeitos ficcionais colocando-se em uma posição distinta. Já o autor intruso do discurso indireto livre, presente nos contos, organiza os valores da obra por meio de comentários ambíguos, em que a origem do comentário se encontra indeterminada verbalmente, apesar de ainda organizar a obra estética e ideologicamente, ou seja, é uma figura mais transparente, pois pode passar despercebido por um olhar menos atento.

Em *Embargo*, essa característica do discurso indireto livre é constante e atua como um elemento organizador da obra. Um exemplo está no seguinte trecho:

Distraído com o incidente, ainda não olhara o marcador da gasolina. Ter-lha-iam roubado durante a noite, como já não era a primeira vez? *Não*. O ponteiro indicava precisamente meio depósito. Parou num sinal vermelho, sentindo o carro vibrante e tenso nas suas mãos. *Curioso*. Nunca dera por esta espécie de frémito animal que percorria em ondas as chapas da carroçaria e lhe fazia estremecer o ventre. Ao sinal verde, o automóvel pareceu serpentear, alongar-se como um fluido, para ultrapassar os que lhe estavam à frente. *Curioso*. Mas, na verdade, sempre se considerara muito melhor condutor do que o comum. Questão de boa disposição, esta agilidade de reflexos hoje, talvez excepcional. Meio depósito. Se encontrasse um posto de abastecimento a funcionar, aproveitaria. Pelo seguro, com todas as voltas que tinha de dar nesse dia antes de ir para o escritório, melhor de mais que de menos. *Este estúpido embargo*. O pânico, as horas de espera, em filas de dezenas e dezenas de carros. Diz-se que a indústria irá sofrer as consequências. (Saramago, 2017b, p. 35, grifo nosso).

O trecho, ainda no início do conto, descreve o momento em que o carro do protagonista passa a demonstrar sinais de mau funcionamento, que posteriormente serão compreendidos como o elemento insólito da história, a vontade própria da máquina. Os trechos marcados são os momentos em que, por meio do discurso indireto livre, são reiteradas características de estranhamento, como o “não” que afirma não ter havido roubo do combustível na noite passada, e dois momentos em que a palavra “curioso” surge, enfatizando o caráter atípico da vibração do carro e o arranque no sinal. Essas palavras habitam um espaço limiar entre a voz do narrador e a da personagem, podendo ser, dessa forma, atribuídas a ambos ou a nenhum. É como se o autor intruso fizesse uso dessa ferramenta a fim de comentar e enfatizar determinado aspecto da narração.

A última marcação, “este estúpido embargo”, é ainda mais enfática, pois, apesar de poder ser uma fala ou um pensamento da personagem, apressada para chegar no trabalho, pode ser compreendida também como uma inserção autoral responsável por explicar e encaminhar

o entendimento da segunda história, que se apresenta como uma crítica ao capitalismo representado pela crise do petróleo, como uma fotografia que expõe o problema sem mergulhar em suas contradições. Pensando por essa perspectiva, o comentário sobre o embargo aproxima-se estética e ideologicamente do que Saramago realiza em seus romances por meio da contundência da voz de seu autor intruso.

Os comentários em discurso indireto livre nos contos de José Saramago funcionam como uma maneira econômica de, por meio da autoria intrusa, aludir à voz autoritária que o autor português emprega em seus romances. Isso pode ser explicado pela característica basilar do conto que, conforme Júlio Cortázar, é uma estética pautada no conceito de limite, ou seja, é um gênero textual que se constrói a partir de uma lógica de escassez de tempo, personagens e espaço. Portanto, uma estratégia como o autor intruso saramaguiano, que se constrói a partir de longas digressões, encontraria obstáculos de ordem prática em uma narrativa tão breve. Dito isso, observaremos como o longa-metragem de António Ferreira se organiza esteticamente em diálogo com o conto de José Saramago.

4.2.1 A desradicalização da adaptação cinematográfica de Embargo

As particularidades do conto configuram um desafio a ser observado pela perspectiva da adaptação. O diretor precisa adicionar mais do que retirar do enredo para concretizar a transposição, tratando-se de um gênero de origem que parte da ideia de limite e que será adaptado para um longa-metragem. Além disso, António Ferreira trabalhou o texto de Saramago na chave da comédia tradicional, diferentemente do que acontece no conto, que se assemelha mais a uma história de horror social com elementos do cômico, partindo do extremo desconforto do protagonista construído por meio do sentimento de impotência e de inadequação diante da crise petrolífera.

Um exercício possível, a fim de se estabelecer uma comparação inicial que demonstra a importância do gênero e da proposta estética na transposição intermediária, é pensar em um diretor cujo estilo se assemelhe à lógica interna do conto de Saramago aqui debatido, não para projetar uma adaptação ideal que busque um diálogo íntimo, mas para iniciar uma reflexão acerca dos procedimentos de António Ferreira. David Cronenberg tem essas características, devido à importância que o cineasta atribui ao corpo e à tecnologia em suas obras. A respeito do assunto, Rafael Lobo afirma que

Em seus filmes, os corpos dos personagens são representados como circuitos abertos em constante transformação. Seu devir se dá mediante a interação com objetos como

drogas, carros, aparelhos de vídeo, máquinas de teletransporte etc. (...) Efetivamente, a realidade é construída no cinema de Cronenberg como um fenômeno corporal que recusa o mito cartesiano da transcendência da mente. (Lobo, 2016, p. 61).

Cronenberg ainda é um diretor cuja obra é historicamente associada ao terror e à ficção científica, o que dialoga intimamente com a abordagem de José Saramago em *Embargo*, em que o evento insólito proveniente da conexão entre homem e máquina se aproxima da ficção científica e o sentimento do protagonista diante do conflito remete ao horror. Apesar de haver tais aproximações estéticas e temáticas entre o conto de José Saramago e a obra cinematográfica de David Cronenberg, a autoria dessa hipotética adaptação ainda seria do diretor canadense, uma vez que a visão de mundo expressada cinematograficamente seria do cineasta e não do autor literário ou do roteirista, independentemente do quanto seja próximo o enredo da obra adaptada em relação à de origem. Sobre essa questão, Robert Stam afirma que

Um conjunto de questões sobre adaptação tem a ver com a autoria, e especificamente com as afinidades potenciais entre romancista e cineasta. Embora a crítica biográfica seja provavelmente a mais desacreditada de todas as abordagens críticas nas artes, ainda podemos perguntar se romancista e diretor compartilham de certas afinidades temáticas ou estilísticas. Quando Orson Welles adapta Cervantes, percebemos uma afinidade clara entre o romancista digressivo, paródico e carnavalesco e o cineasta igualmente carnavalesco e paródico. A mesma percepção de uma “combinação” coerente se aplica quando uma cineasta feminista britânica como Sally Potter adapta um texto feminista britânico de uma autora como Virginia Woolf. (Stam, 2006, p. 35-36).

Existe coerência nessa hipotética combinação de diretor e autor, uma vez que o escritor e o diretor trabalham com perspectivas semelhantes a respeito do corpo em oposição à tecnologia, mesmo que suas visões de mundo sejam radicalmente diferentes. No entanto, essa combinação não é receita para uma boa adaptação, tampouco é garantia do embate tonal que há no deslocamento que António Ferreira realiza em relação ao material de origem ao conduzir a narrativa a partir de uma perspectiva cômica. A distância entre obra adaptada e material de origem não é critério para se avaliar a qualidade autoral de uma obra no cinema. O mais importante são a abordagem estética e as convenções históricas da mídia em que a adaptação é materializada.

O primeiro deslocamento perceptível realizado por António Ferreira em relação ao conto de José Saramago é flagrante logo na primeira cena. O conto inicia-se centrado as ações no protagonista da seguinte forma:

Acordou com a sensação aguda de um sonho degolado e viu diante de si a chapa cinzenta e gelada da vidraça, o olho esquadrado da madrugada que entrava, lívido, cortado em cruz e escorrente de transpiração condensada. Pensou que a mulher se esquecera de correr o cortinado ao deitar-se, e aborreceu-se: se não conseguisse voltar a adormecer já, acabaria por ter o dia estragado. Faltou-lhe porém o ânimo para

levantar-se, para tapar a janela: preferiu cobrir a cara com o lençol e virar-se para a mulher que dormia, refugiar-se no calor dela e no cheiro dos seus cabelos libertos. Esteve ainda uns minutos à espera, inquieto, a temer a esportina matinal. Mas depois acudiu-lhe a ideia do casulo morno que era a cama e a presença labiríntica do corpo a que se encostava, e, quase a deslizar num círculo lento de imagens sensuais, tornou a cair no sono. O olho cinzento da vidraça foi-se azulando aos poucos, fitando fixo as duas cabeças pousadas na cama, como restos esquecidos de uma mudança para outra casa ou para outro mundo. Quando o despertador tocou, passadas duas horas, o quarto estava claro. (Saramago, 2017b, p. 33).

Nota-se que Saramago inicia o conto centralizado na perspectiva do protagonista, o que se mantém durante toda a narrativa. Essa escolha tem o efeito de expandir o sentimento de claustrofobia e aprisionamento, pois o leitor está constantemente sujeito à perspectiva única do protagonista, emulando seu sentimento de prisão por não conseguir sair do automóvel. António Ferreira, diferentemente do autor português, privilegia o tema em detrimento da personagem principal na cena de abertura. Ela começa com uma mensagem na tela de que o acontecimento ocorreu três meses antes dos eventos narrados e retrata algumas crianças, acompanhadas de Nuno, o protagonista da história, em uma espécie de conluio para roubar gasolina de um posto. Portanto, esse início tira a ênfase do conflito interno do protagonista e o transfere para o tema da crise de petróleo, como pode ser visto na Figura 6.

Figura 6: Roubo de gasolina



Fonte: *Embargo*, António Ferreira, 2010.

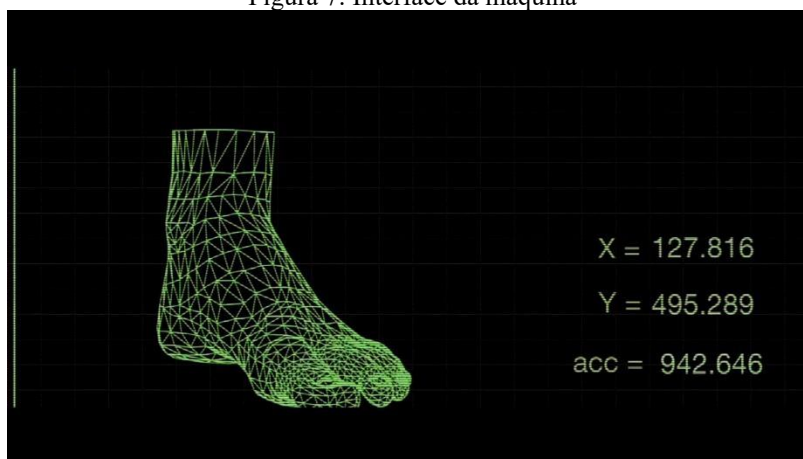
Essa mudança no eixo da narrativa marca também uma mudança no tom, pois Ferreira emprega um tipo de humor que não existia no texto de origem. A comicidade se deve à forma como o quarteto se organiza para roubar a gasolina do posto para posteriormente se juntar e compartilhar os ganhos.

O início é importante pois posiciona a obra de Ferreira distante do conto de José Saramago. É perceptível por essa cena que o diretor não tentará manter o tom e nem o espírito

da obra de Saramago, expandindo o enredo e modificando as relações das personagens. Ele propõe distanciar-se do material de origem a partir de uma construção menos tensa e melancólica, centrada na personagem principal, para uma mais descontraída e distensionada, diluindo a centralidade do protagonista ao apresentar outras personagens que desempenharão um papel no desfecho.

A sequência seguinte também tem o efeito de se distanciar de Saramago, pois explora o trabalho de Nuno, que no conto simplesmente motiva o deslocamento do protagonista. No texto de Saramago, sabemos que o protagonista trabalha em um escritório e precisa visitar clientes, o que cria um pequeno dilema sobre para onde ele deveria se deslocar naquela manhã. Em determinado momento da trama, o narrador discorre sobre essa questão: “O melhor seria desistir por agora de clientes, não pensar neles durante o resto do dia e ficar no escritório. Sentia-se inquieto” (Saramago, 2017b, p. 38). Portanto, o trabalho representa apenas um objetivo, um local para onde o protagonista precisa se deslocar enquanto enfrenta o processo em que se encena o conflito central do conto. Já no filme, o trabalho organiza-se como um conflito central, uma vez que Nuno trabalha em uma barraca de lanches e, paralelamente, é um inventor entusiasta que está no processo de vender uma máquina que digitaliza partes do corpo, com destaque para pés (Figura 7).

Figura 7: Interface da máquina



Fonte: *Embargo*, António Ferreira, 2010.

Essa característica do filme é essencial para se compreender como António Ferreira realiza o radical deslocamento em relação ao conto de José Saramago. Diferentemente do protagonista do texto literário, Nuno é um trabalhador que, a partir de sua invenção, sonha em ascender financeiramente, ou seja, o protagonista é um empreendedor que, por meio de seu

trabalho informal, almeja atingir um certo patamar de estabilidade em uma sociedade em que a instabilidade é regra.

Outra diferença que merece ser destacada é o caráter do embargo que, no conto de José Saramago, localiza o acontecimento insólito em um momento do mundo material, mais precisamente, a primeira crise do petróleo de 1973, em decorrência da Guerra de Yom Kippur, também conhecida como a Guerra de Outubro. Esse conflito teve como consequência o aumento do preço do barril de petróleo determinado pelos países árabes nas negociações com os países europeus que mantinham relações comerciais com o Estado de Israel. Já no filme de António Ferreira, o embargo ganha traços abstratos, pois não parece localizar o filme em nenhum momento histórico. Portanto, a crise do petróleo aqui está em função do arco de desenvolvimento do protagonista, invertendo a lógica do conto de Saramago, cujo protagonista está em função da articulação de ideias do autor intruso, típico do perfil monológico de suas histórias.

Essa inversão de lógica da adaptação tem a ver com o que Linda Hutcheon chama de indigenização, o processo de deslocamento cultural pelo qual pode passar uma obra adaptada. Ela reflete que

no discurso político, a indigenização é utilizada dentro de um contexto nacional em referência à formação de um discurso de nação diferente do dominante; num contexto religioso, como no discurso relacionado à missão da igreja, o termo refere-se a uma igreja nativizada e um cristianismo recontextualizado. Mas a vantagem do uso antropológico mais amplo na reflexão sobre a adaptação é que ele implica atuação: as pessoas escolhem o que querem transplantar para o seu próprio solo. Os adaptadores de histórias viajantes exercem poder sobre o que adaptam. (Hutcheon, 2013, p. 202).

Tal característica da adaptação é importante aqui, pois, apesar de José Saramago e António Ferreira serem artistas portugueses, suas formas de enxergar o mundo são diferentes entre si. Contudo, o determinante nesse caso é o momento em que cada obra foi produzida, que condiciona os diálogos a serem estabelecidos. Em 1978, ano em que a coletânea *Objecto Quase* foi publicada, os efeitos da guerra de Yom Kippur ainda eram sentidos principalmente na Europa, fazendo com que o diálogo com esse acontecimento histórico constituísse um eixo temático de fácil compreensão. Já em 2010, ano de lançamento do filme, o evento histórico que organiza o conto se dilui em uma narrativa mais convencional, centrada na jornada individual da personagem. Hutcheon expõe ainda uma consequência comum desse tipo de adaptação, que são “as acusações de falta de coragem política” (Hutcheon, 2013, p. 205). A despolitização é visível quando se analisa o filme em relação ao conto, mesmo que em alguns momentos haja um esforço do diretor em estabelecer o debate político por meio da organização estética do filme. Um desses exemplos é um objeto que pode ser visto em duas cenas, uma inclusive em

plano detalhe, que destaca o objeto em questão, um livro, elevando seu valor semântico na obra (Figura 8).

Figura 8: A teoria das classes sociais, de Nico Poulantzas



Fonte: *Embargo*, António Ferreira, 2010.

O plano detalhe em questão é enfatizado pela montagem a partir do olhar de Nuno que precede o corte. Na cena, o protagonista chega ao quiosque onde trabalha e se ajeita no balcão. Isso é mostrado por meio de um plano conjunto frontal, que enquadra o protagonista e seu colega de trabalho que está sentado com as pernas para cima, lendo atentamente o livro *A teoria das classes sociais*, do filósofo marxista Nico Poulantzas. O corte acontece no momento em que Nuno olha para o colega, sugerindo que o plano detalhe seja na verdade uma perspectiva em primeira pessoa do protagonista, que volta sua atenção para o livro. Essa é uma tentativa do cineasta de se aproximar ideologicamente de José Saramago.

Ao construir a cena dessa maneira, o sistema narrador não está dialogando unicamente com o conto que adapta, mas com toda a obra do autor português e com a sua posição ideológica notoriamente conhecida. Aqui, portanto, há uma articulação de elementos pró-fílmicos, ou seja, os elementos dispostos no *set* para serem filmados (livro, por exemplo), enquadrados de uma forma específica (plano conjunto e plano detalhe), para, posteriormente, serem encadeados de uma certa forma pela montagem (plano conjunto seguido por plano detalhe). Essa organização estética, de acordo com as definições de Tom Gunning (1991), constituem o sistema narrador, ou aural, do filme e posiciona a obra a partir de uma perspectiva estética e ideológica. Contudo, a perspectiva que se tem aqui não é de uma obra comunista ou construída a partir do pilar estético e ideológico de Saramago. Essa construção, diferentemente disso, surge como uma alusão ao posicionamento do autor literário que está sendo adaptado. A autoria que se constrói no filme, apesar de possuir uma natureza de homenagem, articula uma crítica ao

capitalismo centralizada na personagem, diferentemente do que faz Saramago, que organiza sua crítica ao mesmo sistema não a partir da personagem, mas por meio dela.

A dissidência parte justamente do deslocamento de eixo da narrativa, ou seja, no enfoque dado ao personagem e ao seu empreendedorismo. O sistema autoral da obra constrói uma espécie de crítica à possibilidade de ascensão social por meio do empreendedorismo, o que pode ser constatado pelo conflito inicial do protagonista, que tenta vender sua máquina de digitalização de pés para empresas da indústria do calçado, enfatizado por outro plano detalhe representado pela Figura 9. A crítica aqui, contudo, não organiza a obra, mas a compõe como um detalhe contra-hegemônico em um arco dramático constituído a partir de uma narrativa tradicionalmente associada ao estilo hollywoodiano de narração.

Figura 9: Vença na vida por si próprio



Fonte: *Embargo*, António Ferreira, 2010.

Na cena em questão, Nuno está preso ao carro enquanto tenta se encontrar com um possível cliente para vender a máquina. Na cena é possível ver um pequeno anúncio que diz: “vença na vida por si próprio”. Esse anúncio, que remete ao conceito de meritocracia, está intimamente ligado à ideologia da classe dominante no capitalismo, uma vez que “a burguesia faz parecer que seus interesses são os mesmos do proletariado, escondendo o fato de que esses interesses, na materialidade das relações sociais, são diametralmente opostos e inconciliáveis com os interesses dos trabalhadores” (Teixeira, 2024, p. 132). Terry Eagleton define que a

ideologia não é, em primeiro lugar, um conjunto de doutrinas; ela representa a maneira como os homens exercem seus papéis na sociedade de classes, os valores, as ideias e as imagens que os amarram às suas funções sociais e assim evitam que conheçam verdadeiramente a sociedade como um todo. (Eagleton, 2011, p. 36).

Portanto, é de interesse da classe burguesa, que detém os meios de produção, fazer com que a classe trabalhadora acredite que, por meio de seu trabalho, uma ascensão social é possível,

escondendo o fato de que as relações de poder que compõem a sociedade vão muito além do impacto que um sujeito individualizado pode fazer. Em *Ideologia alemã*, Karl Marx explica que

as ideias da classe dominante são, em cada época, as ideias dominantes, isto é, a classe que é a força material dominante da sociedade é, ao mesmo tempo, sua força espiritual dominante. A classe que tem à sua disposição os meios da produção material dispõe também dos meios da produção espiritual, de modo que a ela estão submetidos aproximadamente ao mesmo tempo os pensamentos daqueles aos quais faltam os meios da produção espiritual. As ideias dominantes não são nada mais do que a expressão ideal das relações materiais dominantes, são as relações materiais dominantes apreendidas como ideias; portanto, são a expressão das relações que fazem de uma classe a classe dominante, são as ideias de sua dominação. (Marx, 2007, p. 47).

Assim, todo o aparato ideológico de uma sociedade é determinado pela sua classe dominante, que faz com que os sujeitos pensem de acordo com seus interesses materiais. Nuno está inserido nesse contexto, pois ele acredita que sua máquina será responsável por colocá-lo e sua família em um novo patamar social, tirando-os de uma situação de precariedade.

Por meio, sobretudo dos planos detalhes das Figuras 8 e 9, é possível afirmar que o sistema autoral constrói a partir dos elementos fílmicos uma discreta crítica a essa ideologia hegemônica, principalmente quando se analisa esses elementos em paralelo com o final, quando Nuno, assim como no conto, consegue sair do carro quando o combustível termina, mas, diferentemente da história de Saramago, decide trocar sua máquina por um patinete com os garotos que o ajudaram a roubar gasolina no início do longa-metragem. Em outras palavras, ele é impelido a trocar o que acreditava ser sua chance de mudança por um meio de transporte para chegar mais rápido em casa. É relevante também o coelho, que substitui a máquina como objeto com potencialidades transformadoras para a história. O animal, encontrado na beira da estrada, remonta a uma cena anterior, quando o protagonista percebe que o brinquedo de sua filha, um coelho de pelúcia, está danificado. Esse animal, portanto, representa simbolicamente a mudança de perspectiva do protagonista, que abre mão da possibilidade de ascender socialmente para priorizar as relações pessoais e familiares tipicamente burguesas. Portanto, o movimento da crítica parece não chegar a uma síntese contra-hegemônica, pois o protagonista percebe a injustiça do sistema econômico, abandona seu empreendimento e enxerga na organização familiar a resposta para sua angústia que, durante toda a obra, é constituída a partir das relações de trabalho. A cena possui conotações positivas, inclusive em sua forma, que remete a conclusões clássicas hollywoodianas em que o herói, depois de superar seus desafios, caminha em direção ao pôr do sol, representando uma vitória interna. É como se a situação econômica e de trabalho de Nuno estivessem finalmente resolvidas, quando na verdade nada mudou.

A dissidência que há entre conteúdo e forma está no fato de que, apesar de referenciar diretamente um livro marxista, nenhum conceito ou ideia contra-hegemônica prevalece no desfecho da obra. A saída para o protagonista é simplesmente retornar à casa, sem emprego e inserido em um contexto social economicamente desfavorável, acreditando em uma resposta idealizada de que tudo se resolve no interior de uma organização familiar tipicamente burguesa. Toda essa construção final desfaz as críticas trabalhadas anteriormente, pois a conotação aqui não é irônica ou satírica. A construção estética é toda pautada no alívio de Nuno em finalmente se ver livre de suas aflições, percebendo que ele já possui todo o necessário para uma vida feliz, o que na materialidade se mostra nada mais do que o idealismo de uma comédia tipicamente hollywoodiana.

José Saramago, no conto, também explora elementos cômicos na constituição estética da obra. Contudo, o autor português elabora um trabalho mais refinado com esse gênero. Caio Gagliardi entende que *Embargo* “não é cômico, simplesmente, embora tenha algo de irrisório. É que há tensão demais para que possamos nos divertir e rir diante do absurdo que acontece. A carga dramática do conto torna-o ao mesmo tempo risível e trágico, cômico e melancólico” (Gagliardi, 2021, p. 244). Esse hibridismo que incorpora elementos de drama, terror psicológico e corporal gerados por uma intensa crise do capitalismo é um eficiente dispositivo estético que Saramago emprega no conto para discutir uma visão de mundo contra-hegemônica, pois, apesar de apresentar a personagem em algumas situações cômicas, essa comicidade aos poucos vai ganhando novos traços e se complexando à medida que ele avança a narrativa e que o personagem não consegue sair do carro. Gagliardi compara esse tipo de construção com o conceito de humor de Pirandello.

Em seu ensaio, Pirandello explica que o cômico se restringe à mera “percepção do contrário”: eu observo uma pessoa passar por uma situação caricata ou vestir-se de modo espalhafatoso, e dou risada. Eu a julgo ridícula, por fazê-lo a uma distância segura, que me permite julgá-la. Mas ao olhar bem para ela, reparo que suas roupas são velhas e remendadas, e concluo que provavelmente ela não tem condições de se vestir melhor. Ainda que ela continue burlesca para mim, agora o meu sorriso é um meio sorriso, amarelado, porque não mais apenas percebo o contrário, mas sou capaz de sentir o contrário. Eu me aproximo dela e me identifico com aquela pessoa. Ao irrisório inicial, soma-se a solidariedade. (Gagliardi, 2021, p. 244).

Um exemplo desse estilo que o autor intruso de Saramago constrói ao decorrer do conto é o descontrole que o protagonista tem do carro, que passa a ser descrito com características humanas ao mesmo passo em que o protagonista é animalizado. Há, portanto, um processo de reificação na construção desse protagonista. Tal processo é o cerne do conflito de *Embargo*, e também pode ser observado em outros contos de *Objecto Quase*, por exemplo, em *Coisas*.

Logo no início do conto, pode-se observar que o carro possui qualidades humanas, conforme descritas no seguinte trecho: “O automóvel apareceu-lhe coberto de gotículas, os vidros tapados de humidade. Se não fosse o frio tanto, poderia dizer-se que transpirava como um corpo vivo. Olhou os pneus segundo o seu hábito, verificou de passagem que a antena não fora partida e abriu a porta” (Saramago, 2017b, p. 34). O processo de reificação vai apenas se intensificando à medida que a narrativa avança, com o carro decidindo o caminho a ser percorrido e tomando decisões próprias, como parar em um posto para abastecer o tanque e acelerar ou frear sem o consentimento do motorista.

Por outro lado, há um exercício estético de animalização do protagonista, que não mais tem controle sobre a sua própria mercadoria. Ao tentar sair do carro pela primeira vez, o protagonista é caracterizado como uma cobra que desliza para fora de sua pele: “A sua ideia era simples. Consistia em sair de dentro da gabardina, torcendo os braços e o corpo, deslizando para fora dela, tal como faz a cobra quando abandona a pele (Saramago, 2017b, p. 40). Em outro momento, o protagonista é associado a um cão: “começou a chorar baixinho, num ganido, miseravelmente” (Saramago, 2017b, p. 41). Há a reiterada figura do rato, que surge no início do conto no momento em que a personagem principal está saindo de casa: “Na berma do passeio, um grande rato morto” (Saramago, 2017b, p. 34). Posteriormente, o mesmo rato é descrito na cena em que o motorista volta a casa para pedir ajuda a esposa:

A mulher descera como sempre andava em casa, nem sequer se lembrara de trazer um guarda-chuva, e agora estava entreportas, indecisa, desviando sem querer os olhos para um rato morto na berma do passeio, para o rato mole, de pêlo arripiado, hesitando em atravessar o passeio debaixo da chuva, um pouco irritada contra o marido que a fizera descer sem motivo, quando poderia muito bem ter subido a dizer o que queria. (Saramago, 2017b, p. 42).

A figura do rato está presente também no final da cena, quando a mulher volta ao apartamento para procurar ajuda para o marido e desce novamente sem encontrá-lo, pois ele havia fugido por um sentimento de humilhação. A cena encerra-se com o rato morto, finalmente, sendo levado pela enxurrada: “Quando a mulher tornou a descer, o automóvel já desaparecera e o rato escorregara da berma do passeio, enfim, e rolava na rua inclinada, arrastado pela água que corria dos algerozes” (Saramago, 2017b, p. 43). O rato pode ser lido como a metáfora final do protagonista, mas também é, por si só, uma alegoria para sua animalização, destituído de suas feições humanas no sistema capitalista. O último parágrafo é a consumação dessa crítica, em que o carro, já sem gasolina, finalmente para e a pessoa desliza para fora dele:

A testa cobriu-se-lhe de suor frio. Uma náusea agarrou nele e sacudiu-o dos pés à cabeça, um véu cobriu-lhe por três vezes os olhos. Às apalpadelas, abriu a porta para se libertar da sufocação que aí vinha, e nesse movimento porque fosse morrer ou porque o motor morrera, o corpo pendeu para o lado esquerdo e escorregou do carro. Escorregou um pouco mais, e ficou deitado sobre as pedras. A chuva recomeçara a cair. (Saramago, 2017b, p. 45).

A morte, nesse final, é ambígua, uma vez que a reificação é enfatizada no decorrer da história: “O carro estava melhor do que nunca. Respondia aos seus movimentos como se fosse um prolongamento mecânico do seu próprio corpo” (Saramago, 2017b. p. 37). O humor empregado por Saramago não está na piada explícita de António Ferreira, mas na ironia empregada pelo autor intruso, que versa sobre bom funcionamento do carro ou sobre a melancólica descrição do início da fatídica manhã: “O interior do carro estava gelado. Com os vidros embaciados, era uma caverna translúcida afundada sob um dilúvio de água. Pensou que teria sido melhor deixar o carro em sítio onde pudesse fazê-lo descair para pegar mais facilmente” (Saramago, 2017b. p. 34), e que termina com um “o dia começava bem” (Saramago, 2017b. p. 34). Bem, porque o carro dera a partida sem dificuldade, e o protagonista supostamente não teria problemas para chegar ao trabalho que o explorava.

Parece haver interesse por parte de António Ferreira em transportar a visão de mundo enformada pelo autor intruso de Saramago para o cinema. No entanto, ele fica pelo caminho no processo de adaptação. A articulação estética das críticas ao capitalismo torna-se um mero adorno em um arco convencional de um indivíduo que percebe que a resposta para os problemas sociais se encontra no núcleo de uma família tradicional, gerando uma dissidência de forma e de conteúdo. O problema não está na mensagem do filme (encapsulado em seu desfecho), que parece ser, de certa forma, oposta à postura ideológica de José Saramago. O problema está na necessidade de o diretor tentar replicar uma crítica esteticamente enformada pelo autor intruso, desconsiderando que “qualquer que seja o motivo, a adaptação, do ponto de vista do adaptador, é um ato de apropriação ou recuperação, e isso sempre envolve um processo duplo de interpretação e criação de algo novo” (Hutcheon, 2013, p. 45). No entanto, até o desfecho, o sistema narrador constrói uma crítica ao capitalismo sob a luz ideológica fornecida pelo material de origem. Contudo, ela se torna incoerente na última cena, que dialoga com convenções tradicionais do cinema de comédia. A homenagem, portanto, parece se sobressair à organização estética de um sistema de valores pertencentes ao diretor, que elabora um desfecho na contramão do desenvolvimento do restante do filme. Pode-se afirmar, então, que o autor intruso se perde na passagem para o cinema, deixando alguns vestígios verificados nas críticas ao capitalismo, que perdem poder de articulação no desfecho idealizado do

protagonista. Isso sugere que, talvez, a transposição do autor intruso, mesmo que parcial, seja impossível no processo de adaptação.

No entanto, antes de fazermos essa contundente afirmação, é necessário observarmos casos mais convencionais desse processo, em que romances foram adaptados para longas-metragens. Portanto, na sequência, analisaremos o caso de *O ano da morte de Ricardo Reis* e de *O homem duplicado*, respectivamente.

5 AUTORIA INTRUSA NA TRANSPOSIÇÃO DE *O ANO DA MORTE DE RICARDO REIS* E EM *O HOMEM DUPLICADO*

“Cabe a uma crítica cultural (...) identificar e examinar essas mediações, que acontecem, sem dúvida, nos fenômenos intermediários, mas também para além deles”

Crítica cultural da adaptação (Serelle, 2017, p. 158)

Em 1984, José Saramago publicava o romance *O ano da morte de Ricardo Reis*, contando a história do heterônimo de Fernando Pessoa logo após a morte do renomado autor português. Na história de José Saramago, assim que o criador do heterônimo morre, sua criação tem apenas nove meses para encerrar suas ações em vida e partir com seu criador. Fernando Pessoa, desse modo, também é um importante personagem na história, fazendo aparições pontuais para debater com Ricardo Reis sobre assuntos políticos e amorosos da vida do protagonista do romance.

A obra foi adaptada para o cinema em 2020 por João Botelho, cineasta também português que optou por trabalhar com um enredo mais próximo do romance. Diferentemente de *Embargo*, *O ano da morte de Ricardo Reis* não faz nenhuma mudança brusca de tom, evidenciando um esforço do cineasta em permanecer em um estreito diálogo com José Saramago.

Esse caso específico apresenta uma particularidade curiosa, pois a apropriação que José Saramago faz da figura de Ricardo Reis de certa forma poderia ser encarada a partir de uma lógica de adaptação, uma vez que a criação de Pessoa tem suas particularidades definidas pela estética empregada nos textos de autoria de Reis, mas também na história de vida do heterônimo. No entanto, os conceitos de figuração e refiguração explicam melhor as nuances dessa proposta literária que se desdobrará em uma adaptação homônima por João Botelho.

Em *Pessoas de Livro: estudo sobre a personagem*, Carlos Reis discute a figuração e a refiguração como momentos no processo de sobrevivência da personagem, ou seja, no impacto cultural que ela pode ter nos anos posteriores à sua primeira aparição em uma narrativa. Para Reis, figuração é o “ato de converter uma pessoa em uma personagem” (2018, p. 130). Ele descreve o processo de Eça de Queiroz, em que o autor português estuda e examina a vida de uma pessoa real para torná-la personagem, dando-lhe características e motivações que funcionem dentro da lógica interna de uma narrativa ficcional. Esse ato de ficcionalização por vezes levanta perguntas acerca do real em obras ficcionais. Fernando Pessoa contribui para a discussão em sua carta autobiográfica, conforme mostra Carlos Reis: “Fernando Pessoa não o

diz, mas a reflexão desenvolvida na sua famosa carta autobiográfica incide sobre o problema das fronteiras da ficção, da sua porosidade e das ambivalências que ela suscita” (2018, p. 126). Sobre isso, Saramago, comentando *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, vai adiante:

(...) é como se eu tivesse a preocupação fundamental de tornar o real imaginário e o imaginário, real. Foi como se quisesse fazer desaparecer a fronteira entre o real e o imaginário, de modo que o leitor circule de um lado para o outro sem se pôr a si mesmo a questão: isto é real? isto é imaginário? Gostaria que o leitor circulasse entre o real e o imaginário sem se interrogar se aquele imaginário é imaginário mesmo, se o real é mesmo real, e até que ponto ambos são aquilo que de fato se pode dizer que são. (Aguilera, 2010, p. 280-281).

Portanto, o processo de figuração de uma personagem configura-se no dialogismo entre real e imaginário, como aponta Saramago, fazendo assim um exercício de metalepse narratológica, que consiste em violar “o limite entre o mundo do autor ou leitor e o do ‘texto’ — entre observador e observado” (Civitarese, 2010, p. 160). Sobre a metalepse, Lausberg (1982) constata que, do ponto de vista retórico, ela pode ser entendida como uma variação da metonímia. Sobre isso, Carlos Reis complementa: “Aquele ‘estranhamento, fora do contexto’, explica a reformulação narratológica da metalepse como transposição, permutação, mudança ou passagem de um nível narrativo a outro” (Reis, 2018, p. 127).

Dessa forma, pode-se dizer que a metalepse narratológica consiste em um salto que ultrapassa diferentes níveis da diegese, podendo ser considerado, então, um exercício metaléptico a figuração de uma personagem que sai do campo real para o ficcional. O caso de Ricardo Reis registra uma singularidade por não ser, de fato, nem uma pessoa real, nem uma personagem (apesar de ser uma criação de Fernando Pessoa), existindo, assim, por definição, como um heterônimo, em algum lugar entre o real e o imaginário.

Já a refiguração surge como a sobrevida da personagem posta em prática, uma vez que é por esse processo que ela ganhará novos atributos em uma nova forma (podendo ou não estar em uma mídia diferente de sua origem), porém resguardando algumas “feições fundamentais” (Reis, 2018, p. 130) para que não haja uma desfiguração do que foi antes formulado. No caso de *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, Saramago julga que o alheamento do heterônimo ante as questões sociais e culturais de Portugal constituem as feições fundamentais que precisam ser mantidas a fim de estabelecer uma continuidade com o que foi antes definido por Fernando Pessoa. Saramago diz:

A minha intenção foi a de confrontar Ricardo Reis, e, mais que ele, a sua própria poesia, a tal que se desinteressava, a que afirmava que “o sábio é aquele que se contenta com o espetáculo do mundo”, com um tempo e uma realidade cultural que, de fato, não tem nada que ver com ele. Mas o fato de ele vir confrontar-se com a realidade de então não quer dizer que ele tenha deixado de ser quem era. *Conserva-se*

contemplador até a última página e não é modificado por essa confrontação. (Aguilera, 2010, p. 280, grifos nossos).

Ele afirma, então, que, apesar de confrontar Ricardo Reis, não faz um movimento de ruptura com o que foi anteriormente figurado por Pessoa. O que há é um incômodo em Saramago, que, por meio de seu autor intruso, coloca a personagem em situações específicas com o objetivo de despertá-la de seu estado de dormência e indiferença social, porém respeitando o *status quo* da criação de Pessoa.

É possível perceber, portanto, paralelos entre a teoria da adaptação e o conceito de refiguração da personagem pensado por Carlos Reis. Contudo, o que ocorre no texto de Saramago é uma refiguração motivada pela inconformidade com a falta de engajamento político e social de Ricardo Reis. O exercício, dessa forma, necessita de uma manutenção das tais feições fundamentais para que haja a possibilidade de um despertar político da personagem. Em outras palavras, ela precisa iniciar o texto respeitando a formulação passada, para que, ao final, possa haver ou não uma modificação em sua postura ideológica. Todavia, há um problema em determinar quais seriam as feições fundamentais de uma personagem, uma vez que, a depender das determinações do processo de recepção da obra em um tempo e espaço específicos, a percepção das características mais importantes será distinta. É importante frisar então que, de acordo com o que postula José Saramago, autor empírico, e com o que seu autor intruso elabora na condução do romance, que a questão do alheamento político-social é que constitui as feições fundamentais de Ricardo Reis para Saramago naquele momento histórico em que o livro foi escrito. Dito isso, passemos à identificação dessa intrusão autoral na forma como o romance é construído, tendo como eixo a questão ideológica do protagonista.

5.1. Autor intruso saramaguiano: a centralidade monológica do autor no romance

O espaço em que o enredo ocorre é um aspecto narrativo fundamental para que o autor intruso de José Saramago possa tentar fazer com que Ricardo Reis saia de seu estado de alheamento político. O romance se inicia com Ricardo Reis deixando o Brasil rumo a Lisboa. Essa é a primeira característica flagrante do monologismo autoritário do autor intruso saramaguiano, pois ele desloca espacialmente o protagonista, que, de acordo com a figuração de Pessoa, havia se auto expatriado para o Brasil, fugindo de uma revolução que havia sido deflagrada em Portugal.

O deslocamento no espaço tem o efeito de fazê-lo enfrentar os efeitos empíricos que o fascismo impõe à sociedade, algo que naquele momento histórico não seria possível no Brasil.

Reis, portanto, desembarca em Lisboa, onde inicialmente ficará hospedado em um hotel e, na segunda metade do romance, encontrará uma residência fixa. A cidade, desse modo, possui grande importância para se analisar o desenvolvimento dessa personagem, principalmente a partir de um viés psicológico.

Uma construção do autor intruso que perdura durante toda a narração é a edificação labiríntica de Lisboa, descrita como um emaranhado de ruas que se entrecruzam e por onde Ricardo Reis procura, mesmo que sem saber, sua identidade:

Sai Ricardo Reis para a rua, esta do Alecrim, invariável, depois qualquer outra, para cima, para baixo, para os lados, Ferragial, Remolares, Arsenal, Vinte e Quatro de Julho, são as primeiras dobações. do novelo, da teia, Boavista, Crucifixo, às tantas cansam-se as pernas, um homem não pode andar por aí à toa, nem só os cegos precisam de bengala que vá tenteando um palmo adiante ou de cão que fareje os perigos, um homem mesmo com os seus dois olhos intactos precisa duma luz que o preceda, aquilo em que acredita ou a que aspira, as próprias dúvidas servem, à falta de melhor. (Saramago, 2016, p. 86-87).

Em diversos momentos do livro, Reis assume a posição de *flâneur*, perdido nas ruas de Lisboa e confrontado pelas armadilhas do autor intruso, que coloca em seu caminho percalços e situações com potencial de fazê-lo refletir sobre o estado das coisas naquele momento histórico. Nesse sentido, o espaço onde a narrativa ocorre pode ser encarado como uma metáfora para o estado psicológico do protagonista. O autor intruso prossegue:

Ora, Ricardo Reis é um espectador do espectáculo do mundo, sábio se isso for sabedoria, alheio e indiferente por educação e atitude, mas trémulo porque uma simples nuvem passou, afinal é tão fácil compreender os antigos gregos e romanos quando acreditavam que se moviam entre deuses, que eles os assistiam em todos os momentos e lugares, à sombra duma árvore, ao pé duma fonte, no interior denso e rumoroso duma floresta, na beira do mar ou sobre as vagas, na cama com quem se queria, mulher humana, ou deusa, se o queria ela. Falta a Ricardo Reis um cãozito de cego, uma bengalita, uma luz adiante, que este mundo e esta Lisboa são uma névoa escura onde se perde o sul e o norte, o leste e o oeste, onde o único caminho aberto é para baixo, se um homem se abandona cai a fundo, manequim sem pernas nem cabeça. (Saramago, 2016, p. 87).

O trecho todo é constituído a partir da voz do autor intruso, que comenta suas frustrações com Ricardo Reis, cuja principal característica é ser um mero “espectador do espectáculo do mundo”. Essa observação é oriunda do autor intruso devido ao emprego da linguagem autorreflexiva, diferentemente da voz do narrador, que apenas descreve a ação da cena, sem realizar reflexões sobre ela. O autor ironicamente afirma que essa característica o faria “sábio se isso for sabedoria”. A ironia se torna clara no trecho “Falta a Ricardo Reis um cãozito de cego, uma bengalita, uma luz adiante, que este mundo e esta Lisboa são uma névoa escura onde se perde o sul e o norte”, remetendo diretamente às ruas entrelaçadas da cidade por onde Ricardo Reis vaga alheio, sem rumo. Nesse sentido, Ricardo Reis se aproxima de Caim, sendo

personagens saramaguianas confrontadas pelo poder avassalador do autor intruso, que as força a caminharem e se depararem com o horror do mundo que as cerca. É como se esse autor intruso as obrigasse a enxergar aquilo que está para além da superfície das relações, sejam elas políticas, no caso de Ricardo Reis, ou religiosas, no caso de Caim.

Outros aspectos que contribuem para essa construção estética do autor intruso são as leituras que Ricardo Reis realiza e não realiza quando chega à cidade, a começar pelo livro trazido do Rio de Janeiro, intitulado *The god of the labyrinth*. No trecho a seguir, de apresentação do livro, há uma mistura entre as vozes do narrador, que possui seu caráter descritivo espacial da cena, e a do autor intruso (grifado na passagem), que comenta humoristicamente o nome do escritor da obra:

Pôs o livro na mesa-de-cabeceira para um destes dias o acabar de ler, apeteendo, é seu título *The god of the labyrinth*, seu autor Herbert Quain, irlandês também, por não singular coincidência, *mas o nome, esse sim, é singularíssimo, pois sem máximo erro de pronúncia se poderia ler, Quem, repare-se, Quain, Quem, escritor que só não é desconhecido porque alguém o achou no Highland Brigade, agora, se lá estava em único exemplar, nem isso, razão maior para perguntarmos nós, Quem.* (Saramago, 2016, p. 19-20, grifo nosso).

A descrição da cidade e a escolha do livro têm como efeito refletir sobre o estado psicológico em que se encontra o protagonista, alheio à realidade imposta pelo fascismo, buscando conforto na cultura pagã de um outro povo. Esse conflito gerado pela realidade material incômoda, e o conforto ficcional é intensificado pelo fato de o livro ser uma obra inventada por Jorge Luis Borges em um de seus contos. O próprio autor intruso atenta para a natureza fictícia do livro de Reis, quando questiona a identidade de seu autor, Herbert Quain, fazendo um jogo de sons com o sobrenome do suposto autor irlandês com a palavra “quem”.

Outra questão fundamental para compreendermos o conflito central da obra são os encontros de Ricardo Reis com o fantasma de Fernando Pessoa. Esses momentos são importantes para a narrativa, pois eles permitem que Reis, com auxílio de Pessoa, possa refletir sobre as interações com as demais personagens, principalmente Lídia, Marcenda e Victor, dois interesses românticos e um representante da ditadura. Pode-se, então, dizer que, na perspectiva de Ricardo Reis, o romance se estrutura dividido em duas seções costuradas no decorrer das páginas: as de ação, guiadas pelo tom descritivo do narrador; e as de reflexão, manifestando o esforço do autor intruso em colocar o protagonista diante de situações que o façam enxergar para além do espetáculo do mundo.

Um assunto discutido nos encontros entre Pessoa e Reis são as mulheres presentes na vida do protagonista. Marcenda e Lídia representam opostos: a primeira, a jovem filha de um notável médico que compartilha o mesmo *status* social que Ricardo Reis; e a segunda, uma

camareira de hotel, considerada inferior pelo protagonista a partir de uma perspectiva de classe. Com Lídia, Reis se encontra clandestinamente, à noite, em seu quarto no Hotel Bragança. Já com Marcenda, os encontros ocorrem à luz do dia, em lugares públicos ou em sua casa e seu consultório. Essa diferença no relacionamento com ambas as mulheres ressalta a luta de classes e a alienação de Ricardo Reis, que tenta se afastar emocionalmente de Lídia devido à posição que ambos ocupam: ele, um renomado médico no Brasil; ela, uma simples camareira de hotel. Fernando Pessoa ironiza a situação no momento que precede o encontro de Reis com Marcenda:

Ó Reis, você por aqui, está à espera de alguém, esta voz é de Fernando Pessoa, ácida, irónica, virou-se Ricardo Reis para o homem vestido de preto que estava a seu lado, agarrando os ferros com as mãos brancas, não era isto que eu esperava quando para cá naveguei sobre as ondas do mar, Espero uma pessoa, sim, Ah, mas você não está nada com boa cara, Tive uma ponta de gripe, deu forte, passou depressa, Este sítio não é o mais conveniente para a sua convalescença, aqui exposto aos ventos do mar largo, É só uma brisa que vem do rio, não me incomoda, E é mulher essa pessoa que você espera, É mulher, Bravo, vejo que você se cansou de idealidades femininas incorpóreas, trocou a Lídia etérea por uma Lídia de encher as mãos, que eu bem a vi lá no hotel, e agora está aqui à espera doutra dama, feito D. João nessa sua idade, duas em tão pouco tempo, parabéns, para mil e três já não lhe falta tudo. (Saramago, 2016, p. 114-115).

A ironia tem como alvo a idealização feita por Reis em suas odes, que pensa em um modelo feminino distinto do descrito no romance, cuja construção é pautada em uma lógica materialista de luta de classes que tem o objetivo de tentar situar Ricardo Reis na realidade de seu tempo e espaço. A Lídia das odes é uma personagem idealizada, livre das complexidades e dos problemas provenientes da sociedade capitalista. O deslocamento que Saramago realiza na figuração de Lídia é intrincado, pois há um movimento duplo na construção. Primeiro, há a refiguração, que localiza a personagem em uma continuidade em relação à Lídia das odes, desfigurando suas feições fundamentais radicalmente a fim de preservar as de Ricardo Reis. No entanto, é ao mesmo tempo a projeção de uma nova personagem, que apenas compartilha o nome com a figura das odes, servindo ao conflito geral que há entre o imaginário e o real. Nesse caso, a refiguração aconteceria apenas para Ricardo Reis, fragmentando Lídia em duas entidades que coabitam o universo ficcional, uma idealizada e uma construída em cima de ideias classistas.

A Lídia de Saramago é, sem dúvida, a personagem mais humana da obra. Irmã de um marinheiro comunista, ela compartilha parcialmente a ideologia do irmão, que lhe conta histórias sobre o que acontece em Portugal durante a ditadura de Salazar. Seria exagero, contudo, caracterizar Lídia como uma personagem engajada na luta contra a ditadura. Mas é fato que ela possui uma sabedoria política e de vida que se opõe constantemente aos valores distorcidos do monarquista Ricardo Reis. Ferreira constata que

A Lídia do romance é mais de Saramago do que de Ricardo Reis, a voz de Lídia já não é, portanto, a do poeta, mas a do romancista (...) O retrato composto por Saramago transforma Lídia numa mulher que estaria mais à vontade no mundo de Horácio do que no de Ricardo Reis, porque é uma mulher com alma, coração e corpo sexuado. (Ferreira, 2001, p. 261).

Assim, por essa Lídia ser mais de Saramago do que de Ricardo Reis, sua atuação na narrativa é colada aos objetivos do autor intruso. Ambos atuam em uníssono: ela, dentro da diegese; e o autor intruso, em um entrelugar, com um pé dentro e outro fora da trama.

Dessa forma, Ricardo Reis é colocado diante de um dilema moral, uma vez que cede às vontades do corpo nos encontros clandestinos com Lídia, realizando algo que a figuração de Pessoa julgaria como um excesso. Porém, permanece distante emocionalmente, devido à diferença de suas classes sociais.

Esse tema é acentuado quando observamos as cenas de beijo entre essas duas personagens. Ricardo Reis, por grande parte da narrativa, se recusa a beijar Lídia na boca, enquanto estão ambos de pé, pois, em seu entendimento, estaria pondo o relacionamento de ambos em estado de igualdade. Todavia, há uma cena em que há certa equidade na relação. O que poderia, então, ser um momento de desenvolvimento para Reis, mostra-se como uma reafirmação do *status quo* da personagem, que tem como motivação para o ato a confirmação de que Lídia entende a posição hierárquica de papéis sociais ali estabelecidos — Ele, superior; ela, subalterna:

Não quero lembranças, faz de conta que sou a sua mulher-a-dias, Toda a gente deve ter o seu salário, O meu salário é o seu bom trato, esta palavra merecia realmente um beijo, e Ricardo Reis deu-o, enfim na boca. Já ele tinha a mão no trinco da porta, parece não haver mais que dizer, selou-se o contrato. (Saramago, 2016, p. 239).

O ato do beijo é descrito como uma mera transação de negócios em que os atores possuem seus papéis muito bem delimitados. A alusão ao contrato realizada pelo autor intruso, além de demonstrar um tom de desaprovação, aponta que Ricardo Reis permanece no mesmo estado de ataraxia, alheio às pessoas e às situações à sua volta. O autor intruso materializa-se e articula uma posição crítica e incômoda do autor empírico em relação ao heterônimo. Outro aspecto que demonstra o distanciamento de Reis é o fato de o beijo acontecer no momento em que ela já está segurando a porta, o que sugere respeito pela moderação do autor de odes.

No desenvolvimento desse arco, quando Lídia passa a trabalhar também na casa de Ricardo Reis, há uma cena em que ele parece atribuir menor valor à filosofia de vida que preza pela moderação e cede a impulsos carnis em sua residência. A cena em questão acontece após

o protagonista não convidar Lúdia para lhe fazer companhia para o almoço em um restaurante durante um dia de trabalho da camareira em sua casa:

quando viu que eram horas de almoçar e Lúdia não despegava do trabalho, disse, com um certo embaraço da voz, que traía uma reserva mental. Sabes, não tenho comida em casa, se estas palavras não fossem tão má tradução de um pensamento, digamo-lo doutra maneira, se não fossem máscara mascarada, a frase seria ouvida assim, Vou almoçar, mas a ti não te quero levar ao restaurante, não me ficaria bem, como é que te vais governar, e ela responderia com as mesmas exactas palavras que está pronunciando agora, ao menos não tem Lúdia duas caras, Vá almoçar, vá, e (Saramago, 2016, p. 254-255).

A voz enfática surge na sequência para traduzir a tática intenção do protagonista com aquelas palavras: “Vou almoçar, mas a ti não te quero levar ao restaurante, não me ficaria bem”. Essa escolha tem o efeito de criar uma confusão no que diz respeito à palavra dita e à intenção subjacente à palavra, o que o autor intruso chama de “máscara mascarada”, atribuindo a Ricardo Reis traços de falsidade e, sobretudo, de covardia, por não ter a coragem de assumir uma face pública de seu relacionamento com Lúdia.

A covardia torna-se ainda maior quando se analisa a colocação da cena no romance, que acontece logo em seguida ao primeiro beijo de Reis e Marcenda e anterior à escrita de uma carta pedindo desculpas à Marcenda pelo beijo. A postura de Reis com a filha do Doutor Sampaio é flagrantemente mais delicada e respeitosa. Essa diferença pode ser entendida como um exemplo do embate entre amor romântico e idealizado, representado por Marcenda, e amor real e imperfeito, representado por Lúdia. A sexualidade, portanto, é sempre atribuída apenas à Lúdia:

Lúdia está nua, tapou com as mãos o peito e o sexo, diz, Não olhe para mim, é a primeira vez que assim está diante dele, Vá-se embora, deixe-me vestir, e di-lo em voz baixa, ansiosa, mas ele sorri, um tanto de ternura, um tanto de desejo, um tanto de malícia, e diz-lhe, Não te vistas, enxuga-te só, oferece-lhe a grande toalha aberta, envolve-lhe o corpo, depois sai, vai para o quarto e despe-se, a cama foi feita de lavado, os lençóis cheiram a novo, então Lúdia entra, segura ainda a toalha à sua frente, com ela se esconde, não delgado cendal, mas deixa-a cair ao chão quando se aproxima da cama, enfim aparece corajosamente nua, hoje é dia de não ter frio, dentro e fora todo o seu corpo arde, e é Ricardo Reis quem treme, chega-se infantilmente para ela, pela primeira vez estão ambos nus, depois de tanto tempo, a primavera sempre acabou por chegar, tardou mas talvez aproveite. (Saramago, 2016, p. 257).

A cena pode ser vista como um fato novo na refiguração de Saramago, pois aqui, apesar de ainda respeitar os traços fundamentais da criação de Pessoa, há um deslocamento. Reis não pensa nas consequências que a falta de prudência e de moderação poderiam causar. O desenlace das mãos, referência à ode em que o eu lírico está com Lúdia à beira do rio, parece muito distante dessa nova feição de Ricardo Reis em nova situação que, de modos distintos, ama duas

mulheres. Por Marcenda, ele nutre um amor idealizado e casto, enquanto por Lídia, sente um amor transgressor e carnal, devido às diferentes classes sociais.

Por isso há uma dimensão pública e uma privada na construção do amor no romance. Na privada, há a transgressão e o desejo pelo sexo, enquanto na pública, nas palavras do autor intruso, há uma “máscara mascarada”, o tipo de amor aceito pela sociedade burguesa de uma Portugal ultraconservadora. Portanto, o desejo de Reis por Lídia pode ser compreendido como um preenchimento do vazio deixado pela relação casta com Marcenda, já que, nesse caso, o corpo não se materializa como uma possibilidade de obtenção de prazer. Isso é constantemente reiterado pelo autor intruso, que associa a deficiência de Marcenda a uma ideia de morte corporal: “compreende também que deve fazer mais alguma coisa que estar de braços caídos, a mão direita sobe até ao ombro de Ricardo Reis, a mão esquerda está morta, ou adormecida” (Saramago, 2016, p. 249). Diferentemente de Marcenda, o corpo de Lídia exala vida na elaboração estética. Toda a lógica de construção da cena se dá por meio da vida que emana desse corpo. Mesmo antes de Ricardo Reis voltar à casa, Lídia é descrita a partir do suor de seu rosto e da força motriz de seu corpo ao limpar a casa, “o suor arrefece-lhe no corpo” (Saramago, 2016, p. 256).

Assim sendo, o desejo de Ricardo Reis pelo corpo de Lídia marca a busca por algo que se distancia de uma filosofia que prega a moderação dos sentimentos. Na cena de sexo, apesar de Ricardo Reis ser o responsável pela iniciativa das ações, ele sente-se desestabilizado pela mulher, o que é demonstrado pelo autor intruso, quando afirma que “hoje é dia de não ter frio, dentro e fora todo o seu corpo arde, e é Ricardo Reis quem treme, chega-se infantilmente para ela” (Saramago, 2016, p. 256). O tremor infantil do protagonista sugere uma quebra com a figuração de Pessoa, pois aqui o alheamento dá lugar a sentimentos intensos de desejo e de medo desse desejo.

O estado de alheamento, contudo, retorna ainda mais evidente quando surge a discussão sobre paternidade, com a notícia de que Lídia está grávida. Esse é outro momento em que Ricardo Reis é emparelhado pelo autor intruso com uma situação que potencialmente o tiraria de sua dormência de modo definitivo. Entretanto, o sentimento da personagem não se altera:

Ricardo Reis procura as palavras convenientes, mas o que encontra dentro de si é um alheamento, uma indiferença, assim como se, embora ciente de que é sua obrigação contribuir para a solução do problema, não se sentisse implicado na origem dele, tanto a próxima como a remota. (Saramago, 2016, p. 363).

O alheamento é tamanho que a notícia da existência de um filho parece banal a Ricardo Reis. Igualmente banais são as lágrimas que ele chora quando Lídia revela que terá o filho longe

do protagonista, sem depender da figura paterna e, assim, sem fazê-lo enfrentar o estigma de se relacionar publicamente com uma pessoa de classe social inferior:

Os olhos de Ricardo Reis encheram-se de lágrimas, umas de vergonha outras de piedade, *distinga-as quem puder*, num impulso, enfim, sincero, abraçou-a, e beijou-a, imagine-se, beijou-a muito, na boca, aliviado daquele grande peso, na vida há momentos assim, julgamos que está uma paixão e expandir-se e é só o desafogo da gratidão. (Saramago, 2016, p. 365, grifos nossos).

A inserção irônica do autor intruso em “*distinga-as quem puder*” aponta que o vislumbre de uma suposta empatia dessa refiguração de Ricardo Reis não é alcançada. A personagem, mantém-se na ataraxia de antes, apesar de haver uma pequena incerteza a respeito da natureza das lágrimas. Sendo assim, cabe ao autor intruso, como último esforço, a tentativa de engajar Ricardo Reis por meio da escalada da situação política. É nessa frente que parece haver uma mudança levemente significativa nas características da criação de Fernando Pessoa. Reis se informa por meio da leitura de jornais, esses que, por sua vez, são manipulados para noticiarem apenas casos supérfluos ou acontecimentos que retratam o governo de forma positiva, acentuando ainda mais a alienação do protagonista. No entanto, em certo momento, junto ao seu jornal diário, ele recebe também um telegrama:

Levantamento do exército de terra espanhol, quando este título lhe bateu nos olhos Ricardo Reis sentiu uma vertigem, talvez mais exactamente uma impressão de *descolamento interior*, como se de súbito tivesse caído em queda livre sem ter a certeza de estar o chão perto (...) Receia-se em Madrid um movimento revolucionário fascista, esta palavra *incomodou-o subtilmente*, é verdade que a notícia vinha da capital espanhola, onde tem assento o governo de esquerda (...) Amanhã talvez diga que o movimento abortou, que os revoltosos foram dominados, que a paz reina em toda a Espanha. *Ricardo Reis não sabe se isto lhe causaria alívio ou pesar*. (Saramago, 2016, p. 381-382, grifos nossos).

Nesse momento, parece haver o início de uma mudança para a personagem. A perspectiva de como são descritas as emoções de Ricardo Reis é alterada. Anteriormente, para falar das lágrimas, o autor intruso ironicamente declara sua incerteza em relação à motivação do choro, diferentemente desse trecho, em que a incerteza vem do próprio protagonista, que se sente deslocado em seu interior, em que antes regia a dormência e a indiferença. A honestidade do trecho “*deslocamento interior*” possui um caráter descritivo não irônico. Portanto pode-se considerar que essa seja a voz do narrador, que faz a constatação sem segundas intenções ou articulações metalinguísticas e de reprovação em relação ao protagonista.

Não há, contudo, um engajamento político de Reis, mas há um forte desconforto — ou desassossego — interno que se manifesta externamente em seu corpo por meio da vertigem. Essa cena pode ser entendida como a gênese de um choro genuíno de Ricardo Reis quando vê o submarino do irmão de Lídia sendo bombardeado pela ditadura de Salazar:

O que valeu foi ter dito uma mulher, compassiva, Coitadinhos, refere-se aos marinheiros, mas Ricardo Reis sentiu esta doce palavra como um afago, a mão sobre a testa ou suave correndo pelo cabelo, e entra em casa, atira-se para cima da cama desfeita, escondeu os olhos com o antebraço para poder chorar à vontade, lágrimas absurdas, que esta revolta não foi sua, sábio é o que se contenta com o espectáculo do mundo, hei-de dizê-lo mil vezes, que importa àquele a quem já nada importa que um perca e outro vença. (Saramago, 2016, p. 424).

Aqui, a refiguração de Saramago se torna mais empática do que a figuração inicial. O arco dramático da personagem atinge seu clímax no choro, dessa vez real. Reis, apesar de não se engajar de fato, sente-se afetado pela dor de Lídia e pela dor de seu país ante o fascismo. O alheamento e a indiferença que perduraram por toda a narrativa finalmente abrem espaço para um sentimento novo.

Ao colocar Ricardo Reis perante situações que poderiam possibilitar um despertar, Saramago lhe deu uma sobrevida momentos antes de Fernando Pessoa levá-lo para o fim definitivo. A cena final, apesar de singela, é simbólica. Ricardo Reis, em sua última ação em vida, pega o livro *The god of the labyrinth* para finalizar a leitura. Fernando Pessoa, contudo, lhe informa que, na morte, a leitura é a primeira habilidade perdida. Ainda assim, Reis decide levar consigo o livro para livrar o mundo de mais um enigma ou, simbolicamente, do imaginário e da ideologia que o cegava perante os reais problemas de seu tempo.

Apesar de José Saramago não quebrar com as feições centrais do heterônimo de Pessoa, ele se apropria delas para elaborar uma discussão sobre amor e sobre a ameaça fascista que emerge em crises do sistema capitalista. Todo o romance é organizado a partir da monologia de um autor intruso que se sente inconformado com esse heterônimo e, portanto, utiliza todo o aparato literário para fazê-lo enxergar a realidade longe de idealizações. Sem essa figura central tipicamente literária e sobretudo saramaguiana, a obra perderia seu núcleo estético e temático, o que implica um grande desafio para João Botelho. Na sequência, observaremos como o diretor lidou com essas características em seu longa-metragem.

5.1.1 Autor intruso na transposição de João Botelho

O filme homônimo de João Botelho, lançado em 2020, não se propõe a romper radicalmente com o que foi estabelecido no romance de 1984 de José Saramago. Contudo, como em qualquer processo de adaptação de uma mídia para outra, há transformações que são consideráveis, sobretudo no que tange à construção estética do autor intruso. Na obra de Botelho não há narrador off, que seria o caminho mais curto para se reproduzir o teor metalinguístico e irônico da voz dessa entidade. No entanto, essa estratégia narrativa é capciosa no cinema, uma

vez que está mais associada ao modo de engajamento do contar, típico da literatura, distanciando-se das potencialidades expressivas do mostrar.

A partir da escolha de não utilizar o narrador off nesse caso, o cineasta, que pretende manter um diálogo estreito com o enredo da obra de origem, precisa encontrar em outras capacidades expressivas do cinema, formas para projetar uma espécie de sistema autoral. Só assim ele pode ser capaz de tornar audível a voz do autor construída no interior da obra cinematográfica sem ecoar distantemente a voz de um autor intruso literário. João Botelho, diante desse desafio, propõe uma abordagem estética ousada, apropriando-se de convenções do Expressionismo Alemão, do Cinema Clássico hollywoodiano e até mesmo do Maneirismo, mesclando todas essas lógicas de se fazer cinema a fim de construir o conflito interno de Ricardo Reis, que volta a Portugal após a morte de Fernando Pessoa e se depara com a dura realidade do fascismo.

No processo de apropriação de tantas correntes estéticas distintas, o autor intruso romanesco se perde na adaptação, o que não constitui um problema ou demérito para o filme. O que ocorre é que, naturalmente, a indignação de José Saramago, autor empírico, com o heterônimo de Fernando Pessoa não se traduz para o cinema. Saramago, em *Da estátua à pedra*, afirma que

da obra magnífica de Ricardo Reis impressionava-me sobretudo um verso que diz “Sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo”. Quer dizer, deste formidável poeta, que tanto me atraía, indignava-me esta espécie de indolência, esta filosofia de vida tão complacente que se me afigura monstruosa. E assim, com a admiração por um lado, mas com rancor surdo por outro, fui vivendo, até que uma tarde, em Berlim, descansando de um passeio excessivo, na sonolência que leva a nossa mente de um lugar a outro, caiu-me do teto uma evidência: o ano da morte de Ricardo Reis. (...) misturada com o antigo rancor e a permanente admiração, animaram-me a confrontar Ricardo Reis com o espetáculo do mundo no ano de sua morte, que, na minha lógica, teria de ser 1936, quer dizer, o ano em que começou a Guerra de Espanha, e o ano em que a besta fascista ocupou a Etiópia, o ano em que o nazismo consolidou posições, o ano em que se criaram as mocidades e as milícias fascistas em Portugal. (Saramago, 2013, p. 34).

O sentimento do autor empírico é traduzido esteticamente pelo autor intruso na elaboração do romance. Sendo autor empírico e autor intruso próximos um do outro ideologicamente, a formulação estética que acontece no interior da obra literária só poderia ser concretizada pelo sujeito que a escreveu naquele momento histórico. Portanto, pode-se afirmar que, no romance, há uma espécie de estética pautada na indignação de José Saramago. Isso intensifica o caráter monológico da obra, conduzida com mão de ferro por um autor intruso que posiciona arbitrariamente Ricardo Reis onde ele precisa estar e o força a experienciar o fascismo, mesmo que ele se negue a refletir sobre as relações políticas de seu país. Tal

organização só ocorre porque o autor intruso age a fim de saciar a indignação do autor empírico, como um exercício de cura por meio da articulação estética da escrita. Essa relação é única e virtualmente inacessível para qualquer pessoa que se proponha a adaptar a obra, pois esse sujeito acessa apenas a totalidade da obra finalizada, e não a epifania ou o sentimento que a gerou. No entanto, esse sentimento, dadas as características estéticas de Saramago, é intrínseco à estética. Ainda assim, João Botelho dialoga não com o sentimento de um autor empírico anterior, mas com o produto dessa indignação enformada literariamente.

Dito isso, é natural que o Ricardo Reis de João Botelho não possua os mesmos conflitos e traços que o Ricardo Reis de José Saramago, pois o movimento de diálogo é outro. Saramago dialogava diretamente com Fernando Pessoa e com a criação heteronímica Ricardo Reis. Já João Botelho dialoga diretamente com Saramago. Em entrevista ao portal Sapo, João Botelho fala sobre sua relação com o Saramago na construção do filme. Ele diz:

No fundo, este filme é como a paixão de dois cowboys. Depois surgem umas mulheres lá pelo meio, e no final, um deles pega no outro e cavalgam até ao pôr-do-sol. Obviamente que algo com que gosto de brincar, apesar de levar a sério o Saramago, é com o cinema e com os seus géneros cinematográficos. Acho que o cinema não dá lições a não ser as de cinema. O resto é para inquietar, mas isso é o Saramago, não sou eu (...) Nem sequer podemos reescrever um grande escritor. Apenas utilizei os fragmentos que poderia adaptar com as circunstâncias e condições que tinha ao meu dispor; o preto-e-branco, o formato 36, o de transformar o Campo de Alcochete em Fátima, o de ter mil pessoas no Campo Pequeno e repetir umas quatro vezes para termos umas “quatro mil” naquele comício. (Botelho, 2020).

A partir dessa fala, nota-se que há uma distinção feita pelo cineasta do que ele atribui a si próprio e o que ele atribui ao escritor. A inquietação que a obra gera, por exemplo, é atribuída a Saramago. Contudo, mesmo que isso não conste abertamente na entrevista, a organização cinematográfica dessa indignação é de João Botelho. Em outras palavras, o diretor dialoga com a indignação de Saramago e a enforma a partir da lógica de encenação cinematográfica, respeitando aquilo que ele julga ser socialmente importante no romance, a saber, o fascismo do século XX que se repete com outra roupagem no século XXI. O alerta sobre a ascensão de governos neofascistas na contemporaneidade compõe o tecido de diálogos e de referências que sustentam a obra. Um exemplo é o comício fascista (Figura 10). Nele, verificam-se faixas com os dizeres “deus, pátria e família”, que, no século XX, remetiam ao fascismo italiano, mas que hoje remetem à ascensão de governos neofascistas ao redor do globo, como o de Jair Bolsonaro no Brasil entre 2018 e 2022, que adotou o mesmo lema.

Figura 10: Deus, pátria e família



Fonte: *O ano da morte de Ricardo Reis*, João Botelho, 2020.

Esse fenômeno é típico das adaptações, que jamais restringem o diálogo apenas ao texto de origem, mas expandem o escopo, incorporando o contexto social e a bagagem sociocultural do autor que o adapta. A respeito disso, Hélio Guimarães afirma que

o processo de adaptação, portanto, não se esgota na transposição do texto literário para um outro veículo. Ele pode gerar uma cadeia quase infinita de referências a outros textos, constituindo um fenômeno cultural que envolve processos dinâmicos de transferência, tradução e interpretação de significados e valores histórico-culturais. (Guimarães, 2003, p. 91).

Portanto, é natural que a refiguração de João Botelho tenha características distintas das de José Saramago devido às questões referentes à autoria empírica de uma obra. Contudo, essa não é a única fonte de diferenças que há no filme. Como o próprio Botelho afirma na entrevista, ele exerce o seu domínio estético por meio das características específicas do cinema, por exemplo, do jogo realizado com o deslocamento dos gêneros e das tradições cinematográficas. E, de acordo com Tom Gunning (1991), é por meio dessas características específicas do cinema que um sistema narrador é formado. Portanto, é necessário observar quais foram as estratégias narrativas e as tradições cinematográficas adotadas por Botelho para compreender que tipo de autor emerge esteticamente na obra.

Uma dessas tradições que é constantemente retomada no filme é a afetação maneirista de estilo. Logo no princípio do longa, são perceptíveis técnicas de filmagem e de edição que remetem a um tipo de representação opaca, em que o ato de fazer cinema não é ocultado, mas enfatizado pelo trabalho de direção. Kathryn Bishop-Sanchez, sobre a transição de cenas, afirma que “Botelho optou por marcar o começo e o fim de certas cenas respetivamente com a abertura e o fechamento da íris, uma técnica que bem visivelmente reitera a artificialidade dos cortes cénicos e a presença intrusa do montador” (Bishop-Sanchez, 2022, p. 167). Entendemos

que essa intrusão vai além das decisões do montador, configurando-se também uma intrusão autoral esteticamente enformada pelo diretor. Esse tipo de transição, representada pela Figura 11 e em concordância com Bishop-Sanchez, evidencia o caráter de artificialidade da obra.

Figura 11: Transição íris round



Fonte: *O ano da morte de Ricardo Reis*, João Botelho, 2020.

A escolha, além de opaca e artificial, remete à dramaticidade e ao teor fantástico do Expressionismo Alemão, o que pode ser observado também na dureza do contraste que surge a partir da opção de filmar em preto e branco. Tal escolha também joga luz sobre uma das principais discussões que há no filme, o embate ideológico a respeito do que é real e do que é imaginário.

Tal conflito está presente inclusive na natureza fictícia do protagonista que, em dado momento, faz um monólogo sobre a associação da morte de Fernando Pessoa consigo mesmo. O monólogo se inicia com uma matéria de jornal que versa sobre o “fim” dos heterônimos, que deixam de ter “vida” com a morte do criador. Reis, inconformado, fala para si mesmo, mas para que os outros passageiros do ônibus também ouçam, que ele está ali, vivo, independentemente da vida ou morte de Fernando Pessoa. O próprio recurso do monólogo acentua essa artificialidade, pois distancia-se de ideais transparentes de representação de André Bazin em sua ontologia da imagem cinematográfica. O monólogo tem a função de expor para o público o conflito interno da personagem e, no filme de Botelho, é usado como um artifício para aprofundamento desse conflito, sendo capaz de complexificar as discussões acerca do real e do imaginário por meio da exposição direta. Dessa forma, o filme aproxima-se da dramaturgia, o que acentua a teatralidade da encenação.

O diálogo com o teatro se torna mais flagrante na cena em que Ricardo Reis conhece o Doutor Sampaio, pai de Marcenda, no intervalo de uma peça teatral. A cena de Botelho, no que

diz respeito à sequencialidade da ação, acompanha a cronologia do que foi escrito por Saramago. Contudo, há uma interessante mudança no foco das cenas do livro e do filme. Em ambos, há a reflexão de Ricardo Reis sobre a natureza do real encenado. O autor intruso de Saramago é quem acessa essa reflexão no pensamento de Reis e a expõe da seguinte forma:

A sala suspira. flutua, às vezes ri, alvoroça-se no fim do princípio do acto, grande zaragata das mulheres, e quantas lumes, e acendem vêem-se rostos animados, bom sinal. Por fim, há exclamações, chamam-se de camarote para um encore, até parece que os actores se mudaram para ali. É o mesmo falar, quase, se melhor ou pior defenderia da bitola de comparação. Ricardo Reis reflecte sobre o que viu e ouviu, acha que o objecto da arte não é a imitável, que foi fraqueza censurável do autor escrever a força no linguajar nazareno, ou no que supôs ser esse linguajar, esquecido de que a realidade não suporta o seu reflexo, rejeita-o, só uma outra realidade, qual seja, pode ser colocada no lugar daquela que se quis expressar, e, sendo diferentes entre si, mutuamente se mostram, explicam e enumeram, a realidade como invenção que foi, a invenção como realidade que será. (Saramago, 2016, p. 106).

O debate interno de Ricardo Reis, acessado pelo autor intruso nesse ponto, remete diretamente à inconformidade do autor empírico José Saramago, com a complacência do heterônimo. Esse traço da figuração saramaguiana explica a motivação do escritor das odes em ignorar a realidade imediata e se centralizar apenas em escritos que dialogam com outras culturas de outros tempos, pois a realidade imediata, para ele, rejeita a representação artística.

No romance, esse aspecto é combustível para que o autor intruso possa confrontar Ricardo Reis mais enfaticamente, fazendo-o viver a realidade do fascismo, que é a resposta do capitalismo para momentos de profunda crise. Portanto, o autor intruso não está interessado em debater diretamente a questão da representação do real na arte, mas ele observa essa discussão como um sintoma de algo maior. O real e o imaginário, no romance, constituem um meio para se chegar ao fim do engajamento ou não de Ricardo Reis, ou seja, é um sintoma da complacência e do alheamento do protagonista, que indigna o autor empírico e, conseqüentemente, o intruso, que atua sem pudor para desfigurar essa característica da personagem.

A questão da representação do real no romance, que é algo de ordem estética, é elaborada como um sintoma do problema que aflige Ricardo Reis. O problema, portanto, articula-se a partir de seu estado de alheamento perante os acontecimentos políticos da Europa. Em outras palavras, trata-se da ignorância de um monarquista e anticomunista incapaz de olhar para si próprio e para as pessoas que o cercam com a mesma sensibilidade que olha para deuses e musas de outros tempos.

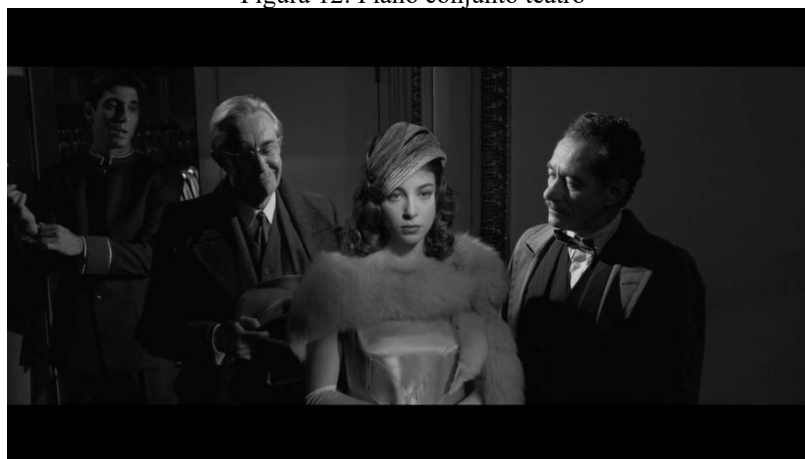
João Botelho organiza o filme de maneira diferente. O cineasta simplifica a questão intrínseca ao romance de Saramago, que é a tentativa de fazer Reis se engajar politicamente,

para complexificar o embate entre real e imaginário. A questão dos monólogos e diálogos, então, faz parte dessa elaboração estética do sistema narrador. Bishop-Sanchez constata que

Os diálogos entre Marcenda e Ricardo Reis são os mais teatrais do filme e, quando não comentam o trauma da mão incapacitada, conversam de uma forma predominantemente artificial e estilizada sobre a sua relação amorosa. A teatralidade das réplicas chega a aproximar-se de um drama clássico no qual os protagonistas vociferam seus sentimentos íntimos ou até ações que tencionam fazer. (Bishop-Sanchez, 2022, p. 176).

Apesar de as cenas sobre amor e trauma serem numerosas e importantes para a configuração do conflito central, a cena da peça (Figura 12) ganha uma centralidade na obra filmica que não tinha no romance.

Figura 12: Plano conjunto teatro



Fonte: *O ano da morte de Ricardo Reis*, João Botelho, 2020.

A reflexão de Ricardo Reis sobre a capacidade da arte em captar o real também está presente na cena, que, diferentemente do romance, é concentrada em dois curtos encontros, um entre os atos e o outro ao final. No romance, essa discussão é diluída no decorrer do capítulo e conduzida ideologicamente pelo autor intruso. Contudo, o que mais nos interessa é a construção de sua *mise en scène*. Marcenda está centralizada no enquadramento olhando para frente enquanto seu pai e Ricardo Reis a observam de trás. No plano também se encontra um rapaz ao fundo, funcionário do teatro. A fonte de iluminação da cena é curiosa, pois contorna integralmente o rosto e o corpo de Marcenda, como se fosse uma fonte de luz frontal. No entanto, o desenho de luz no rosto dos outros personagens é parcial, como se a fonte de luz fosse na realidade a própria mulher, que a reflete para os lados. O rapaz, um figurante que está ali apenas para fechar uma porta e abrir outra, mal é iluminado. Esse uso dramático de luz e sombra é uma herança direta do Expressionismo Alemão.

A lógica de encenação aqui destaca Marcenda declamando uma passagem da peça que diz que, mesmo que haja inferno, a vida imediata é ainda pior. Seu pai e Reis apenas a observam, como espectadores. A palavra performance é apropriada, pois a lógica da cena evoca justamente isso, a artificialidade de uma encenação para o público e não um diálogo de ordem naturalista no universo diegético. Quando Marcenda declama a passagem, ela está falando explicitamente de si mesma, expondo a dor e a frustração de viver sem o movimento da mão e sem saber o porquê dessa paralisia. A composição da *mise en scène* enfatiza o caráter performático, pois remete à iluminação teatral que destaca uma personagem no palco em um momento de monólogo. Bishop-Sanchez concorda que a “evidente e austera técnica de iluminação dá um ar teatral a estas cenas, ao guiar desta maneira obrigatoriamente o foco da atenção do espectador” (Bishop-Sanchez, 2022, p. 168). Isso ocorre nos planos conjuntos, quando há outras personagens na composição do quadro. Nesse caso, elas assumem temporariamente a posição de espectador, enquanto aquela que está no foco de luz tem o monopólio da ação.

A organização estética, portanto, tem o efeito de suspender o tempo, criando um plano-*tableau* que permite um movimento de exegese da imagem. A angulação é também simbólica, pois muitas cenas do filme são organizadas a partir do enquadramento teatral, remetendo aos primórdios do cinema de George Méliès, cuja câmera era posicionada na plateia de frente para o palco, simulando assim o olhar do espectador de teatro. Pode-se pensar o filme de Botelho como uma sequência de blocos, cujo sentido é construído menos pelo choque dos planos e mais pelos planos-*tableau*. Contudo, apesar de o foco estar na *mise en scène*, em concordância com os cineastas clássicos, o seu uso não é transparente. Há, desse modo, uma radicalização da *mise en scène* em termos maneiristas, sobretudo a partir do movimento de retração, quando se concentra mais volume de informação dentro de apenas um plano. João Botelho potencializa o quadro com o uso de espelhos, como pode ser observado na Figura 13.

Figura 13: Retraimento no espelho



Fonte: *O ano da morte de Ricardo Reis*, João Botelho, 2020.

Esse uso possui tanto um valor prático, que diminui o ritmo da narrativa pela menor necessidade de fazer cortes para intercalar a cena, tornando o plano mais longo, quanto simbólico, pois remete à natureza do heterônimo, que é um reflexo ou a fragmentação de uma consciência em várias. Portanto,

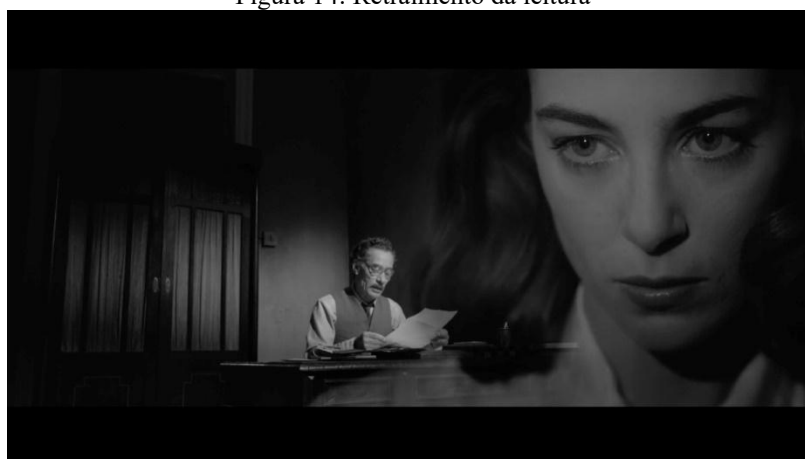
quem conhece o mundo poético de Fernando Pessoa não pode deixar de reconhecer no desdobramento dos espelhos um símbolo do mundo heteronímico. Além disso, a presença insistente de espelhos transmite uma dimensão sinistra e onírica ao filme, como numa certa noite em que Fernando Pessoa conversa com Ricardo Reis e, vendo-se sempre através do espelho, comenta sobre a sua corporeidade invisível. (Bishop-Sanchez, 2022, p. 168).

O ato de enquadrar as duas personagens no mesmo plano permite que o espectador as compreenda como fragmentos que constituem um todo, assim como a questão identitária de Ricardo Reis, um sujeito que, devido ao seu processo de diáspora, fragmenta-se em diferentes culturas. Isso pode ser percebido inclusive no sotaque de Reis, que, por vezes, soa mais brasileiro do que português, mais evidente no filme do que no livro. Conforme explica Stuart Hall, para o sujeito diaspórico “não existe um ‘eu’ essencial, unitário — apenas o sujeito fragmentário e contraditório que me torno” (Hall, 2003, p. 188). Há, portanto, diversos graus de fragmentação na obra de Botelho, diegética e não diegética. Exemplos de não diegética são: a organização do filme em planos-*tableaus* desarticulados, capazes de expressar sentido fora da montagem, e os enquadramentos de retraimento maneirista, que, ao mesmo tempo em que evidenciam a fragmentação das identidades, as unem em um mesmo plano. Já as diegéticas são a natureza intrínseca aos heterônimos e os efeitos culturais da diáspora de Ricardo Reis. Portanto, há uma articulação de forma e de conteúdo, pois o que pode ser observado a nível de enredo surge também na elaboração formal do filme, criando uma espécie de autorreflexividade da obra, que, por meio de categorias cinematográficas, comenta e expande os acontecimentos

da trama, em um movimento semelhante ao movimento estético realizado pelo autor intruso de José Saramago, mas enfatizando outra discussão, essa de caráter estético do próprio cinema, diferentemente da crítica política, que parte de uma indignação do autor empírico saramaguiano.

Outra cena que também possui a característica de retratamento maneirista se dá quando Ricardo Reis lê a carta enviada por Marcenda, representada pela Figura 14.

Figura 14: Retraimento da leitura



Fonte: *O ano da morte de Ricardo Reis*, João Botelho, 2020.

Na cena, o rosto de Marcenda surge sobreposto à imagem de Ricardo Reis, que lê a carta. Esse dispositivo chama atenção para o ato de se fazer cinema em diálogo com o teatro, ou seja, para a midialidade da obra. Ao mesmo tempo em que Reis lê a carta para si, Marcenda se impõe no quadro, recitando o mesmo texto. Essa cena também evidencia uma inversão que há no filme em relação ao romance no que diz respeito à importância das personagens femininas. No romance, Lídia possui mais complexidade, pois é uma figura central na tentativa de engajamento político de Reis. No filme, por outro lado, suas cenas são simplificadas e diminuídas em prol do maior destaque ao relacionamento de Reis e Marcenda, que remete a uma idealização de um amor encenado e que não pode se concretizar por conta da realidade imediata de Portugal, representada pelo braço paralisado da moça. A possibilidade de engajamento político de Reis, portanto, torna-se mais abstrata e simbólica, uma vez que há o descolamento de Lídia para Marcenda na articulação dos acontecimentos que levam Ricardo Reis ao comício. No entanto, antes do início, há duas importantes cenas molduradas como farsa e que versam sobre o fim da idealização do amor e a imposição da realidade, concretizada no comício.

A primeira delas é a viagem de Ricardo Reis. A sequência é encenada duas vezes, uma vez como farsa e a outra como realidade. Na farsa, Reis vai acompanhado de Marcenda e acontece um milagre em que ela é curada, retomando o movimento de sua mão. Em seguida, Reis acorda ainda no ônibus e a sequência continua com o protagonista sozinho em uma jornada infrutífera. Ao contrário do sonho, Reis encontra um homem desacordado na beira da estrada e se oferece para prestar primeiros socorros. Porém, o homem morre, consumando o fracasso da viagem na perspectiva do protagonista.

A segunda sequência farsante de longa-metragem é talvez a mais relevante por ser aquela que apresenta a mais radical divergência em relação ao romance. A sequência em questão é um exercício de metalinguagem, em que há a produção de um filme dentro do filme, entrelaçando a narrativa de Ricardo Reis com outra em uma camada mais profunda da ficcionalização.

No romance, há também menção de um filme real, intitulado *A Revolução de Maio*, e dirigido em 1937 por António Lopes Ribeiro. A obra foi realizada e é notória como material de propaganda salazarista. A primeira passagem que menciona tal filme no livro de Saramago é a seguinte:

começaram as filmagens da Revolução de Maio que canta a história de um foragido que entra em Portugal para fazer a revolução, não aquela, outra, e é convertido aos ideais nacionalistas pela filha da dona da pensão onde vai hospedar-se clandestino, esta notícia leu-a Ricardo Reis primeira, segunda e terceira vezes, a ver se libertava um impreciso eco que zumbia no fundo recôndito da memória, Isto lembra-me qualquer coisa, mas das três vezes não conseguiu. (Saramago, 2016, p. 245).

A descrição do filme tem o efeito de remeter diretamente à relação do protagonista com Lígia por meio do paralelo metalinguístico no livro de Saramago. No filme propagandístico também há um casal em que uma metade tenta convencer a outra de seus ideais políticos. No caso de Lígia e Ricardo Reis, contudo, não há tanto um movimento de Lígia em tentar convencer Reis a adotar uma postura abertamente comunista, mas há uma dinâmica de embate ideológico, uma vez que ela possui um irmão comunista que a informa sobre a guerra e sobre a situação política de Portugal, que se afunda no fascismo. Esse conhecimento entra em conflito direto com os ideais monarquistas de Ricardo Reis.

No filme, entretanto, o uso de *A Revolução de Maio* ganha uma dimensão maior. Apesar de ser referenciado no romance, a obra tem novas significações no filme de Botelho. A obra de António Lopes Ribeiro tem na adaptação o mesmo valor estético que *The god of labyrinth* tem no romance de José Saramago. A hipótese se valida na metáfora de labirinto e de busca pela realidade que ambas as obras desempenham no romance e na adaptação, respectivamente.

Apesar de o livro também estar presente no filme de Botelho, desempenhando a mesma função de explicitar a cegueira que acompanha a morte do corpo físico, seu poder articulador de sentido é radicalmente inferior em relação ao romance originário. Uma explicação para isso é que, no romance de Saramago, o livro é, por si só, um instrumento metalinguístico apropriado pelo autor intruso para organizar o conflito interno e externo de Ricardo Reis, que se encontra perdido em um labirinto político e ideológico. Já no filme de Botelho, apesar de ainda possuir um caráter metalinguístico, seu alcance reflexivo é substancialmente menor por se tratar de uma mídia diferente, dessa forma, podendo ser encarada apenas como um *prop*. O autor intruso do romance *O ano da morte de Ricardo Reis* constrói Lisboa a partir de uma lógica de labirinto, onde o protagonista se perderá a fim de potencialmente despertar politicamente e socialmente para os problemas imediatos à sua volta. Desse modo, o deus do labirinto de Lisboa é o próprio autor intruso de Saramago, estabelecendo uma articulação estética e ideológica com a obra fictícia dentro do romance. No filme, por outro lado, Botelho não desenvolve a cidade como um espaço metafórico que representa a psique do protagonista, portanto, o valor simbólico do livro se torna menos potente do que no romance por não haver articulação direta com a entidade organizadora do todo (autor intruso).

João Botelho resolve essa questão, misturando a filmagem de *A Revolução de Maio* com a trama experienciada por Ricardo Reis. Apesar de no romance também haver um valor metalinguístico exposto pela sinopse do filme, que comenta a situação de Reis e Lígia, é na adaptação de Botelho que a potência metalinguística alcança uma expressividade maior.

A sequência inicia-se com Victor, o policial salazarista que investiga Ricardo Reis no decorrer da história, bisbilhotando a janela do protagonista, que conversa em sua sala com o fantasma de Fernando Pessoa. Nesse momento do filme, a lógica de encenação por meio de blocos constituídos por planos-*tableaus* cede lugar a uma construção pautada na montagem transparente típica do cinema clássico de ação. É por meio da montagem que se cria o labirinto narrativo, pois as cenas de Victor na calçada são intercaladas com as de Reis e Pessoa no apartamento, criando a sensação de que há simultaneidade entre as duas ações.

A montagem paralela é interrompida por um corte que mostra um carro com cinco homens, uns de terno, outros de uniforme de polícia, aproximando-se. O grupo, então liderado por Victor, direciona-se para o prédio de Ricardo Reis. Tem-se um novo corte para um plano detalhe de um homem segurando uma arma de fogo enquanto sobe as escadas, seguido por outros policiais. Eles abrem a porta de um apartamento e abordam um grupo de pessoas, porém um deles foge pela parte de trás do local. Os policiais que ficaram do lado de fora atiram contra o fugitivo, mas ele consegue se desvencilhar da armadilha e correr em direção a um bosque. Há

um novo corte de volta para dentro do apartamento, onde os policiais interrogam os presos a respeito do fugitivo, que é caracterizado como o líder do grupo. Ouve-se uma voz gritando “corta” fora do plano, o que é seguido por um novo corte para a imagem representada pela Figura 15.

Figura 15: A farsa do filme



Fonte: *O ano da morte de Ricardo Reis*, João Botelho, 2020.

Com isso, João Botelho figura António Lopes Ribeiro e sua equipe como personagens, aprofundando a metanarratividade da cena. Há uma metalepse na figuração de Victor, que inicia a sequência dentro da narrativa de Ricardo Reis e termina como personagem do filme de Ribeiro. Esse salto que ocorre entre níveis de ficcionalização entrelaça as narrativas de Saramago, de Botelho e de Ribeiro, criando uma teia em que todas essas figuras são e não são personagens na diegese, acentuando a farsa e a discussão sobre a impossibilidade de se encenar o real. Esse é o cerne da adaptação de Botelho, a discussão sobre encenação e farsa, divergindo da tentativa do autor intruso de Saramago de despertar Ricardo Reis. Essa mesma sequência no romance é simplificada pelo fato de abrir um novo capítulo pela perspectiva de Victor e não possuir a potência da imagem de um diretor e sua equipe, conduzindo um filme dentro do filme.

No romance, há um estranhamento no início da leitura do capítulo em questão. É apenas em seu final que se revela a conexão com um diálogo do capítulo anterior, em que Lídia diz para Reis que seu filho “não entra em semelhantes comédias” (Saramago, 2016, p. 373), referindo-se à juventude hitlerista e ao exército de Salazar depois de Reis sugerir que a criança poderia fazer parte desses movimentos no futuro. A articulação da farsa aqui é, portanto, relacionada à questão da paternidade, não à impossibilidade do exercício estético de encenação do real.

A divergência de ideias pode também ser observada na cena em que Lúcia revela a Reis que está grávida e que pretende manter a criança. No romance, Ricardo Reis permanece em seu estado de alheamento quando recebe a notícia; já no filme, a expressão do ator que encena a personagem evoca medo e incerteza, conforme pode ser visto na Figura 16.

Figura 16: Medo na figuração de Botelho



Fonte: *O ano da morte de Ricardo Reis*, João Botelho, 2020.

O movimento do autor intruso literário que, nessa cena, se revolta com a falta de empatia de Ricardo Reis, expondo seus reais e complexos sentimentos em relação à Lúcia e ao filho, no filme é modificado por uma objetiva expressão de terror por se deparar com a realidade do relacionamento não idealizado.

A realidade, em ambos os casos, força Reis a caminhar em direção ao comício fascista. No entanto, a construção literária se organiza de uma forma a se opor ideologicamente a Ricardo Reis, o que expressa o compadecimento do autor intruso, como pode ser lido no trecho a seguir:

Puxou-a para si, e ela veio como quem enfim se protege do mundo, de repente corada, de repente feliz, perguntando como uma noiva tímida, ainda é o tempo delas, Não ficou zangado comigo, Que ideia a tua, por que motivo iria eu zangar-me, e estas palavras não são sinceras, justamente nesta altura se está formando uma grande cólera dentro de Ricardo Reis, Meti-me em grande sarilho, pensa ele, se ela não faz o aborto, fico para aqui com um filho às costas, terei de o perfilhar, é minha obrigação moral, que chatice, nunca esperei que viesse a acontecer-me uma destas. Lúcia aconchegou-se melhor, quer que ele a abrace com força, por nada, só pelo bem que sabe, e diz as incríveis palavras, simplesmente, sem nenhuma ênfase particular, Se não quisesse perfilhar o menino, não faz mal, fica sendo filho de pai incógnito, como eu. Os olhos de Ricardo Reis encheram-se de lágrimas, umas de vergonha, outras de piedade, distinga-as quem puder, num impulso, enfim, sincero, abraçou-a, e beijou-a, imagine-se, beijou-a muito, na boca, aliviado daquele grande peso, na vida há momentos assim, julgamos que está uma paixão a expandir-se e é só o desafogo da gratidão. Mas o corpo animal cura pouco destas subtilezas, daí a nada uniam-se Lúcia e Ricardo Reis, gemendo e suspirando, não tem importância, agora é que é aproveitar, o menino já está feito. (Saramago, 2016, p. 364-365).

O alívio de Ricardo Reis é inexistente no filme, o que, de certa forma, o inocenta de uma atitude reprovável. Já no romance monológico, o autor intruso não dá espaço para relativização, pois ele expõe que o problema não é o filho, mas quem é a mãe e qual é o seu *status* social. Essa divergência ressignifica a cena do comício no filme, que passa a ter menos significado político em oposição ao fascismo e mais um sentido de imposição da realidade imediata, em conformidade com o olhar de choque, ao se deparar com uma realidade inesperada.

Vê-se, então, que o autor intruso de Saramago organiza toda a obra sob a ameaça da besta fascista que, pouco a pouco, aproxima-se de Ricardo Reis com o objetivo de fazê-lo enxergar sua realidade social. Todo o romance é organizado a partir de um sentimento de indignação e inconformidade do autor intruso com o protagonista. Já no filme de Botelho, devido às impossibilidades expressivas do cinema em lidar com uma voz tão enfática e organizadora, há um deslocamento em relação ao cerne do debate. Na refiguração de Botelho, o despertar político de Ricardo Reis não é uma questão esteticamente explorada. Em seu lugar, há o embate entre real e imaginário. Todavia, essa é uma discussão que ocorre em abstrato, longe da materialidade que o autor intruso emprega em sua articulação. Em outras palavras, no romance, a luta de classes é um elemento programático na elaboração estética, uma vez que é ela que motiva os relacionamentos de Ricardo Reis. Já no filme, o que os motiva é uma idealização abstrata do passado e das relações, impossibilitadas pela realidade que se impõe, o que explica a menor relevância atribuída à personagem de Lídia. O filme de Botelho também se encerra, após a passagem de Pessoa e Reis, com uma cena de um funcionário limpando um cemitério. A cena, em preto e branco, vai progressivamente ganhando cor, até chegar ao ápice, em que um pavão colorido é enquadrado em plano detalhe, representando, de maneira contraditória, uma transformação que ocorre na passagem da vida para a morte. A morte, assim, representada pela coloração do ambiente, possui uma conotação positiva, de completude da passagem, como se Reis tivesse cumprido sua função naquele espaço, diferentemente do romance, em que a passagem de Ricardo Reis junto a Fernando Pessoa é encerrada na incapacidade de ler o texto nunca lido, dando uma ideia de incompletude na jornada do protagonista.

Portanto, percebe-se que o autor intruso saramaguiano, com suas características distintas, não é uma categoria que se insere no processo de adaptação. João Botelho, contudo, é capaz de estabelecer uma nova lógica de autoria a partir de categorias tipicamente cinematográficas, apesar de respeitar o texto de Saramago, o que restringe possibilidades de articulação que fariam sua discussão mais coesa. As referências ao fascismo e,

consequentemente, à sua oposição direta, o comunismo, tornam-se menos significativas no filme, uma vez que não há a perspectiva materialista-histórica enformada esteticamente pelo autor intruso romanesco. Com efeito, o fascismo, a partir dessa leitura, passa a ser percebido apenas um símbolo abstrato que representa uma realidade também abstrata. A concretude dos efeitos do fascismo no romance é perdida na passagem para o cinema, assim como a forma e a contundência do autor intruso saramaguiano.

5.2 O homem duplicado na literatura e no cinema

De todas as adaptações de obras de José Saramago, *O homem duplicado* talvez seja a que menos se ocupa em tentar traduzir ou dialogar com o autor intruso do romance. O filme, dirigido em 2013 por Denis Villeneuve, possui um título diferente do romance de origem, sendo intitulado como *Enemy*, o que por si só impõe uma nova forma de recepção do enredo. O título *O homem duplicado* não pressupõe a ideia de oposição ou rivalidade, como ocorre em *Enemy* (inimigo em português). O título do romance evoca uma ideia de fragmentação, de uma entidade que se torna duas. Esse deslocamento é responsável por conduzir um olhar em relação à obra antes mesmo de seu início, pois entramos no filme esperando que haja conflito entre rivais de alguma natureza, o que se materializa quando são rapidamente introduzidas as personagens, que poderiam muito bem ser irmãos gêmeos, porém não o são. O título também aponta para a ideia de antagonista constituída a partir das “personagens femininas e o sufocamento que sente o protagonista fragmentado diante delas” (Teixeira, 2022, p. 60), uma vez que há uma inversão na dinâmica dessas personagens, semelhantemente ao que ocorreu com Marcenda e Lídia na adaptação de *O ano da morte de Ricardo Reis*.

Como pode ser percebido pela ruptura já no título do filme, Villeneuve é o cineasta que mais se apropriou do material de origem de José Saramago com o objetivo de se distanciar dele, invertendo a importância de personagens, de temas discutidos, de gênero e, mais importante, tirando abertamente de cena o autor intruso e sua organização estética e ideológica. Não há, por parte de Villeneuve, um esforço para preservar o teor materialista-histórico das obras de José Saramago, desvinculando-se, assim, dos pressupostos ideológicos do autor empírico que se impõem esteticamente por meio da autoria intrusa literária. Contudo, antes de analisarmos a obra de Villeneuve, é importante que discutamos a formulação de Saramago a partir de sua autoria intrusa.

5.2.1 Autor intruso saramaguiano

O homem duplicado foi publicado por José Saramago em 2002 e, portanto, faz parte da fase da pedra, momento literário em que o autor olha para dentro da estrutura social em busca da raiz dos problemas. A obra em questão tem como protagonista Tertuliano Máximo Afonso, um professor de história tão descontente com a vida que, certo dia, assistindo a um filme em sua casa, vê um figurante ao fundo de uma cena que é idêntico a si. Atormentado pela figura, Tertuliano passa a tentar descobrir quem é esse homem para de alguma forma contatá-lo.

Em *Da estátua à pedra*, Saramago afirma que, durante a escrita dos primeiros livros que pertencem à fase da pedra, ele não sabia ao certo explicar a mudança de sua estética, porém sabia se tratar de uma nova fase. Foi apenas durante a escrita de *A caverna* e *O homem duplicado* que o autor português soube do que se tratava. Desse modo, essas obras representam a maturidade da nova fase. Ele diz: “fui adquirindo consciência real enquanto escrevia *Todos os nomes* e, com *A caverna* e *O homem duplicado*, a evidência deste fato revelou-se-me de forma total e absoluta” (Saramago, 2013, p. 45). Isso remete à descoberta de que o ser humano é a matéria de seu trabalho e, para compreender o ser humano, é necessário compreender as condições materiais da vida humana. O escritor explica:

considero que a literatura é apenas uma parte da vida, do tempo, da história, da cultura, da sociedade. Nada mais. Os que escrevemos corremos por vezes o risco de imaginar que a literatura é tudo, e que para além dela não existe mais nada. No entanto, acredito que assim como na nossa vida se vão sucedendo acontecimentos de todo o tipo, também na literatura se sucedem esses acontecimentos, que são expressão do que sentimos e pensamos: a criação é a forma que temos de colocar cá fora as nossas esperanças, as nossas certezas, dúvidas, as nossas ideias. (Saramago, 2013, p. 45).

Desse modo, entende-se que, na perspectiva de Saramago, para se tratar da propriedade absoluta do humano, é necessário tratar também de quais relações sociais condicionam essas propriedades, isto é, é necessário compreender o modo de produção e suas contradições para, assim, enformar as personagens em um universo ficcional. Nesse sentido, *O homem duplicado* se difere de *O ano da morte de Ricardo Reis*, pois há um mergulho mais profundo na psique do protagonista a fim de explorar suas contradições, condicionadas pelo modelo de sociedade em que ele está inserido. Saramago define o romance como

uma história de dois homens em tudo idênticos que apresenta, uma vez mais, um tema recorrente no meu trabalho: o outro. Com a diferença de que o outro é, no aspecto físico, um mesmo, que o todo de um se repete no outro, como se estivessem diante de um espelho diferente dos espelhos que utilizamos. Aqui, o meu lado direito não é o lado esquerdo do espelho. Acreditamos estar a viver uma alucinação, a pior de todas, porque a pessoa que temos à nossa frente, sendo outra, é também a que nós mesmos somos. Tertuliano Máximo Afonso é um professor de história, António Claro é um

ator de cinema. Poderiam não ter-se encontrado nunca, mas os seus universos paralelos fundem-se e a tragédia estala. Digo tragédia, ainda que este seja, talvez, o romance que escrevi onde a ironia e o humor estão mais presentes. Por vezes chega-se a um certo sorriso, esse que desperta inquietação. (Saramago, 2013, p. 50).

Assim, compreende-se que o conflito é estabelecido na dinâmica entre o protagonista com esse outro que se assemelha a ele, mas também direciona a discussão de um conflito interno, uma vez que esse outro é o reflexo do protagonista sem a inversão natural de um espelho, dando a entender que as duas partes constituem o todo. A discussão a respeito do duplo, porém, não se limita ao protagonista, mas engloba também outras obras de José Saramago que precederam *O homem duplicado*, o que pode ser constatado pelo trecho a seguir, em que o autor intruso localiza o romance em uma linha cronológica que compreende outras personagens da fase da estátua:

O que por aí mais se vê, a ponto de já não causar surpresa, é pessoas a sofrerem com paciência o miudinho escrutínio da solidão, como foram no passado recente exemplos públicos, ainda que não especialmente notórios, e até, em dois casos, de afortunado desenlace, aquele pintor de retratos de quem nunca chegamos a conhecer mais do que a inicial do nome, aquele médico da clínica geral que voltou do exílio para morrer nos braços da pátria amada, aquele revisor de imprensa que expulsou uma verdade para plantar no seu lugar uma mentira, aquele funcionário subalterno do registo civil que fazia desaparecer certidões de óbito, todos eles, por casualidade ou coincidência, formando parte do sexo masculino, mas nenhum que tivesse a desgraça de chamar-se Tertuliano. (Saramago, 2002, p. 10).

O autor intruso inicia um exercício de figuração de Tertuliano Máximo Afonso a partir da melancolia e da solidão, dizendo que ele “rendeu-se à temporal fraqueza de ânimo ordinariamente conhecida por depressão” (Saramago, 2002, p. 10), para em seguida compará-lo aos protagonistas de *Manual de pintura e caligrafia*, *O ano da morte de Ricardo Reis*, *A história do cerco de Lisboa* e *Todos os nomes*. Tertuliano Máximo Afonso, portanto, faz parte dessa genealogia de personagens saramaguianas que enfrentam de alguma forma o sentimento da solidão. Ele, portanto, pode ser encarado como uma espécie de duplo para cada uma dessas figurações passadas.

Há uma diferença, no entanto, na articulação desse sentimento em *O homem duplicado*, uma vez que o romance pertence à fase da pedra, ou seja, imagina-se que haja um aprofundamento não apenas no que diz respeito à descrição da solidão em si, mas principalmente à raiz desse sentimento. O autor intruso, nessas primeiras pinceladas de figuração, revela que o protagonista é divorciado, o que não se revela como a raiz do sentimento, mas como um sintoma dele. Isso porque, posteriormente, como foi debatido no Capítulo 2 desta pesquisa, o autor intruso revela a covardia e a apatia de Tertuliano no momento em que ele deveria lutar pela manutenção de seu casamento no *flashback* do término. O duplo, nesse

sentido, surge como um elemento fantástico que atua dentro da narrativa para se chegar à origem material do sentimento que é determinado pelas relações econômicas e de trabalho da sociedade contemporânea.

O uso recorrente de elementos fantásticos em seus romances foi motivo de debates e de críticas em grupos marxistas por essa abordagem se afastar de ideias representacionais realistas e objetivas, o que fez inclusive com que José Saramago decretasse que seus camaradas de partido não eram qualificados o suficiente para discutir literatura. Há, nessa articulação com o fantástico, um movimento em que o autor intruso consegue atingir de maneira mais aprofundada discussões sobre a materialidade das relações humanas atravessadas pelo modo de produção quanto mais se afasta da realidade. Tzvetan Todorov afirma que o “fantástico é a hesitação experimentada por um ser que não conhece as leis naturais, diante de um acontecimento aparentemente sobrenatural” (Todorov, 2016, p 148). Por meio dessa hesitação, o autor intruso consegue colocar o protagonista diante si mesmo, para que ele possa enxergar a fragmentação de sua identidade e refletir sobre esse estado. A partir dessa construção, o leitor se espelha na personagem pelo elemento fantástico e acaba se deparando com a visão de mundo do autor empírico, articulada esteticamente pelo intruso. Todorov explica esse fenômeno, afirmando que

Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de pessoas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. Em seguida, essa hesitação deve ser igualmente sentida por uma personagem; desse modo, o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação se acha representada e se torna um dos temas da obra. (Todorov, 2016, 151-152).

Assim sendo, o emprego do fantástico, justamente por se distanciar da representação do real por meio da hesitação que reside na possibilidade do sobrenatural, estimula o leitor a se aproximar do protagonista e, conseqüentemente, a se colocar em sua pele, experienciando as mesmas reflexões que, no caso de Saramago, possuem raízes na materialidade das relações humanas.

O fato de o elemento fantástico se amparar justamente na desgastada discussão acerca do duplo, ou *doppelgänger*, na filosofia alemã, funciona como ferramenta do autor intruso para articular seu debate acerca das identidades a partir de uma construção constantemente empregada na literatura, no cinema, na televisão, nos quadrinhos e em outras mídias. Nicole Fernandez Bravo afirma que o termo *doppelgänger* foi “cunhado por Jean-Paul Richter em 1796 e que se traduz por ‘duplo’, ‘segundo eu’. Significa literalmente ‘aquele que caminha do lado’, ‘companheiro de estrada” (Bravo, 2005, p. 261). Seguindo essa elaboração, muitas obras foram produzidas. Na literatura, para citar alguns exemplos, há *William Wilson*, de Edgar Allan

Poe, *Siebenkas*, de Jean Paul Richter, *O duplo*, de Fiódor Dostoiévski, *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, *O médico e o monstro*, de R. L. Stevenson e muitos outros. No cinema e na televisão, os exemplos também são múltiplos e atravessam qualquer barreira de gênero. Alguns exemplos são *Cisne Negro*, de Darren Aronofsky, *Um corpo que cai*, de Alfred Hitchcock, *Us*, de Jordan Peele, *O duplo*, de Juliana Rojas, *A Dupla Vida de Véronique*, de Krzysztof Kieslowski, *Possessão*, de Andrzej Zulawski, *Solaris*, de Andrei Tarkovsky e até mesmo séries de TV de caráter mais comercial, como *How I met your mother* e *The Vampire Diaries*.

No entanto, muitas dessas construções, sobretudo aquelas mais comerciais, seguem uma lógica de representação que constrói o duplo como uma contrapartida vilanizada e má intencionada de um sujeito. Há, inclusive, no folclore escandinavo o termo “vardøger, que seria a aparição de uma outra consciência ou alma (håg) com mesma forma corporal de uma pessoa antes de essa pessoa, de fato, chegar ao local. Essa aparição sobrenatural representa, na mitologia nórdica, prenúncio de morte ou perigo iminente” (Teixeira, 2022, p. 91). No entanto, Saramago constrói sua narrativa não a partir da oposição entre bem e mal, mas de acordo com o que postula Dimitris Vardoulakis, que afirma: “O *doppelgänger* não é bom nem ruim, mas é o elemento da relação formal que estrutura a ontologia do sujeito” (Vardoulakis, 2010, p. 3, tradução nossa¹⁴). Portanto, as personagens de Saramago, Tertuliano Máximo Afonso e seu duplo, António Claro, não constituem opostos, mas partes de uma totalidade. Bravo concorda, afirmando que o duplo “se trata, em primeiro lugar, de uma experiência de subjetividade” (Bravo, 2005, p. 261).

Assim, há diversos traços de personalidade de Tertuliano que vão sendo ressignificados no decorrer da narrativa com a aparição de António Claro. Uma descrição importante no início do romance é o trecho em que o autor intruso se impõe a fim de questionar o desempenho e a metodologia do protagonista em seu trabalho:

Comeu na cozinha, empurrando com um copo de vinho tinto, e, quando terminou, quase sem pensar, repetiu a cantilena com três migalhas de pão, a da esquerda, que era o livro, a do meio, que era os exercícios, a da direita, que era o filme. Ganhou Quem Porfia Mata Caça, está visto que o que tem de ser, e tem muita força, nunca jogues as pêras com o destino, que ele come as maduras e dá-te as verdes. É o que geralmente se diz, e, porque se diz geralmente, aceitamos a sentença sem mais discussão, quando o nosso dever de gente livre seria questionar energicamente um destino despótico que determinou, sabe-se lá com que maliciosas intenções, que a pêra verde é o filme, e não os exercícios ou o livro. Como professor, e de História ainda por cima, este Tertuliano Máximo Afonso, haja vista a cena a que acabámos de assistir na cozinha, confiando o seu futuro imediato e porventura o que virá depois dele a três

¹⁴ No original: “The doppelgänger is neither good nor bad, but rather it is the element of formal relationality that structures the subject’s ontology”.

migalhas de pão e a um papaguear infantil e sem sentido, é um mau exemplo para os adolescentes que o destino, o mesmo ou outro, pôs nas suas mãos. Não caberá infelizmente neste relato uma antecipação dos prováveis efeitos perniciosos da influência de um tal professor na formação das jovens almas dos educandos, por isso as deixamos aqui, sem outra esperança que a de que venham a encontrar, um dia, no caminho da vida, uma influência de sinal contrário que as livre, quem sabe se in extremis, da perdição irracionalista que neste momento as ameaça. (Saramago, 2002, p. 16-17).

No trecho, o autor intruso faz uma relação entre a forma como o protagonista seleciona sua atividade com sua conduta profissional. De maneira cômica, ele ridiculariza Tertuliano por deixar que o acaso decida qual será sua próxima atividade, o que possui um efeito de prenúncio, uma vez que o filme *Quem porfia mata caça* muda radicalmente a vida solitária e monótona do professor. O tom autorreflexivo é perceptível, sobretudo no momento em que o autor intruso questiona a postura de aceitar que o acaso determine o que ocorrerá com o protagonista, evidenciando a falta de capacidade de Tertuliano em questionar até as mínimas situações cotidianas. A associação com a profissão, apesar da ironia, carrega a legítima dúvida de que, se esse homem não tem a capacidade de ao menos questionar o que fazer com seu próprio tempo particular, qual garantia haveria de que ele teria o senso crítico e a disposição ideológica para questionar e se questionar a respeito dos eventos históricos de que trata no seu dia a dia? É interessante que o autor intruso não realiza um julgamento de valor sobre a escolha, pois sua natureza onisciente tem acesso a tal conteúdo. No entanto, o que o incomoda é a complacência, a facilidade em aceitar que o que foi decidido pelo acaso ou por outrem é o que de fato sucederá. Essa é exatamente a mesma postura que o protagonista teve com sua ex-esposa no momento em que deveria lutar pelo relacionamento e, também, com Maria da Paz, sua namorada, em diferentes momentos do romance que serão discutidos posteriormente.

Tertuliano, portanto, é um sujeito que aceita as determinações impostas pelo acaso ou pela ideologia dominante sem questioná-las, enxergando seu objeto de estudo, a História, a partir de um ponto de vista tecnicista acrítico. Essa característica é enfatizada por sua proposta metodológica de ensinar História começando do presente e indo em direção ao passado, invertendo a ordem. Sua motivação para tal proposta explica-se na ideia de que “falar do passado é o mais fácil que há, está tudo escrito, é só repetir, papaguear, conferir pelos livros o que os alunos escrevam nos exercícios ou digam nas chamadas orais” (Saramago, 2002, p. 80). Logo, não há um movimento de questionar aquilo que está escrito, pois, em sua perspectiva, se está escrita e publicada, a informação constitui a verdade absoluta, diferentemente do presente, que se encontra em constante disputa ideológica. Contraditoriamente, contudo, Tertuliano não observa o presente a partir de uma perspectiva dialética, em busca de uma síntese, ele apenas se deixa levar pelo acaso ou pelo o que é estipulado pela superestrutura da sociedade.

Essa característica da figuração de Tertuliano se opõe às características desse autor intruso que, em *O homem duplicado*, por se tratar de um livro em que um filme narrativo é um importante elemento da trama, reflete criticamente sobre o ato de narrar e de fazer História. Em um determinado momento, após Tertuliano alugar outros filmes para descobrir mais sobre o ator que tem a mesma aparência que ele, o autor intruso, em um movimento metalinguístico, comenta o uso de elipses comuns à maioria de narrativas ficcionais, sobretudo no cinema, em que elas são evidenciadas pela montagem. A passagem segue:

Para o relator, ou narrador, na mais do que provável hipótese de se preferir uma figura beneficiada com o sinete da aprovação acadêmica, o mais fácil, chegado a este ponto, seria escrever que o percurso do professor de História através da cidade, e até entrar em casa, não teve história. Como uma máquina manipuladora do tempo, mormente no caso de o escrúpulo profissional não ter permitido a invenção de uma zaragata de rua ou de um acidente de trânsito com a única finalidade de encher os vazios da intriga, aquelas três palavras, Não Teve História, empregam-se quando há urgência em passar ao episódio seguinte ou quando, por exemplo, não se sabe muito bem que fazer com os pensamentos que a personagem está a ter por sua própria conta, sobretudo se não têm qualquer relação com as circunstâncias vivenciais em cujo quadro supostamente se determina e actua. (Saramago, 2002, p. 52).

O primeiro ponto que merece atenção no trecho é logo a primeira frase, quando o autor intruso se denomina como relator. Ironicamente, o autor dentro da obra busca uma palavra técnica para descrever sua intrusão na obra, colocando-se como alguém objetivo e acrítico, cuja condução não engloba sentimentos, apenas a descrição fria dos dados, assemelhando-se à postura de Tertuliano diante da História. O trecho é também curioso pelo preenchimento que o autor faz da elipse temporal, que se constitui como um espaço vazio na narrativa, passível do corte por não conter informações essenciais. O autor, então, reflete sobre esse vazio de ação e de pensamentos. Contudo, é um tipo de vazio particular, semelhante ao conceito de *Ma* da cultura oriental:

enquanto possibilidade, associa-se ao “vazio”, que, distinto de uma concepção ocidental cujo significado é o nada, é visto como algo do nível da potencialidade, que tudo pode conter, e, portanto, da possibilidade de geração do novo. É por conseguinte, o vazio da disponibilidade de nascimento de algo novo e não da ausência e da morte. (Okano, 2014, 151).

Ao mesmo passo em que o autor intruso afirma não haver história, ele reflete sobre o ato de narrar, dialogando intimamente com um dos conflitos do romance, que habita entre a História oficial, com H maiúsculo, a História não hegemônica, e a história ficcional, representada pelo duplo, que é um ator, corroborando o cruzamento que ocorre entre as três possibilidades narrativas. Além disso, há também, na sequência da citação, um questionamento sobre a continuidade da própria obra narrada:

Ora, nesta exacta situação se encontrava o professor e novel amador de vídeos Tertuliano Máximo Afonso enquanto ia guiando o seu carro. É verdade que pensava, e muito, e com intensidade, mas os pensamentos dele eram a tal extremo alheios ao que nas últimas vinte e quatro horas tinha andado a viver, que se resolvêssemos tomá-los em consideração e os trasladássemos a este relato, a história que nos havíamos proposto contar teria de ser inevitavelmente substituída por outra. É certo que poderia valer a pena, melhor ainda, uma vez que conhecemos tudo sobre os pensamentos de Tertuliano Máximo Afonso, sabemos que valeria a pena, mas isso representaria aceitar como baldados e nulos os duros esforços até agora cometidos, estas quarenta compactas e trabalhosas páginas já vencidas, e voltar ao princípio, à irónica e insolente primeira folha, desaproveitando todo um honesto trabalho realizado para assumir os riscos de uma aventura, não só nova e diferente, mas também altamente perigosa, que, não temos dúvidas, a tanto os pensamentos de Tertuliano Máximo Afonso nos arrastariam. Fiquemos portanto com este pássaro na mão em vez da decepção de ver dois a voar. Além disso, não há tempo para mais. (Saramago, 2002, p. 52).

O conceito de *Ma* é empregado, portanto, a partir do silêncio do protagonista dentro do universo diegético. Isso ocorre porque há uma passagem de tempo sentida pelo leitor, mas com a distinta característica de que as ponderações desse protagonista são mantidas privadas devido à sobreposição das reflexões do autor intruso. Ele reconhece que Tertuliano pensava com intensidade a respeito do evento insólito de encontrar seu duplo, o que evocaria reflexões sobre identidade e sociedade. O autor intruso permite que o leitor sinta o peso dessas reflexões do protagonista motivado pela passagem de tempo que ocorre durante a longa intrusão expositiva, porém sem revelá-las, mantendo, na camada diegética, uma singela cena contemplativa, em que um homem atormentado dirige por uma grande metrópole.

Uma questão relevante para a discussão sobre identidade que há no romance é o espaço onde ele se passa. Em um certo momento, o autor intruso surge para quebrar a ambiguidade espacial da narrativa. Até o momento dessa intrusão, não havia descrições objetivas a respeito de suas características espaciais.

É a altura de informar aqueles leitores que ajuizando pelo carácter mais que sucinto das descrições urbanas feitas até agora, tenham criado no seu espírito a ideia de que tudo isto se está a passar numa cidade de tamanho mediano, isto é, abaixo do milhão de habitantes, é a altura de informar, dizíamos, que, muito pelo contrário, este professor Tertuliano Máximo Afonso é um dos cinco milhões e pico de seres humanos que, com diferenças importantes de bem-estar e outras sem a menor possibilidade de mútuas comparações, vivem na gigantesca metrópole que se estende pelo que antigamente haviam sido montes, vales e planícies, e agora é um sucessiva duplicação horizontal e vertical de um labirinto, de começo agravada por componentes que designaremos por diagonais, mas que, no entanto, com o decorrer do tempo, se revelaram até certo ponto equilibradores da caótica malha urbana, pois estabeleceram linhas de fronteira que, paradoxalmente, em lugar de terem separado, aproximaram. (Saramago, 2002, p. 70-71).

Esse é um traço tipicamente literário, em que o romancista é capaz de esconder do leitor onde se passa a história, criando uma espécie de espaço limiar capaz de abarcar diferentes possibilidades no processo de recepção. Da mesma forma que o autor figura suas personagens

com pequenas pinceladas que vão ganhando contornos mais distintos no decorrer da leitura, o espaço também é elaborado dessa forma. Tal opção estética tem o efeito de localizar a narrativa em um espaço abstrato, para, posteriormente, inserir elementos concretos em sua edificação. Essa organização estética fragmentada dialoga diretamente com o conflito interno do protagonista, que vai se deparando com fragmentos de si no decorrer do texto em busca de remontar sua identidade despedaçada pela sociedade capitalista.

Além de António Claro, há outros elementos que versam sobre a questão da fragmentação de identidade. O próprio duplo tem, em sua carreira de ator, um pseudônimo, ou nome artístico (Daniel Santa-Clara), criando assim outra fissura na identidade. Tertuliano também possui outra quebra, representada pelo Senso Comum, que é figurado não como as reflexões do protagonista, mas como outra personagem distinta e independente que surge em certos momentos para confrontá-lo. Na cena em que Tertuliano vai em direção à casa de António Claro após descobrir seu endereço, o Senso Comum entra pelo lado do passageiro para tentar dissuadir o protagonista da ideia de confrontar o duplo, uma vez que esse confronto criaria apenas mais problemas. Na cena seguinte, fica evidente a fragmentação do sujeito, que tem o pensamento crítico arrancado de si e materializado em outra forma:

o papel do senso comum na história da vossa espécie nunca foi além de aconselhar cautela e caldos de galinha, principalmente nos casos em que a estupidez já tomou a palavra e ameaça tomar as rédeas da acção, O remédio seria disfarçar-me, De quê, Não sei, terei de pensar, Pelos vistos, para seres quem és, a única possibilidade que te resta é a de que pareças ser outro, Tenho de pensar, Sim, já era tempo, Sendo assim, o melhor é ir para casa, Se não te incomoda, leva-me até à porta, depois cá me arranjarei, Não queres subir, Até hoje nunca me tinhas convidado, Estou a convidar-te agora, Obrigado, mas não devo aceitar, Porquê, Porque também não é saudável para o espírito viver de casa e pucarinho com o senso comum, comer com ele à mesa, dormir com ele na cama, levá-lo ao trabalho, pedir-lhe a sua aprovação ou consentimento antes de dar um passo, alguma coisa tereis de arriscar por vossa própria conta, A quem te referes, A vocês todos, ao género humano. (Saramago, 2002, p. 156).

Pela interação, é possível perceber que o Senso Comum não é uma figura presente na vida de Tertuliano, e que inclusive não se considera da mesma espécie do protagonista. Essa articulação possui desdobramentos significativos, pois o Senso Comum chega a dizer que é um espírito, portanto não se encontra mais em vida e, por estar fora da organização social, tem uma visão de mundo diferente. A dinâmica entre as duas personagens remete diretamente à dinâmica do fantasma de Fernando Pessoa com Ricardo Reis, em que a entidade fantasmagórica possuía uma certa iluminação intelectual e o protagonista estava cegado pela ideologia dominante. No final da passagem o Senso Comum termina o diálogo com a frase “Quanto mais te disfarçares, mais te parecerás a ti próprio” (Saramago, 2002, p. 157), sugerindo que Tertuliano é uma farsa

e, quanto maior ela se tornar, mais ele chegaria perto de seu verdadeiro eu. O prenúncio se concretiza quando o protagonista se disfarça para se aproximar de António Claro:

Quando pela primeira vez olhou a sua nova fisionomia sentiu um fortíssimo impacto interior, aquela íntima e insistente palpitação nervosa do plexo solar que tão bem conhece, porém, o choque não tinha sido o resultado, simplesmente, de se ver distinto do que era antes, mas sim, e isso é muito mais interessante se tivermos em conta a peculiar situação em que tem vivido nos últimos tempos, uma consciência também distinta de si mesmo, como se, finalmente, tivesse acabado de encontrar-se com a sua própria e autêntica identidade. Era como se, por aparecer diferente, se tivesse tomado mais ele mesmo. (Saramago, 2002, p. 164).

A cena remete a uma conversa do início do romance, que Tertuliano teve com o professor de Matemática, em que seu colega se lembra de que o protagonista usava um bigode no passado. Ao se disfarçar de António Claro, Tertuliano se aproxima da imagem de Daniel Santa-Clara, o nome artístico que constava nos créditos dos filmes assistidos. Portanto, o ato de se fantasiar o faz se aproximar de um ator sem um papel, ou seja, de um farsante, que necessita ser outro alguém para fugir de si mesmo e de sua depressão, reiterada diversas vezes na primeira metade do romance.

A questão da identidade retorna inclusive no episódio da carta para a produtora, quando Tertuliano manipula emocionalmente Maria da Paz para que ela a assinasse sem saber seu conteúdo. Na cena da assinatura, ela diz: “Ali, o meu nome não foi mais que uma máscara, a máscara do teu nome, a máscara de ti” (Saramago, 2002, p. 167), sugerindo novamente o caráter farsante de Tertuliano, que cada vez mais se fragmenta a fim de se aproximar de uma idealização de si. A carta evidencia também “o desbalanceamento na relação, dado que, enquanto ela [Maria] entrega seu nome para ele, Tertuliano esconde dela a verdade a fim de satisfazer seus desejos íntimos de chegar ao duplo” (Teixeira, 2022, p. 96), enfatizando uma postura individualista e até narcísica, devido à natureza subjetiva do duplo

No desenlace do romance, a fragmentação do protagonista chega a um ponto em que não há retorno, uma vez que, depois de se encontrar com António Claro, a obsessão, que era apenas de um, passa a ser de ambos. António, então, tendo visto Maria, expõe seu desejo de passar uma noite com ela, fazendo-a acreditar que na verdade ela estaria com Tertuliano. Sem escolha, Tertuliano aceita a chantagem, mas decide fazer o mesmo, indo à casa de Helena, esposa de António. No entanto, Maria, ao notar a marca de um anel no dedo do duplo, aponta a farsa, percebendo não se tratar de Tertuliano. António, sem paciência para tentar dissuadir Maria, a conduz novamente à cidade. Entretanto, no caminho, acontece um acidente automobilístico e ambos perdem a vida. António, na sequência, é identificado como Tertuliano por portar os documentos do professor de História.

Aqui, portanto, um pedaço da identidade do protagonista simbolicamente morre. Contudo, uma nova possibilidade se abre para a personagem na figura de Helena, que, apesar de também descobrir a farsa, tem uma reação diferente da de Maria. Após assistirem uma notícia sobre o acidente que matou António e Maria, Helena e Tertuliano discutem a respeito da complexa relação que se apresentou:

Aonde vais agora, Por aí, a recolher os cacos e a disfarçar as cicatrizes, Como António Claro, Sim, o outro está morto, Helena ficou calada, tinha a mão direita pousada em cima do jornal, a sua aliança de casamento brilhava-lhe na mão esquerda, a mesma que ainda segurava na ponta dos dedos o anel que fora do marido. Então disse, Resta-te uma pessoa que pode continuar a chamar-te Tertuliano Máximo Afonso, Sim, a minha mãe, Está na cidade, Sim, Há outra, Quem, Eu, Não terá ocasião, não nos voltaremos a ver, Depende de ti, Não compreendo, Estou a dizer-te que fiques comigo, que tomes o lugar do meu marido, que sejas em tudo e para tudo António Claro, que lhe continues a vida, já que lha tiraste, Que eu fique aqui, que vivamos juntos, Sim, Mas nós não nos amamos, Talvez não, Pode vir a odiar-me, Talvez sim, Ou odiá-la eu a si, Aceito o risco, seria mais um caso único no mundo, uma viúva que se divorciou, Mas o seu marido devia ter família, pais, irmãos, como posso eu fazer as vezes dele, Ajudar-te-ei, Ele era actor, eu sou professor de História, Esses são alguns dos cacos que terás de recompor, mas cada coisa tem seu tempo, Talvez venhamos a amar-nos, Talvez sim, Não creio que possa odiá-la, Nem eu a ti. Helena levantou-se e aproximou-se de Tertuliano Máximo Afonso. Pareceu que o ia beijar, mas não, que ideia, um pouco de respeito, por favor, ainda não nos esquecemos de que há um tempo para cada coisa. Tomou-lhe a mão esquerda e, devagar, muito devagar, para dar tempo a que o tempo chegasse, enfiou-lhe a aliança no dedo. Tertuliano Máximo Afonso puxou-a levemente para si e ficaram assim, quase abraçados, quase juntos, à beira do tempo. (Saramago, 2002, p. 313-314).

Tertuliano, agora António, é aceito por Helena e decide, então, assumir a nova personalidade. Aparentemente, a fragmentação se arrefecera, uma vez que Tertuliano assumira a vida e a esposa de António. O diálogo também é simbólico quando Helena fala em recompor alguns cacos, como a questão do trabalho. Essa discussão pressupõe uma ideia de cura, uma vez que surge um caminho para que a identidade do protagonista possa ser finalmente remontada, mais distante da depressão que o acometia no início da narrativa e, conseqüentemente, da frustração no trabalho. Todavia, na última cena, o professor de História recebe uma ligação de um terceiro homem que diz ser idêntico a ele, o que indica um ciclo sem fim da fragmentação do sujeito, sugerindo que o problema não está no indivíduo, mas na organização social em que ele está inserido. Tertuliano, então, pega a arma de fogo de António, e o romance se finaliza com os dois idênticos indo em direção a um ponto em comum.

A questão cíclica do final do romance remonta ao início, quando Tertuliano Máximo Afonso é apresentado como um sujeito que sofre de depressão. Esse sentimento que o acomete é o ponto de partida que o faz mergulhar na obsessão por um outro sujeito igual a si e que aparentemente possui uma vida melhor. Contudo, essa depressão, no que diz respeito à questão

da identidade, parece ser um sintoma social. Mark Fisher, em *Realismo capitalista*, associa a depressão na contemporaneidade às determinações da sociedade capitalista. Ele postula que

A ontologia hoje dominante nega a possibilidade de que enfermidades psicológicas tenham uma possível origem de natureza social. Obviamente, a “bio-quimicalização” dos distúrbios mentais é estritamente proporcional à sua despolitização. Considerá-los um problema químico e biológico individual é uma vantagem enorme para o capitalismo. Primeiramente, isso reforça a característica do próprio sistema em direcionar seus impulsos a uma individualização exacerbada (se você não está bem, é por conta das reações químicas do seu cérebro). (...) O fato de encontrarmos paralelos entre o crescimento de transtornos mentais e os novos padrões de avaliação de desempenho no trabalho não nos surpreende. (Fisher, 2020, p. 67).

Fisher afirma que, na sociedade dividida em classes, o trabalhador é propenso a entrar em um estado de alheamento. Essa descrição é usada pelo autor intruso para descrever Tertuliano, que, antes de descobrir a existência de António Claro, encontrava-se estagnado em sua leitura de um livro sobre a Mesopotâmia e não conseguia desenvolver seu projeto metodológico de ensino de História.

Levanta-se a hipótese, a partir dessa constatação, de que a complacência de Tertuliano, no que diz respeito ao seu trabalho, à sua ex-esposa e à sua namorada, pode estar diretamente ligada a uma crise de identidade motivada pela forma de organização social, o que o leva a encontrar no elemento fantástico, longe da realidade material, uma possibilidade de se sentir completo novamente, como se visse no duplo uma versão melhor e aperfeiçoada de si.

Na cena final, o protagonista leva a arma de António para fazer a manutenção de sua farsa e exterminar uma ameaça em forma do terceiro indivíduo idêntico. Estranhamente, o Senso Comum não surge nesse ponto para tentar dissuadir Tertuliano da má ideia. Fisher afirma que “faz parte da depressão uma voz ‘interior’ desdenhosa que nos acusa de autoindulgência (...) É claro que não se trata bem de uma voz ‘interior’, e sim da expressão internalizada de forças sociais reais” (Fisher, 2020, p. 137), o que pode ser lido em paralelo com o Senso Comum, que não aparece novamente depois que António Claro e Maria da Paz morrem no acidente. Portanto, a voz interior é suprimida como um exercício de fuga do real.

O autor intruso de Saramago, portanto, organiza a narrativa a partir de uma dinâmica de trabalho que determina a identidade do sujeito. O autor português o faz por meio de estratégias narrativas capazes de organizar esteticamente o pensamento do autor empírico. O Senso Comum, por exemplo, é uma voz de difícil transposição para o cinema, pois não possui corpo físico, o que não se traduz facilmente para o audiovisual.

Denis Villeneuve, contudo, optou por seguir um caminho mais autônomo, distanciando-se das construções saramaguianas intrinsecamente literárias e também abandonando discussões que são ideologicamente atreladas à figura do autor empírico.

5.2.2 Autor intruso Denis Villeneuve

Fugindo da tradição dos adaptadores de José Saramago em realizar um diálogo estreito com as obras do autor português, Denis Villeneuve propõe uma perspectiva mais disruptiva no processo de levar *O homem duplicado* ao cinema. O cineasta opta por, a grosso modo, desconsiderar as articulações flagrantes do autor intruso, porém mantendo a estrutura do enredo. Essa opção, com efeito, gera uma grande lacuna, uma vez que toda a elaboração estética e ideológica do romance é centralizada nessa entidade.

Ricardo Sobreira, em seu artigo sobre o romance e sua transposição para o cinema, declara que

alguns críticos e parte do público receberam o filme de Villeneuve com relativa hostilidade devido ao fato de o diretor canadense ter enfrentado “problemas” para adaptar o livro e ter supostamente “traído” o “original”, ao “alterar” elementos da trama romanesca e ao introduzir personagens e situações não ideadas “originalmente” por Saramago. (Sobreira, 2016, p. 196).

A constatação vai ao encontro de uma postura que era muito comum no estabelecimento cultural do cinema como mídia artística, quando inúmeras adaptações eram realizadas com intuito de se aproximarem da literatura e, com isso, serem elevadas ao patamar de arte. No entanto, essa perspectiva hoje não mais se sustenta, como foi discutido no decorrer deste trabalho. Gary R. Bortolotti e Linda Hutcheon, aprofundando a discussão, argumentam que a adaptação biológica tem o potencial de expandir o entendimento sobre adaptações narrativas, superando o discurso que elege a fidelidade como um parâmetro analítico para o sucesso das obras adaptadas. Eles afirmam que

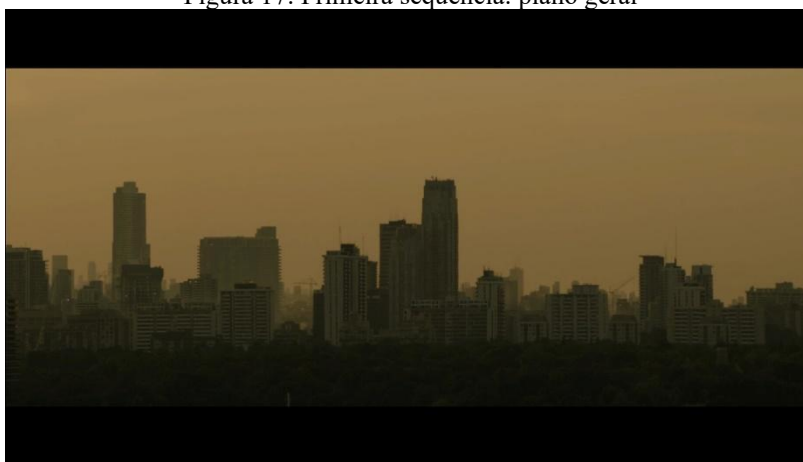
é obviamente importante, para a compreensão de uma adaptação como uma adaptação, investigar de onde ela veio (em outras palavras, o que os biólogos chamam de sua filogenia ou história evolutiva). Quando deixamos de lado as preocupações a respeito da “fidelidade” para realizar esse tipo de estudo relacionado, porém diferente, novas oportunidades analíticas se apresentam. Ao revelar linhagens de descendência, e não apenas semelhanças na forma, podemos entender como uma narrativa específica muda ao longo do tempo. Se levarmos em consideração, de repente é o sucesso da própria narrativa, assim como o de suas adaptações, que pode ser considerado sob um novo prisma. (Bortolotti; Hutcheon, 2020, p. 122).

Não é a proximidade do diálogo que determina a qualidade de uma adaptação, mas sua capacidade de expressar estéticas, ideias e conceitos independentemente da anterior, porém sem

ignorar que a obra adaptada faz parte de uma linhagem de descendência que passa por mutações. Essa noção constitui uma boa perspectiva para se observar o trabalho de Denis Villeneuve em *Enemy*, pois apesar de “verificar que há afinidades temáticas e estilísticas entre os projetos estéticos do cineasta canadense e do escritor português” (Sobreira, 2016, p. 198), seu filme é trabalhado sob uma visão de mundo e organização estrutural e estética diferentes das de José Saramago.

A começar pelos três planos que compõem a primeira sequência do longa. O autor intruso de José Saramago inicia sua narrativa não a partir da elaboração de um quebra-cabeças narrativo, mas de um exercício que visa explorar as contradições e as angústias de seu protagonista. O labirinto narrativo, em Saramago, é composto pelo trabalho do autor intruso no decorrer das páginas. Já Villeneuve constrói todo o filme a partir de uma lógica de jogo, em que o espectador é, desde o princípio, convocado para participar. Os três primeiros planos, representados pelas Figuras 17, 18 e 19, inauguram o enigma relacionado ao duplo que irá ser desenvolvido no decorrer da narrativa.

Figura 17: Primeira sequência: plano geral



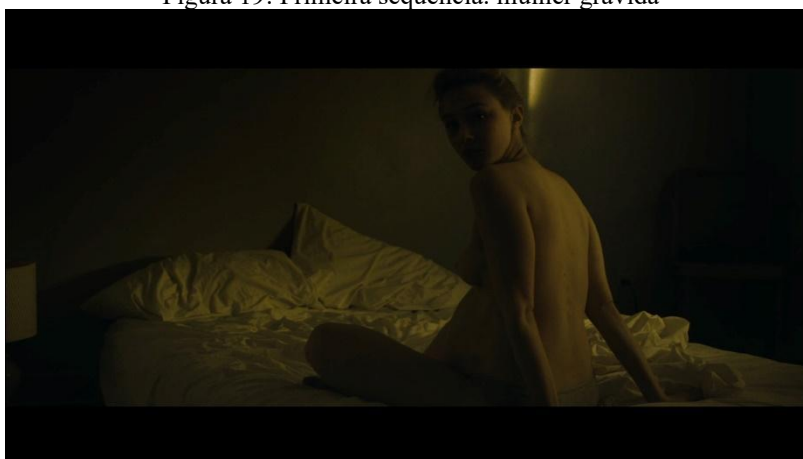
Fonte: *Enemy*, Denis Villeneuve, 2013.

Figura 18: Primeira sequência: personagem no carro



Fonte: *Enemy*, Denis Villeneuve, 2013.

Figura 19: Primeira sequência: mulher grávida



Fonte: *Enemy*, Denis Villeneuve, 2013.

O espectador que tem o primeiro contato com o filme não é capaz de compreender o que esses três planos dispostos nessa ordem representam, o que acarreta uma sensação de estranhamento, uma vez que, após o plano da mulher grávida, há um corte seco para uma tela escura que dura alguns segundos e que precede o surgimento de uma frase, uma tradução para o inglês da mesma epígrafe do livro: “O caos é uma ordem por decifrar”. Tem-se uma unidade criada a partir do bloco de planos descontínuos dispostos na montagem. A tela preta que surge separa esses três planos do restante do filme, acentuando que há neles uma articulação a ser descoberta.

Além do corte para a tela escura que isola esses três planos em um bloco fechado, há outro fator responsável por criar o sentimento de unidade entre eles, que é o *voice over* de uma voz feminina que diz: “Olá querido, é a sua mãe. Obrigada por me mostrar o seu apartamento novo. Estou preocupada com você. Digo, como consegue viver assim? De qualquer forma, você poderia retornar à ligação? Vamos nos encontrar novamente. Eu te amo”. A mulher, portanto,

se identifica como a mãe do homem retratado na Figura 18. Esse plano é revelador, pois há um jogo com o espelho que o duplica, o que remete diretamente à fragmentação do sujeito. Ela também fala negativamente sobre as condições de um novo apartamento, o que permite o entendimento de que havia um outro apartamento antes, de alguma forma melhor que o atual. A fala preocupada da mãe se sobrepõe ao olhar perdido do homem dentro do carro, que parece preocupado ou deprimido. Além disso, a atmosfera melancólica é acentuada pelo filtro amarelado na fotografia, que remete à deterioração dos espaços físicos e psicológicos, aparentemente adoentados. Antes e depois, tem-se a metrópole e a mulher grávida que olha diretamente para a câmera, quebrando a quarta parede e estabelecendo um sentimento de cumplicidade com o espectador. Logo, essa construção estabelece uma interligação entre metrópole, homem no carro, mãe ao telefone e mulher grávida.

A montagem, nesse caso, é fundamental para articular ideologicamente os planos descontinuados. Ismail Xavier, discutindo diferentes perspectivas sobre a montagem, afirma que “o que fornece unidade a um filme é a presença de uma tese — cristalização de uma visão do mundo — apta a impregnar todos os detalhes da realização e comandando a montagem, instância decisiva na execução da unidade de uma obra” (Xavier, 2012, p. 57). Portanto, a interrelação entre os planos é estabelecida pela montagem que inverte valores postulados por José Saramago em seu filme. Pressupõe-se que a mulher que aparece no terceiro plano (Figura 19) é a refiguração de Maria da Paz, dada a sua importância estrutural no romance de Saramago. Contudo, na verdade, é Helen, refiguração de Helena, esposa de António Claro.

As quatro personagens principais são mantidas na adaptação, preservando inclusive seus nomes em uma versão para o inglês. Maria da Paz é Mary, Helena é Helen e António Claro (Daniel Santa-Clara) é Anthony Claire (Daniel St. Claire). A única diferença é Tertuliano, que passa a se chamar Adam no filme. Adam ou Adão é uma referência intermediária à Bíblia, referindo-se ao primeiro homem que, depois de Eva, comeu o fruto proibido. Tertuliano e Adam têm algo em comum: a suposta exclusividade de suas subjetividades. No caso de Tertuliano, o sentimento de ser único parte do diferente nome. Já em Adam, esse mesmo sentimento vem do pioneirismo do nome, o que remonta o conflito em que as personagens tentam descobrir qual deles é o “original”.

Dito isso, a mulher na Figura 19 não é Mary, mas Helen, o que estabelece um elo entre o protagonista no carro e a esposa de Anthony. Sabemos, também, que o homem no carro não é Anthony, e sim Adam, uma vez que o automóvel do segundo plano é visto novamente no decorrer do filme, quando os dois homens se encontram pela primeira vez em um hotel de beira de estrada. Adam dirige o carro em questão e Anthony vai em uma moto esportiva, a mesma

moto vista posteriormente na cena em que ele persegue Mary até seu trabalho. Outro detalhe, conforme se vê na Figura 19, é que Helen está grávida. Nua, ela olha diretamente para a câmera, estabelecendo um vínculo com o público, o que a posiciona como uma figura chave na resolução do enigma.

A sequência seguinte é igualmente enigmática. Nela, vemos Anthony em uma espécie de clube de *striptease* onde uma mulher seminua encena um suposto ritual ou fetiche em que ela, de salto alto, pisa em uma aranha. Sabemos tratar-se de Anthony, pois há um plano detalhe em que ele segura o rosto com as mãos e é possível ver uma aliança. Portanto, tem-se a abertura da discussão acerca da sexualidade, que irá condicionar todas as relações possíveis na obra de Villeneuve.

Essas duas sequências iniciais, além de inverterm o postulado pelo autor intruso de José Saramago no romance, estipulam diferentes eixos temáticos que o cineasta irá explorar no decorrer da narrativa. Um exemplo importante é a organização que o autor intruso dá no romance para a localização de António, uma vez que toda a investigação de Tertuliano é feita por meio de dados analógicos, em listas telefônicas e por ligações para agências, por não haver ainda a popularização dos computadores com acesso à internet em casa. Por esse motivo, a investigação perdura por boa parte do livro, que chega a soar como um romance policial devido à tensão e ao caráter clandestino que Tertuliano emprega na investigação. A cena em que Maria da Paz vai à casa de Tertuliano e o encontra com a barba por fazer junto a diversas fitas e papéis com o conteúdo de sua pesquisa espalhadas pelo cômodo remete diretamente a esse tipo de história. O protagonista afirma tratar-se de uma pesquisa acerca da ideologia em filmes:

o arco de círculo descrito pelos olhos de Maria da Paz passasse, primeiro pelo televisor ligado, logo pelas cassetes que não tinham sido devolvidas aos seus lugares no chão, finalmente pela própria fileira delas, presença inexplicável, insólita, para qualquer pessoa que, como ela, íntima destes sítios, tivesse suficiente conhecimento dos gostos e hábitos do dono da casa. Que é isto, que fazem aqui todas estas cassetes, perguntou, É material para um trabalho em que tenho andado ocupado, respondeu Tertuliano Máximo Afonso desviando a vista. (Saramago, 2002, p. 97).

A cena com que Maria da Paz se depara quando entra na casa de Tertuliano, que não lhe respondia há dias, é a imagem de uma obsessão, típica de romances policiais cujo protagonista se perde na própria investigação, alienando todos à sua volta. O autor intruso organiza a parcela da narrativa quase que como uma sátira desse tipo de história, uma vez que Tertuliano não possui as habilidades necessárias para planejar clandestinamente a aproximação com o duplo. No filme de Villeneuve, contudo, há uma atualização a esse respeito, uma vez que a história se passa já com a popularização da internet. Portanto, bastam dois cliques no computador para que Adam consiga encontrar Anthony.

Essa diferença na articulação gera uma dissidência estrutural entre romance e filme, uma vez que o primeiro se organiza inicialmente referenciando o romance investigativo, enquanto o segundo ancora-se na criação de um enigma erótico a ser desvendado pelo espectador. Villeneuve transforma a fragmentação do sujeito inserido na sociedade capitalista em uma fragmentação de ordem mais subjetiva, tratando da sexualidade, da imposição de figuras femininas e do erotismo, nos termos de Georges Bataille (2021), enquanto fruto do interdito e da transgressão. Não obstante, assim como os demais adaptadores de José Saramago, o sistema narrador de Denis Villeneuve também incorpora discussões marxistas no interior da obra fílmica. No entanto, sua articulação se distancia dos pressupostos saramaguianos que visam a discussões de caráter mais coletivo, centrando-se na subjetividade de uma personagem aprisionada pelo desejo erótico que se organiza como ideologia na obra fílmica. Na Figura 20, pode-se ver o quadro de Adam durante uma aula. De acordo com as anotações no quadro, o tema da aula é ditaduras e as perspectivas de Hegel e de Marx da dialética.

Figura 20: Aula ditaduras



Fonte: *Enemy*, Denis Villeneuve, 2013.

Em determinado momento, Adam cita diretamente a frase de Karl Marx que complementa a de Hegel em *O 18 de brumário*: “Em alguma passagem de suas obras, Hegel comenta que todos os grandes fatos e todos os grandes personagens da história mundial são encenados, por assim dizer, duas vezes. Ele se esqueceu de acrescentar: a primeira vez como tragédia, a segunda como farsa” (Marx, 2011, p. 25). A frase empregada no contexto do filme ganha novos sentidos, uma vez que ela é dita em uma edição que mostra a rotina que sufoca o protagonista, que ministra aulas repetidas, viaja pela opressora metrópole no caminho de casa, trabalha mais um pouco corrigindo provas e se envolve sexualmente com Mary no fim da noite e que, pela manhã, já não se encontra mais lá. Além disso, a questão tragédia e farsa simboliza

a condição de oposição entre Adam e Anthony, que, independentemente de qual veio primeiro, um representa a tragédia e o outro a farsa. Esticando mais um pouco a analogia, pode-se até dizer que, nesse contexto, ela remete a uma visão retrógrada sobre a natureza das adaptações, categorizando-as por meio de um léxico pejorativo, como infiel, traição ou farsa, conforme postula Robert Stam (2006).

Desse modo, percebe-se que há uma articulação distinta do sistema narrador de Villeneuve no que diz respeito à elaboração de uma ideologia dentro de sua obra, ideologia essa que se distingue radicalmente daquela postulada por José Saramago e seu autor intruso em *O homem duplicado*. O que importa no filme de Villeneuve é como o erotismo e sobretudo a infidelidade consomem a vida de um sujeito oprimido pela contemporaneidade em uma grande metrópole adoecida. Há um símbolo no filme responsável pela articulação desses elementos, que é a constante figura da aranha que caminha pela cidade e que aparece em diversos outros momentos e contextos (Figura 21).

Figura 21: Aranha gigante



Fonte: *Enemy*, Denis Villeneuve, 2013.

A aranha é o elemento centralizador dessa discussão que há no filme, pois ela pode representar simultaneamente diversos conceitos presentes na obra. Sobreira afirma que a aranha

simboliza para Adam, em um nível inconsciente, a figura ameaçadora da mulher gestante. A aranha, em algumas culturas e religiões primitivas, está relacionada à gestação do próprio mundo. Ela é responsável pela tecelagem do universo e pela criação dos seres vivos (...). A gestação também está associada à produção da vida e ao engendramento do ser. Mas, como a aranha também congrega um lado destrutivo — a criação de uma teia quase invisível destinada a iludir, a aprisionar suas presas e a drenar lentamente suas vidas —, a gravidez de sua esposa é sentida pela personagem de Gyllenhaal como a destruição de sua liberdade sexual e como seu aprisionamento a uma existência de mera domesticidade (Sobreira, 2016, p. 209).

A sensação de aprisionamento do protagonista na metrópole surge na narrativa como um emaranhado de cabos de energia e de fios que atravessam toda a cidade, assemelhando-se a uma grande teia de aranha. A mesma teia pode ser vista também na gravata do funcionário do hotel na cena do filme em que Anthony faz uma ponta e também no para-brisa do carro acidentado depois da tentativa de Anthony em ter uma relação sexual com Mary, remontando o acontecimento literário de Saramago. Esse símbolo, portanto, atravessa todo o filme de Villeneuve, ressignificando e recontextualizando simbolicamente a atuação do autor intruso a fim de trabalhar com signos diferentes.

Sobreira ainda afirma que “podemos associar as aranhas a Adam, que vive em um mundo de aparências no qual acredita ser único, um ser indivisível, mas cuja experiência contribuirá para fragmentar sua ilusão de unicidade, de identidade única e unitária” (Sobreira, 2016, p. 207). Nesse sentido, a questão da fragmentação parece remeter ao que o autor intruso de José Saramago organiza esteticamente. No entanto, o que melhor explica a fragmentação organizada pelo sistema narrador do filme é a busca por uma continuidade nos termos de Georges Bataille (2021). O filósofo francês afirma que

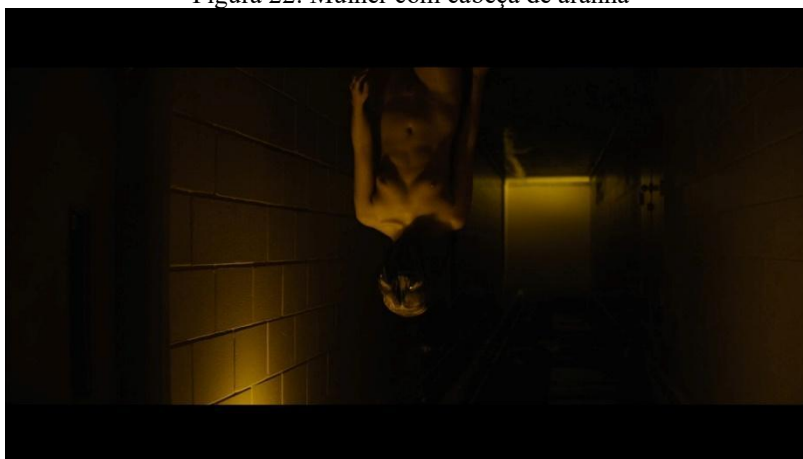
Os seres que se reproduzem são distintos uns dos outros, e os seres reproduzidos são distintos entre si como são distintos daqueles que os geraram. Cada ser é distinto de todos os outros. Seu nascimento, sua morte e os acontecimentos de sua vida podem ter para os outros certo interesse, mas ele é o único diretamente interessado. Só ele nasce. Só ele morre. Entre um ser e outro há um abismo, uma descontinuidade. Esse abismo situa-se, por exemplo, entre vocês que me escutam e eu que lhes falo (...) Mas não posso evocar este abismo que nos separa sem ter logo o sentimento de uma mentira. Este abismo é profundo, e não vejo como suprimi-lo. Somente podemos, em comum, sentir a sua vertigem. Ele nos pode fascinar. Este abismo, num sentido, é a morte, e a morte é vertiginosa, fascinante. (Bataille, 2021, p. 38-39).

Castrado pela imposição da esposa e da mãe que o repreende, o protagonista busca fora do matrimônio o erotismo dos corpos, a fim suprimir o vazio que há em seu eu amplificado pela vida já fragmentada em uma metrópole moderna. Nesse ponto da exposição, convém tratar Anthony e Adam como uma bifurcação de apenas uma consciência, devido aos diversos estranhamentos que há no enredo. Pode-se dizer, portanto, que

Adam/Anthony é casado com Helen, porém não sente mais atração sexual pela esposa grávida. Ele busca suprir essa falta tanto no clube noturno quanto com a amante, Mary, que é a antítese da esposa, representando a canalização de seu desejo sexual. Em diversas cenas Helen parece entender um pouco mais do que acontece no enredo. Um exemplo disso é quando ela encontra Adam na escola e ele, naturalmente, não a reconhece. Pode-se argumentar que esse lado da fragmentação, Adam, que representa a sexualidade, é até mesmo incapaz de reconhecer a figura física de sua esposa. O choque de Helen, nessa sequência, seria, então, a percepção dessa fragmentação do marido e não o fato insólito de encontrar um duplo. (Teixeira, 2022, p. 103).

Há diversos momentos no filme que desvendam o enigma, como a cena inicial da mãe que repreende o filho pelo novo apartamento. Esse é um segundo apartamento onde o protagonista pode se encontrar com Mary, a amante, sem que nenhuma das mulheres desconfiem uma da outra. É a partir desse relacionamento que Adam atinge a continuidade por meio do erotismo dos corpos, pois “somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente numa aventura ininteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida. Suportamos mal a situação que nos prende à individualidade furtiva, à individualidade precíval que somos” (Bataille, 2021, p. 39). É pela transgressão da mãe e da esposa grávida que o protagonista tenta retornar a um momento de continuidade sem precisar encarar a morte, quando ela se restabelece de uma vez por todas. Mary, portanto, tem a mesma função para a narrativa que o clube noturno *voyeurista* em que a mulher esmaga a aranha e remete também à visão insólita da mulher nua com cabeça de aranha (Figura 22).

Figura 22: Mulher com cabeça de aranha



Fonte: *Enemy*, Denis Villeneuve, 2013.

As aranhas, portanto, possuem uma simbologia dupla na obra, pois, ao mesmo tempo em que representam a esperança de reestabelecer a continuidade, também, contraditoriamente, representam a descontinuidade do ser. A questão se verifica pela constante figura da mulher gigante (em paralelo com a aranha) que pode ser vista em dois momentos do filme, na cena em que Adam vai alugar um filme e um pôster de *O Ataque da Mulher de 15 Metros* aparece centralizado no quadro, ou quando Anthony está perseguindo Mary em seu trabalho e diversos pôsteres de mulheres gigantes podem ser vistos expostos na parede. O mesmo vale para o formato que a aranha tem no filme (Figura 21), que pode ser compreendido como uma referência intermediária à escultura *Maman* (Figura 23), de Louise Bourgeois, que está localizada em Ottawa, Canadá, que representa a proteção da falecida mãe da escultora.

Figura 23: Maman, de Louise Bourgeois

Fonte: guggenheim.org

O aracnídeo estabelece uma estreita relação com as duas mães da história, possuindo uma relação dupla com o protagonista, que ao mesmo tempo é vítima e algoz. A cena final representa o perigo que o protagonista impõe para a aranha e vice-versa. Assim como no romance, Adam (Tertuliano) é aceito por Helen (Helena) e assume a identidade de Anthony (António), aparentemente revertendo inicialmente a fragmentação de sua identidade. Contudo, diferentemente do que ocorre no romance, o filme se encerra com Adam encontrando uma chave que dá acesso ao clube *voyeurista* onde a mulher esmaga a aranha. Adam, então, pergunta se Helen teria algum plano para a noite, pois ele precisaria sair, sugerindo que um novo ciclo de infidelidade aliado à tentativa de resgate nostálgico da continuidade do eu ocorreria. O exercício do sistema narrador, conceitualmente, dialoga de maneira estreita com o final cíclico de fragmentação do sujeito social que o autor intruso expõe no romance saramaguiano. No entanto, aqui, a questão está associada ao erotismo e à infidelidade do protagonista, não a questões relativas ao trabalho e à vida no capitalismo tardio. A reação de Helen é emblemática, pois, aos olhos do protagonista na cena final, ela se transforma também em uma aranha gigante, contudo amedrontada pela ameaça do novo ciclo de infidelidade e instabilidade que o protagonista representa.

Denis Villeneuve, desse modo, estabelece uma relação muito interessante com a obra de José Saramago, pois, ao mesmo tempo em que mantém determinadas feições do romance do autor português, ele inverte diversas questões centrais do romance a fim de estabelecer novos signos e discussões. Nada é sagrado na obra que dá origem, nem mesmo a organização ideológica, tão emulada por outros adaptadores. O cineasta canadense, nessa perspectiva, parece compreender que a “mutação é a matéria prima da evolução. Apesar de algumas de suas conotações não científicas, a mutação não é um termo negativo em biologia, em que é julgada

como benéfica, neutra ou deletéria, no contexto do seu ambiente” (Bortolotti; Hutcheon, 2020, p. 128). A refiguração das personagens aqui tem um caráter de transformação, não para pior ou para melhor, em uma lógica hierárquica de qualidade, mas de simples mutação no sentido biológico do termo. *Enemy* não é *O homem duplicado* e jamais se propõe a ser.

O maior sintoma dessa mutação é o que ocorre com Mary, refiguração de Maria da Paz. A personagem é quase que inteiramente perdida no processo de adaptação, pois a proposta central aqui é estabelecer Helen como a primeira mulher e Mary como a segunda, ou a dupla. Essa leitura é embasada pelo trabalho de fotografia de ambas as personagens. Helen é filmada sempre muito bem iluminada e, frequentemente, sem a presença do filtro amarelado que dá unidade ao filme. Já Mary jamais tem seu rosto iluminado diretamente, sendo refigurada sempre às sombras, à margem.

Essa perda é curiosa, pois essa parece ser uma constante nas adaptações de José Saramago. As personagens femininas, que normalmente carregam em si a posição ideológica compartilhada por autor empírico e intruso, possuem pouco trânsito nas transposições intermediáticas. Isso explica-se na potencial impossibilidade de passagem do autor intruso — que costumeiramente articula-se ideologicamente com essa figura feminina esclarecida — para o cinema, como é o caso de Lídia, em *O ano da morte de Ricardo Reis*, e Maria da Paz, de *O homem duplicado*. Isso ocorre devido à dinâmica entre as personagens em ambos os romances aqui analisados, em que o protagonista se encontra perdido nas contradições da sociedade ao mesmo passo em que as personagens femininas, Lídia e Maria da Paz, possuem um esclarecimento social e político em confluência com o autor intruso e, consequentemente, com o autor empírico. Villeneuve, portanto, ao se propor a discutir questões diferentes das de Saramago em sua obra, altera radicalmente Maria da Paz, peça chave na articulação das ideias no romance, mas não no filme.

Apesar de o cinema ter suas ferramentas próprias, capazes de enformar esteticamente diferentes ideologias, o autor intruso é de José Saramago. Essa entidade vai muito além de uma mera proposta estética, ela é a ideologia, a vida e a alma de Saramago colocadas em função da estética. A saída de Denis Villeneuve, de abandonar o autor intruso e sacrificar talvez a personagem mais empática e importante do romance, demonstra compreensão de que sua visão de mundo, em seu filme, precisa se sobressair em absoluto à visão de mundo do autor do romance, mesmo que para isso a obra de origem precise ser radicalmente alterada.

REFLEXÕES FINAIS

José Saramago é um escritor único, principalmente quando observado a partir de duas manifestações estéticas que distinguem sua obra: a monologia e o caráter materialista-histórico de sua escrita. A monologia está intimamente associada à atuação do autor intruso, que exacerba o caráter autoritário na imposição dos valores que ele carrega. Diferentemente do romance polifônico, composto por diferentes autoconsciências conflitantes em estado de isonomia, no romance monológico uma autoconsciência se sobressai, estabelecendo seus valores como hegemônicos da obra. José Saramago, ateu e comunista, aproxima-se, portanto, de seu autor intruso, misturando-se a ele em um movimento metaléptico, cujo autor empírico manifesta-se dentro do texto por meio de uma segunda voz na narração que atua intensamente a fim de estabelecer uma ideia total sobre a narrativa, seus temas e suas personagens. Desse modo, notamos duas vozes distintas no tecido da narração que podem ser compreendidas como narrador, cujas atribuições principais são as descrições menos ideologizadas da ação, e como autor intruso, que comenta o ato de narrativizar com uma alta carga ideológica. A autoconsciência desse autor intruso choca-se com a das personagens (sobretudo das protagonistas) e, desse choque, sai vitoriosa, organizando esteticamente e ideologicamente o romance como um todo.

Do caráter tipicamente monológico das narrativas do autor português, tem-se um método de produção literária que, segundo o próprio autor, inicia-se na estátua e encaminha-se em direção à pedra, em um movimento que tipifica seus romances em duas fases com características distintas. As obras da fase da estátua estabelecem suas críticas a partir de suas aparências, como se descrevessem suas feições superficiais e facilmente visíveis, a saber, a situação do latifúndio em *Levantado do chão*. Já na fase da pedra, as feições aparentes deixam de ser o elemento centralizador para darem lugar ao que se encontra oculto no interior, ou seja, à essência das relações sociais, que determina os aspectos exteriores da estátua. Há, então, um mergulho nas relações mais complexas e contraditórias do indivíduo inserido em uma sociedade dividida por classes. Nessa fase, bem representada pelo romance *A caverna*, o autor português mergulha nas contradições do sistema a partir do método materialista-histórico de Karl Marx. Quando o autor explica sua obra com a metáfora da estátua à pedra, ele se aproxima do método marxiano que busca compreender a lógica interna do capitalismo. De acordo com Vera Lopes, Marx “analisou a sociedade burguesa por meio de um método que parte de elementos aparentes e chega à essência, expondo a lógica do capital sob a perspectiva do materialismo histórico” (Lopes, 2022, p. 19). Assim, compreende-se o paralelo “estátua/aparência e pedra/essência”

(Lopes, 2022, p. 19) que organiza os romances da segunda fase a partir de categorias da economia política de Marx enformados esteticamente pelo autor intruso monológico.

A intrincada formulação estética de um autor intruso que, sobretudo na fase da pedra, se apropria de categorias marxianas a fim de compor uma crítica que se direciona à raiz dos conflitos, torna-se uma construção de difícil tráfego para o cinema, que detém suas próprias características e formulações estéticas. A segunda voz da narração, que pertence ao autor intruso, muitas vezes perde-se totalmente na passagem ou deixa pequenos resquícios de sua existência como uma voz que ecoa à distância. Desse modo, ao analisar *Embargo*, *O ano da morte de Ricardo Reis* e *O homem duplicado* sob a luz da organização totalizante de um autor intruso monológico, chegamos à conclusão de que quanto mais o diretor opta por se distanciar dessa voz, mais autonomia ele tem sob sua criação. Tal afirmação, no entanto, não exclui a possibilidade futura de algum cineasta dialogar proximamente com o autor intruso saramaguiano e, ainda assim, estabelecer uma relação de autoria absoluta com a obra. Entretanto, o que se verifica nas obras aqui analisadas é que quanto mais os cineastas buscam dialogar com essa voz, mais desarticulada se torna a mensagem, como é o caso de *Embargo*, em que a crítica contra-hegemônica à ideia de meritocracia se dilui no desfecho, uma vez que o protagonista chega à conclusão idealista de que a resposta para suas aflições encontra-se unicamente na organização familiar, mesmo estando sem emprego e sem melhores perspectivas econômicas. O filme, portanto, se torna contraditório, pois à princípio baseia-se em uma crítica material ao capitalismo, mas acaba por se deixar tomar pela ideologia de que o poder de reabilitação é do indivíduo, que precisa apenas mudar suas prioridades para aliviar sua alma adoecida pelo sistema capitalista, desconsiderando que o problema é de ordem sistêmica.

Nas outras obras, foram realizados movimentos diferentes, em que os cineastas não almejavam dialogar diretamente com o autor intruso do romance, mas enfocaram assuntos específicos para articularem valores e posicionamentos autônomos a partir dos sistemas narradores cinematográficos. No caso de *O ano da morte de Ricardo Reis*, por exemplo, João Botelho abdica da tentativa de despertar Reis politicamente para discutir o emprego do real na arte. A partir desse recorte, o cineasta é capaz de dialogar com vertentes e lógicas de encenação tipicamente cinematográficas, como o Expressionismo Alemão e o Maneirismo, elaborando assim uma refiguração de Ricardo Reis que, apesar de se manter próxima ideologicamente à de Saramago, possui novos traços figurativos que compõem o todo da obra. O filme, portanto, parece mais interessado em discutir representações do real a partir de um heterônimo em um infundável jogo de farsa versus realidade.

Já em *O homem duplicado*, o movimento de distanciamento do autor intruso é ainda mais radical, uma vez que Denis Villeneuve realiza discussões em sua obra que o próprio José Saramago não abordou no romance. O distanciamento, entendido por alguns críticos e leitores como traição ou como atestado da baixa qualidade do filme, é justamente o que o distingue entre as outras adaptações. Villeneuve, diferentemente de Saramago, entende que a dimensão da sexualidade e do erotismo são questões centrais na fragmentação do sujeito que protagoniza a narrativa. O filme, portanto, trabalha com noções de representação por meio de estéticas diferentes das que foram antes trabalhadas por Saramago.

O exercício de Villeneuve com sua adaptação é diferente de outros adaptadores do autor português porque o cineasta encara o romance de Saramago não apenas como um eficiente leitor-modelo, mas também como um leitor empírico, capaz de extrapolar os limites do texto a fim de redirecionar o entendimento da fábula no processo de transposição para outra mídia. O diretor consegue estabelecer novos problemas a partir da fragmentação do trabalhador na sociedade capitalista, centralizando a discussão em como o sexo e os corpos são compreendidos. A partir dessa lógica, *O homem duplicado* pode ser visto como a adaptação de Saramago que possui mais autonomia em relação ao material de origem. Apesar de o diálogo ser facilmente identificável, sua articulação rumo para novos caminhos não abordados pelo escritor. Tal rompimento com a obra de origem é, conseqüentemente, um rompimento com o autor intruso, o que permite uma alteração completa ou parcial da configuração ideológica da narrativa.

No caso de José Saramago, o distanciamento que se cria entre adaptação e autor intruso abre espaço para que outras discussões ocorram a partir de um diálogo com o narrador, responsável pelo conteúdo descritivo da ação. Esse diálogo com o narrador e não com o autor intruso facilita que cineastas estabeleçam os valores da obra adaptada a partir da articulação do enredo sem as interferências ideológicas do autor intruso. Já o diálogo mais próximo com o autor intruso, devido às suas características metalinguísticas e aos enfáticos posicionamentos ideológicos, pode fazer com que aqueles adaptadores que almejam manter certa proximidade com o texto de origem conservem uma determinada postura axiológica no processo, o que, conseqüentemente, pode gerar contradições internas na obra, como é o caso do desfecho de *Embargo*, de António Ferreira.

Jack Boozer, refletindo sobre o processo de adaptação, reconhece a importância do roteiro como objeto central da passagem da literatura para o cinema. Ele afirma que

É o roteiro, e não o texto original, que é a base e o ponto de apoio mais direto para qualquer filme adaptado. Como trampolim narrativo do filme, ele orienta as escolhas

da tela quanto à estrutura da história, à caracterização, aos motivos, aos temas e ao gênero. Indica o que será ou não usado da fonte, incluindo o que deve ser alterado ou inventado, e em quais configurações e registro tonal. (Boozer, 2008, p. 4, tradução nossa¹⁵).

Portanto, o roteirista torna-se uma peça essencial no trato com o autor intruso saramaguiano. Das obras aqui analisadas, apenas *O homem duplicado* possui um roteirista que não dirige a obra, no caso de *Embargo* e *O ano da morte de Ricardo Reis* os diretores também assinam o roteiro. No entanto, essa constatação não contradiz os esforços dos críticos da *Cahiers du Cinéma* em atribuir a autoria ao diretor, uma vez que, nesse processo, o diretor é o responsável pela visão de mundo impressa no filme. Boozer avança o debate, explicando que o “diretor pode ter o benefício do roteiro e do texto original para considerar na produção, mas a qualidade do roteiro, independentemente da qualidade do texto original, continua sendo essencial para a produção” (Boozer, 2008, p. 4, tradução nossa). Portanto, a lógica não é compreender o roteirista como o agente centralizador das decisões, mas compreendê-lo como parte inerente ao processo, uma vez que é ele quem realizará um dos primeiros diálogos com o texto de origem. Contudo, esse diálogo possui suas características determinadas pelo gênero roteiro, que é um tipo de escrita feita não para ampla divulgação (salvos os casos de roteiros publicados por editoras), mas sim para servir de suporte na realização de um filme. Boozer verifica que

O formato de roteiro, portanto, parece intrusivo para o leitor, e seu estilo escrito é menos íntimo e rico do que a ficção. Ele aponta para a especificidade e o poder potenciais de imagens icônicas totalmente realizadas, emolduradas e móveis, prontas para edição. O layout da página e os elementos da história do roteiro adaptado demonstram sua função de transformação de mídia para o desempenho da narrativa cinematográfica. (Boozer, 2008, p. 4, tradução nossa).

Desse modo, o roteiro de cinema é um texto que necessita ser o mais visual possível. Assim, construções de caráter subjetivo, como o fluxo de consciência, não são comuns ao gênero por não serem facilmente traduzidas em imagem. De maneira semelhante, elaborações estéticas intrinsecamente literárias, como uma autoria intrusa de José Saramago, desaparecem por completo no roteiro, apesar de serem ambos textos verbais. Isso ocorre porque o roteiro é um tipo de texto descritivo, muito diferente do autor intruso que reflete e comenta sobre as descrições realizadas pelo narrador. Portanto, o roteirista que se propõe a escrever um roteiro adaptado de uma obra saramaguiana, devido à própria natureza discursiva do gênero, precisa

¹⁵ No original: “It is the screenplay, not the source text, that is the most direct foundation and fulcrum for any adapted film. As the film’s narrative springboard, it guides the screen choices for story structure, characterization, motifs, themes, and genre. It indicates what will or will not be used from the source, including what is to be altered or invented, and in what settings and tonal register”.

relativizar as intrusões do autor encenado para dar atenção às articulações realizadas pelo narrador em sua condução da trama. Isso posto, o “processo de roteirização pode até sugerir uma unidade totalmente nova de ênfase e significado narrativo ou, pelo menos, pode incentivar o diretor a ver outras possibilidades de formas cinematográficas de contar histórias” (Boozer, 2008, p. 6, tradução nossa¹⁶). Dessa forma, pensa-se em uma dinâmica em que o roteirista, dadas as particularidades do gênero textual, diminui drasticamente a influência ideológica e organizacional do autor intruso para que o diretor possa imprimir na trama seus próprios valores e sua visão de mundo, que, com efeito, podem atribuir novos valores ao enredo, ao universo ficcional e às personagens. Desse modo, apesar de o roteirista não ser o responsável pela articulação de uma visão de mundo e proposta estética de uma obra, ele, sobretudo nas adaptações de José Saramago, é uma peça chave na desarticulação da voz do autor intruso, que não se traduz para o audiovisual. Assim, o diretor, a partir de seu sistema narrador (Gunning, 1991), dispõe das ferramentas necessárias para, no diálogo estabelecido com o texto de origem, exprimir seus valores esteticamente, mesmo que esses estejam em concordância com os do romance. O ponto maior aqui não é a tensão ou a proximidade do diálogo, mantendo similaridades ou elaborando rupturas, mas a autonomia da voz do sujeito responsável pela obra, independentemente de sua mensagem ou visão de mundo. Entendemos, portanto, que a desarticulação da voz do autor intruso no processo de adaptação de José Saramago é uma poderosa ferramenta para fazer valer a visão de mundo do cineasta, assim como sua proposta estética, a partir de ferramentas narrativas que sejam tipicamente cinematográficas, como é o caso de *O homem duplicado*, de Denis Villeneuve.

Tal obra constitui um caso interessante, uma vez há um sujeito responsável pela mediação da visão de mundo de José Saramago em seu romance e de Villeneuve em seu filme. Javier Gullón, roteirista do longa-metragem, materializa uma distância que pode ser benéfica entre romancista e cineasta, sobretudo quando se considera o trabalho conjunto de roteirista e diretor que há no processo de concepção do roteiro. Boozer exemplifica essa dinâmica constatando que

Praticamente todos os filmes de Alfred Hitchcock foram adaptações bastante livres, mas ele era conhecido por seguir à risca os roteiros prontos durante as filmagens. Outros diretores autorais, como John Ford e Robert Altman, têm a reputação de improvisar até mesmo roteiros adaptados no set de filmagem, embora o roteiro continue sendo o ponto de partida para a inovação, exigindo, portanto, reescritas do

¹⁶ No original: “The scripting process may even suggest a whole new unity of narrative emphasis and meaning, or at least may encourage a director to see further possibilities for cinematic forms of storytelling”.

roteiro após o fato para acomodar as mudanças feitas ao longo do caminho. (Boozer, 2008, p. 4, tradução nossa¹⁷).

Portanto, pensa-se em um diálogo que o cineasta vai realizar não apenas com o autor do romance, mas também com o escritor do roteiro, criando assim uma teia de referências mediadas que podem contribuir para o afastamento do autor intruso e, conseqüentemente, para a atenuação de problemas de ordem ideológica e estética que ele impõe na articulação de uma obra adaptada em outra mídia. Boozer concorda com a reflexão quando verifica que

Uma abordagem crítica da adaptação que reconheça o desejo autoral por meio do intertexto do roteiro, bem como do filme, pode revelar — como os muitos esboços que um escultor pode desenhar no preparo para a conclusão de uma estátua — os estágios significativos de decisões menores que finalmente se somam ao todo. (Boozer, 2008, p. 24, tradução nossa¹⁸).

A mediação do roteirista, dessa forma, pode contribuir para a criação de mais uma camada no diálogo entre cineasta e romancista, complexificando a articulação da obra e permitindo que o diretor se afaste, se desejar, das imposições monológicas do romance, atuando, assim, indiretamente como um leitor empírico, não modelo (Eco, 2019), no processo final da passagem da literatura para o cinema. O autor intruso, portanto, está associado ao que Irina Rajewsky chama de lacuna intermidiática. Ela explica que na

incapacidade de se passar para outra mídia, ou seja, uma diferença intermidiática, uma “lacuna intermidiática” é revelada. Uma lacuna em que um determinado texto exhibe ou esconde intencionalmente, mas que em qualquer caso pode apenas ser transposto no modo figurativo do “como se”. Referências intermidiáticas, então, podem ser distinguidas das intramidiáticas (e, portanto, intertextuais) pelo fato de que um determinado produto de mídia não pode usar ou reproduzir genuinamente elementos ou estruturas de outro sistema de mídia. Isso se deve aos próprios meios específicos de cada mídia, podendo apenas evocar ou imitar meios específicos de outras mídias. (Rajewsky, 2005, p. 55).

Cada mídia possui seus elementos específicos, o que torna impraticável a transposição exata dessa construção para outra mídia. Desse modo, o que é feito é a transposição no modo figurativo, o que a autora chama de “como se”, ou seja, são buscadas equivalências para um determinado elemento de linguagem específica, que consiga produzir o mesmo sentido em uma outra configuração de mídia. Nesse ponto, há um paralelo com a teoria da tradução, pois “[t]al

¹⁷ No original: “Virtually all of Alfred Hitchcock’s films were rather loose adaptations, but he was known for adhering closely during shooting to his finished scripts. Other auteur directors, such as John Ford and Robert Altman, have a reputation for improvising even adapted scripts on the set, although the script remains the jumping off point for innovation, thus necessitating script rewrites after the fact to accommodate changes made along the way”.

¹⁸ No original: “A critical approach to adaptation that recognizes authorial desire through the script intertext as well as the film can reveal—like the many sketches a sculptor might draw in preparation for completing a statue—the significant stages of smaller decisions that finally add up to the whole.”

como a tradução, a adaptação é uma forma de transcodificação de um sistema de comunicação para outro” (Hutcheon, 2013, p. 11). Walter Benjamin, em seu ensaio *A tarefa-renúncia do tradutor*, faz a seguinte analogia:

Assim como os cacos de um vaso, para poderem ser recompostos, devem seguir-se uns aos outros nos menores detalhes, mas sem se igualar, a tradução deve, ao invés de procurar assemelhar-se ao sentido do original, ir configurando, em sua própria língua, amorosamente, chegando até aos mínimos detalhes, o modo de designar do original, fazendo assim com que ambos sejam reconhecidos como fragmentos de uma língua maior, como cacos são fragmentos de um vaso. (Benjamin, 2008, p. 77).

A mesma analogia é válida para as referências intermediárias de Rajewsky e para o processo de adaptação como um todo. Assim, na transposição de um elemento específico de linguagem de uma mídia para um elemento específico de outra linguagem, acontece um processo semelhante ao da tradução. Perde-se em similaridade na forma, mas pode-se manter o significado. No caso do autor intruso, o significado, ou seja, a ideologia, continua em suas articulações e pode ser empregado por meio do que Tom Gunning chama de sistema narrador ou por meio de outras estratégias intrinsecamente relacionadas à linguagem cinematográfica.

Nichols ainda afirma que na “melhor das hipóteses, o documentário reflexivo estimula no espectador uma forma mais elevada de consciência a respeito de sua relação com o documentário e com aquilo que ele representa” (Nichols, 2016, p. 204), ou seja, se pensarmos no filme de Scorsese, estimula-se uma reflexão acerca do ato de se representar crimes reais e de outras culturas. A lógica da espetacularização do crime real e da estereotipação de culturas marginalizadas é levada para o centro do palco com a figura do diretor, que se posiciona politicamente contrário a essa lógica. Também há um distanciamento da estética realista a fim de refletir sobre a natureza do real, pois “a capacidade de oferecer indícios convincentes, a possibilidade de comprovação incontestável, o vínculo indicial e solene entre imagem indicial e aquilo que ela representa — todas essas ideias passam a ser suspeitas” (Nichols, 2016, p. 204). Apesar de realizar uma denúncia, o diretor, por meio de sua intrusão, contesta até mesmo seu lugar na denúncia ao não esconder que o filme se trata de um olhar particular de uma cultura que não é a sua e de um povo que não é o seu. Ele coloca frontalmente toda sua filmografia, que carrega uma visão de mundo, como artefato passível de análise na forma como essa outra cultura e esse acontecimento foram representados na obra.

Essa é uma possibilidade de se representar uma autoria intrusa no audiovisual. No entanto, ela não exclui outras experiências possíveis que podem ser analisadas mais profundamente em posteriores pesquisas, como o uso que Woody Allen faz da personagem, muitas vezes representadas por ele próprio, para impor seus valores e sua visão de mundo ao

organizar a narrativa como um todo, ou a forma como M. Night Shyamalan se impõe em seus filmes, conduzindo uma lógica representacional ligeiramente distante da realista, e inúmeras outras formas em que o autor se impõe perante o que é representado.

Portanto, concluímos que, apesar de não identificarmos um autor intruso saramaguiano nas adaptações cinematográficas aqui analisadas, não excluimos a possibilidade de tal entidade emergir na linguagem cinematográfica. A articulação e a motivação do cineasta no processo de adaptação é o que condiciona essa possibilidade, uma vez que “a adaptação possui diversas funções culturais” (Serelle, 2017, p. 158) e não apenas estéticas. As reflexões de Nichols a respeito do documentário reflexivo, desse modo, apesar de estarem também relacionadas às condições estéticas, se aproximam mais de uma função cultural de representação, de como a obra é posicionada, representada e recebida dentro de um espaço e tempo específicos. Nada impede, portanto, que adaptadores futuros de José Saramago decidam encarar o texto com essa postura, deslocando, se necessário, elementos da narrativa para fazer valer uma nova voz articuladora da fábula.

REFERÊNCIAS

- ADAMATTI, Margarida. André Bazin e a intermedialidade: por uma historicidade impura do cinema. **RuMoRes**, [S. l.], v. 12, n. 23, p. 262-278, 2018. DOI: 10.11606/issn.1982-677X.rum.2018.137915. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/137915>>. Acesso em: 4 set. 2024.
- AGUILERA, Fernando G. **As Palavras da Saramago**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- ANO DA MORTE DE RICARDO REIS, O. Dir. João Botelho. Roteiro: João Botelho. Elenco: Chico Diaz, Luís Lima Barreto, Victória Guerra. Portugal: Leopardo Filmes, 2020.
- ASTRUC, Alexandre. Nascimento de uma nova vanguarda: a câmera-stylo. **Foco Revista de Cinema**. 2012. Disponível em: <<https://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO4/stylo.htm>>. Acesso em: ago. 2024.
- AUMONT, Jacques. **Moderno? Porque o cinema se tornou a mais singular das artes**. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BAKHTIN, Mikhail. **O autor e a personagem na atividade estética**. Trad. Paulo Bezerra. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2023.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2018.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Martin Fontes, 2012.
- BASTOS, Hermenegildo. **Teoria e prática da crítica literária dialética**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2011.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução: Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2021.
- BAZIN, André. **Adaptation, or cinema as digest**. In: BAZIN, André. *Bazin at work: Major essays and reviews from the forties and fifties*. Routledge, 2014.
- BAZIN, André. **André Bazin on adaptation: cinema's literary imagination**. California: University of California Press, 2022.
- BAZIN, André. **O que é cinema?** São Paulo: Ubu Editora, 2018.
- BENJAMIN, Walter. **A tarefa-renúncia do tradutor**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- BERGALA, Alain. De certa maneira. **Culture Injection**. 2017. Disponível em <<https://cultureinjection.wordpress.com/2017/11/26/alain-bergala-de-certa-maneira-abril-de-1985/>>. Acesso em: ago. 2024.
- BERNADET, Jean-Claude; REIS, Francis Vogner do. **O autor no cinema**. São Paulo: Edições SESC, 2018.
- BEZERRA, Paulo. **Prefácio**. In: BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*, Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2018.

- BISHOP-SANCHEZ, Kathryn. Luz, som, e pouca ação: João Botelho e a recriação poética d'O Ano da Morte de Ricardo Reis (2020). **Revista de Estudos Literários**, v. 12, p. 161-184, 2022.
- BOOTH, Wayne. **Retórica da ficção**. Rio de Janeiro: Eleia Editora, 2022.
- BOOZER, Jack (ed.). **Authorship in film adaptation**. University of Texas Press, 2008.
- BORTOLLOTTI, Gary R.; HUTCHEON, Linda. **Sobre a origem das adaptações**: repensando o discurso e o “sucesso” da fidelidade – biologicamente. *In*: DE FIGUEIREDO, Camila AP; DE OLIVEIRA, Solange Ribeiro; DINIZ, Thaís Flores Nogueira. A Intermidialidade e os estudos interartes na arte contemporânea. Fundação de Apoio a Tecnologia e Ciencia - Editora UFSM, 2020.
- BOTELHO, João. João Botelho leva ao cinema “O Ano da Morte de Ricardo Reis”, de Saramago: “Não podemos reescrever um grande escritor”. **SAPO Mag**, 2020. Disponível em < <https://mag.sapo.pt/cinema/atualidade-cinema/artigos/joao-botelho-leva-ao-cinema-o-ano-da-morte-de-ricardo-reis-de-saramago-nao-podemos-reescrever-um-grande-escriptor>>. Acesso em: nov. 2025.
- BRAVO, N. F. **Duplo**. *In*: BRUNEL, P. (org.). Dicionário de mitos literários. Tradução Carlos Sussekind *et al.* 4. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2005. p. 261-288.
- BRIZUELA, Natalia. **Depois da fotografia**: uma literatura fora de si. Tradução: Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- CIVITARESE, Giuseppe. Metalepse ou a retórica da interpretação transferencial. **Rev. bras. psicanál**, n. 3 v. 44, p. 159-176, 2010.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- CORDEIRO, Gonçalo. Saber morrer: a “Ode II” do Livro primeiro de Ricardo Reis. **Caderno Cespuc de Pesquisa**, n. 13, p. 97-108, jun. 2007.
- CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. Tradução: Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- DELORME, Stéphane. “D’une esthétique maniériste”. **Au hasard Balthazar**, n. 2, maio, 1997.
- DINIZ, Thaís Flores Nogueira. **Intermidialidade**: perspectivas no cinema. **Rumores**, v. 12, n. 24, p. 41-60, 2018.
- EAGLETON, Terry. **Marxismo e crítica literária**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- ECO, Umberto. **Cinema e literatura**: a estrutura do enredo. *In*: ECO, Umberto. A definição da arte. Tradução de Eliana Aguiar. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 2016.
- ECO, Umberto. **Lector in fabula**: a cooperação interpretativa nos textos narrativos. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- ECO, Umberto. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002a.
- EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002b.
- EISENSTEIN, Sergei. Montage of Attractions: For “Enough Stupidity in Every Wiseman.” **The Drama Review**: TDR, 18(1), 77, 1974.

- EMBARGO. Dir. António Ferreira. Roteiro: António Ferreira. Elenco: Sara Barros Leitão, João Vicente, Albano Jerónimo. Portugal: Ukbar Filmes, 2010.
- ENEMY. Dir. Denis Villeneuve. Roteiro: Javier Gullón. Elenco: Jake Gyllenhaal, Mélanie Laurent, Sarah Gadon. Canadá/ Espanha: Pathé, 2013.
- FERREIRA, António M. As Vozes de Lídia. **Ágora: Estudos Clássicos em Debate**. n. 3, p. 247-268, 2001.
- FISHER, Mark. **Realismo capitalista**. São Paulo: Autonomia Literária, 2020.
- GAGLIARDI, Caio. **O renascimento do autor: autoria, heteronímia e fake memoirs**. São Paulo: Hedra, 2019.
- GAGLIARDI, Caio. Um automóvel chamado ditador: “embargo”, de Saramago. **Metamorfoses**, v. 17, n. 2, p. 234-246, 2021.
- GRAZZIANO, R. Um impasse estético em Artigas: entre o realismo socialista e o concretismo. **PosFAUUSP**, [S. l.], v. 22, n. 37, p. 78-93, 2015.
- GRESPLAN, Jorge. **Marx: uma introdução**. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2021.
- GREVE, A. Direção de Sergei Eisenstein. Produção: Boris Mikhin. Moscou: Goskino, 1925.
- GROENSTEEN, Thierry. **O processo adaptativo (tentativa de recapitulação racional)**. IN FIGUEIREDO, C; OLIVEIRA, S., DINIZ, T (org). A intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea. Santa Maria: Editora UFSM, p. 113-118, 2020.
- GROYS, Boris. **Art power**. Massachusetts: The MIT Press, 2008.
- GUIMARÃES, Hélio. O Romance do Século XIX na Televisão: Observações sobre a adaptação de Os Maias. In: PELLEGRINI, Tânia *et al.* **Literatura, Cinema e Televisão**. São Paulo: Editora Senac: Instituto Itaú Cultural, 2003.
- GUNNING, Tom. **DW Griffith and the Origins of American Narrative Film: The Early Years at Biograph**. Chicago: University of Illinois Press, 1991.
- HALL, Stewart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. 2. ed. Santa Catarina: Editora UFSC, 2013.
- ILUMINADO, O. Dir. Stanley Kubrick. Roteiro: Stanley Kubrick, Diane Johnson. Elenco: Jack Nicholson, Shelley Duvall, Warner Brothers, 1980.
- INGARDEN, Roman. **A obra de arte literária**. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, 1973.
- ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: JAUSS, Hans R. **A literatura e o leitor: textos da estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- JAGUARIBE, Beatriz. Modernidade cultural e estéticas do realismo. **ECO-PÓS**, v. 9, n. 1, jan.-jul., 2006.
- KAFKA, Franz. **A metamorfose**. Rio de Janeiro: Antofágica, 2019.
- KING, Stephen. **O iluminado**. Editora Companhia das Letras, 2013.
- KULECHOV, Lev. **Kulechov on film**. Berkeley: University of California Press, 1974.
- LAUSBERG, Heinrich. **Elementos de retórica literária**. 3. ed. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, 1982.

- LOBO, Rafael Santos de Gusmão. **New flesh**: a cosmovisão de horror de David Cronenberg. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade de Brasília, Brasília, 2016.
- LOPES, Vera. **Ensaio sobre a cegueira e ensaio sobre a lucidez**: estética e engajamento promovidos por José Saramago leitor de Marx. In: NOGUEIRA, Carlos (org). José Saramago: Escrita infinita. Lisboa: Tinta da China, 2022.
- LOPES, Vera; NOGUEIRA, Carlos. Saramago: amor e engajamento. **Cadernos CESPUC de Pesquisa Série Ensaio**, n. 40, p. 9-20, 8 set. 2022.
- MACIEL, Lucas Vinício de Carvalho. Diferenças entre dialogismo e polifonia. **Revista de Estudos da Linguagem**, Belo Horizonte, v. 24, n. 2, p. 580-601, 2016.
- MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- MARX, Karl. **A Ideologia Alemã**. Tradução de Rubens Enderle, Nélio Schneider e Luciano Cavini Martorano. São Paulo: Boitempo, 2007.
- MARX, Karl. **O 18 de brumário de Luís Bonaparte**. Tradução e notas de Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2011.
- MARX, Karl. **O capital**: livro 1. São Paulo: Boitempo, 2017.
- MARX, Karl; ENGELS, Friederich. **Sobre literatura e arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1974.
- MOURLET, Michel. Sur un art ignoré. **Cahiers du Cinéma**, n. 98, ago. 1959.
- MULVEY, Laura. **Prazer visual e cinema narrativo**. In: XAVIER, Ismail (org.). A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Graal, p. 437-453, 1983.
- MURRAY, S. **The Adaptation Industry**: The Cultural Economy of Contemporary Literary Adaptation. Routledge, 2011.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Papyrus editora, 2016.
- NOGUEIRA, Carlos. **Levantado do Chão, de José Saramago**: Paisagem, política e literatura. In: CARVALHO, A. C.; RAPOSO, A. Alentejo[s]: Imagens do ambiente natural e humano na literatura de ficção. Lisboa: Edições Colibri, 2021.
- NUNES, Benedito. **Introdução à filosofia da arte**. São Paulo: Edições Loyola, 2016.
- OKANO, Michiko. Ma – a estética do “entre”. **Revista USP**, n. 100, p. 150-164, 2014.
- OLIVEIRA, Juliana. **A sobrevida de Graciliano Ramos e Ricardo Reis nas ficções de Silviano Santiago e José Saramago**. 2016. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2016.
- OLIVEIRA, L. C. **A mise en scène no cinema**: do clássico ao cinema de fluxo. Campinas: Papyrus, 2013.
- PEREIRA, Suelio Geraldo. **Dos falsos narradores ao supranarrador**: a arquitetura do narrar em Mayombe, de Pepetela. Belo Horizonte, 2023.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **As artemages de Saramago**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- PESSOA, Fernando. **O Eu Profundo e os Outros Eus**. Rio de Janeiro: Pocket Ouro, 2008.
- PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

- RAJEWSKI, Irina O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. **Intermédialités**, n. 6, p. 43-64, 2005.
- RAMAZZINA-GHIRARDI. **Intermedialidade**: uma introdução. São Paulo: Contexto, 2022.
- REIS, Carlos. **Diálogos com José Saramago**. Lisboa: Caminho, 1998.
- REIS, Carlos. **Pessoas de livro**: estudos sobre a personagem. 3. ed. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018.
- REIS, Carlos. Pessoas de livro: figuração e sobrevida da personagem, **Revista de Estudos Literários**, v. 4, p. 43-68, 2014.
- RIVETTE, Jacques. A era dos metteurs en scène. **Coletivo Atalante**, 2016. Disponível em: <<https://coletivoatalante.blogspot.com/2016/04/a-era-dos-metteurs-en-scene.html>>. Acesso em: set. 2024.
- RODRIGUES, Antônio Basílio. Classicismo-Maneirismo. **Convergência Lusíada**, [S. l.], v. 7, n. 9, p. 25-31, 1992.
- MARIE-LAURE, Ryan. **Story/Worlds/Media**: Tuning the Instruments of a Media Conscious Narratology. In: Storyworlds across Media, eds. Ryan M.-L., Thon J.-N. 2014.
- SARAIVA, Leandro. Montagem soviética. In: MASCARELLO, F. (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papyrus, 2006.
- SARAMAGO, José. **Caim**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017a.
- SARAMAGO, José. **Da estátua a pedra e discursos de Estocolmo**. Belém: Editora da Universidade Federal do Pará, 2013.
- SARAMAGO, José. Entrevista de José Saramago a José Carlos Vasconcelos. **Revista Visão**, Lisboa, 16 jan. 2003.
- SARAMAGO, José. **Levantado do chão**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.
- SARAMAGO, José. **O Ano da Morte de Ricardo Reis**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- SARAMAGO, José. **Objecto quase**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017b.
- SARAMAGO, José. **O Homem Duplicado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SCHORER, Mark. Technique as Discovery. **The Hudson Review**, v. 1, n. 1, 1948. p. 67-87.
- SERELLE, Marcio. Crítica cultural da adaptação. **Revista Comunicação Midiática**, Bauru, SP, v. 12, n. 2, p. 148-160, 2017.
- SHEARMAN, John. **Mannerism**. Harmondsworth: Penguin, 1967.
- SOBREIRA, Ricardo. Duplicação e originalidade em uma adaptação fílmica do romance: O homem duplicado, de José Saramago. **Vereadas**: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas, n. 25, p. 194-215, jan./jun. 2016.
- STAM, Robert. **A literatura através do cinema** - realismo, magia e a arte da adaptação. Trad. de Marie-Anne Kremer e Glaucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papyrus, 2023.
- STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**, n. 51, 2006.

- TARKOVSKI, Andrei. **Diários: 1970 – 1986**. São Paulo: Realizações Editora, 2012.
- TEIXEIRA, F. Amor e adaptação em “O homem duplicado”, de Denis Villeneuve e José Saramago. **Cadernos CESPUC de Pesquisa Série Ensaio**, n. 40, p. 86-106, 9 set. 2022.
- TEIXEIRA, F. **Ideologia, alienação e burocracia pseudo-distópica de Ruptura e Coisas, de José Saramago**. In: Lopes, Vecchio (Org.). José Saramago: Perturbar a ordem e corrigir o destino. Belo Horizonte: Editora PUC Minas 2024.
- TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- TRUFFAUT, François; SCOTT, Helen. **Hitchcock/Truffaut: Entrevistas**. Editora Companhia das Letras, 2004.
- TRUFFAUT, François. Uma certa tendência do cinema francês. In: TRUFFAUT, François. **O prazer dos olhos: escritos sobre cinema**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p. 257-276, 2006.
- VARDOULAKIS, Dimitris. **The Doppelgänger: Literature's Philosophy**. Fordham University Press, 2010.
- WOOD, James. **Como funciona a ficção**. SESI-SP Editora, 2017.
- XAVIER, Ismail. Cinema: revelação e engano. **O olhar**, v. 11, p. 367-383, 1988.
- XAVIER, Ismail. **Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema**. 2003.
- XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2012.