

“O MODELO COPIA O REAL, SEM DETURPAR”: A MAQUETE NA ADAPTAÇÃO CINEMATOGRÁFICA *CARLOS DE OLIVEIRA* – SOBRE O LADO ESQUERDO, DE MARGARIDA GIL

“THE MODEL COPIES THE REAL, WITHOUT DISTORTION”: THE MOCKUP IN THE CINEMATOGRAPHIC ADAPTATION *CARLOS DE OLIVEIRA* – ON THE LEFT SIDE, BY MARGARIDA GIL

Patricia Resende Pereira¹

RESUMO: O propósito do artigo é investigar a maneira como a maquete, um dos objetos criados pela família de *Finisterra: paisagem e povoamento* (1978), livro do autor português Carlos de Oliveira, ganha outra significação na adaptação para os cinemas das obras do poeta homenageado em *Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo*, de 2007. Dirigido por Margarida Gil, a partir do roteiro escrito por ela, em parceria com Manuel Gusmão, ensaísta e também poeta, nota-se que a maquete, produzida pelo adulto na narrativa, na transposição para as telas é mencionada em cenas concentradas na reflexão da escrita por parte de Carlos de Oliveira, bem como de aspectos biográficos. Há, então, certo deslocamento quanto ao emprego do objeto no livro e no cinema, condição a ser investigada no artigo.

Palavras-chave: Cinema; poesia portuguesa; Carlos de Oliveira; Margarida Gil.

ABSTRACT: This article has the purpose to investigate how the model, one of the objects created by the characters of *Finisterra: paisagem e povoamento* (1978), written by the Portuguese author Carlos de Oliveira, takes on another meaning in the film adaptation in honor of the poet in *Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo* (2007). Directed by Margarida Gil, based on the script written by her, in partnership with Manuel Gusmão, essayist and also poet, it is noted that the model, produced by the adult in the narrative, in the movie is mentioned in scenes focused on the reflection about writing, as well as on biographical aspects. There is, then, a certain displacement regarding the use of the object in the book and in the cinema, a condition to be investigated in the article.

Keywords: Cinema; portuguese poetry; Carlos de Oliveira; Margarida Gil.

Sabendo o caminho de cór (sinusóide tosca), marco os passos com o bico do lápis na areia da maquete. Encho de cinza as concavidades, os sinais, da linha pontuada. Submersa ou não, a cruz de vidro espera, algures, junto

¹ Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais, com período sanduíche na Universidade do Porto. Professora substituta do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, campus Contagem.

deste rasto.

(Carlos de Oliveira, em *Finisterra: paisagem e povoamento* 2003)

Em certo ponto do livro *Finisterra: paisagem e povoamento* (1978), do escritor português Carlos de Oliveira, pequenos planetas passam a entrar em órbita em torno da maquete, construída pelo adulto com o intuito de recuperar a memória da casa onde viveu a infância. Elaborada com o objetivo de representar a realidade, a maquete é um dos principais objetos introduzidos pelo média-metragem *Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo* (2007), dirigido por Margarida Gil, que assina o roteiro ao lado do ensaísta e também poeta Manuel Gusmão, um dos mais importantes estudiosos do trabalho do escritor cujo nome dá título ao filme.

Com 50 minutos de duração, pode-se compreender a produção cinematográfica como resultado da leitura feita por Manuel Gusmão do trabalho poético de Carlos de Oliveira, possibilitando que o filme transite entre o cinema, a poesia e o ensaio crítico, além de servir como uma homenagem. Para tanto, Manuel Gusmão tem em mãos *Finisterra: paisagem e povoamento*², livro centrado em problematizar a impossibilidade da mimese, indicando a incapacidade de se apreender o real. Para tornar isso possível, a narrativa apresenta os artefatos elaborados pelos personagens, integrantes de uma família burguesa ameaçada de perder a casa em razão da destruição promovida pela lama da gisandra, espécie de planta da morte que a tudo ameaça na economia narrativa do romance; além de, em razão de um investimento falido, a propriedade ter sido hipotecada, o que indica aí mais uma ameaça.

Talvez na tentativa de conservar o lugar na memória, a família passa a procurar formas de copiar a paisagem vista da janela: o menino faz desenhos no caderno; o pai utiliza a fotografia; a mãe tem em mãos a pirogravura; e o homem, a versão adulta da criança, constrói a sua maquete, usando como matéria-prima tudo o que encontra na paisagem. Conforme destaca Ida Alves (2009, p. 70), todos os objetos criados pelos personagens terminam por tornar possível que a obra tenha como ponto central a “falência de qualquer tentativa de representação reduplicadora do real, refletindo sobre a impotência dos simulacros para recuperar um mundo em ruínas”. Diante disso, os personagens se esforçam para copiar a paisagem, mas, apesar do empenho, não conseguem criar um artefato que represente a suposta realidade. Isso porque, instáveis, os objetos mudam de cor em contato com a luz, além de se deteriorarem ao longo dos anos, como acontece, por exemplo, com as fotografias tiradas pelo pai.

Além de *Finisterra: paisagem e povoamento*, o média-metragem *Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo* tem o intuito de adaptar textos de *O aprendiz de feiticeiro* (1971), especialmente os que dizem respeito ao processo da escrita, tema de reflexão constante da obra de Carlos de Oliveira, e poemas selecionados de *Mãe pobre* (1945), *Cantata* (1960), *Terra de harmonia* (1950), *Descida aos infernos* (1949) e *Sobre o lado esquerdo* (1968). Há, ainda, alusões à produção cinematográfica de *Uma abelha na chuva*, adaptação da obra homônima de Carlos de Oliveira, escrita em 1953. Em referência a essa transposição, que estreia nos cinemas em 1972, tem-se, no

² Dois anos após a elaboração do filme, Manuel Gusmão publicou, em 2009, *Finisterra: o trabalho do fim*: reCitar a origem, estudo em que analisa *Finisterra: paisagem e povoamento* (1978). O livro é ilustrado por fotogramas do filme, cedidos por Margarida Gil, como informa a editora em um breve texto de agradecimento na folha de rosto da obra. No lançamento do livro, em entrevista ao blog da editora Ângelus Novus, o ensaísta confirma a importância de *Finisterra: paisagem e povoamento* (1978) para o filme: “para o guião do filme, o *Finisterra* foi importante, dada a necessidade de introduzir um princípio narrativo mínimo” (GUSMÃO, 2009).

elenco do média-metragem, o diretor Fernando Lopes e a atriz Laura Soveral, intérprete de Maria dos Prazeres, esposa do protagonista, Álvaro Silvestre, o que reforça a proposta de se fazer uma homenagem à obra de Carlos de Oliveira.

Em *Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo*, o diretor de *Uma abelha na chuva*, Fernando Lopes, está envolvido em duas situações da narrativa: as sequências em que trechos sobre o processo de escrita do poeta são apresentados e a parte em que interpreta o adulto, personagem do último romance do autor de *Finisterra*, tarefa que divide com o ator Luís Miguel Cintra. Em ambas, ele se encontra diante da maquete, objeto cuja representação será investigada ao longo deste artigo. Isso porque é possível notar que o artefato é representado de modo a remeter a Nossa Senhora das Febres, região rural onde cresceu Carlos de Oliveira, mas, ainda assim, encontra-se associada ao ficcional quando o objeto é usado nas cenas centradas nas passagens de *Finisterra*: paisagem e povoamento.

Nesse sentido, o intuito deste artigo é o de discutir a maneira como a maquete, enquanto objeto cênico, se configura ao longo da narrativa cinematográfica de *Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo*. Para tanto, este estudo será dividido em duas partes. Na primeira delas, investigaremos como o objeto é empregado nas sequências em que são lidos os fragmentos acerca da “biografia”³ e da escrita de Carlos de Oliveira, isto é, quando a maquete encontra-se associada ao não ficcional. Na segunda seção, o intuito é de refletir acerca de como a maquete, composta, em *Finisterra*: paisagem e povoamento, como meio para se discutir a impossibilidade de representar a realidade, é empregada em um filme, levando em consideração todos os desdobramentos proporcionados pelo objeto na narrativa cinematográfica.

1 A maquete como Nossa Senhora das Febres no cinema

Na cena inicial de *A história de Adèle H.* (1975), dirigido pelo cineasta da *Nouvelle Vague* François Truffaut, a península de Nova Escócia, Halifax, para onde viaja a personagem título em busca do Tenente Pinson, por quem é apaixonada, é representada pelo mapa da cidade. Em um *zoom* da câmera, o nome do local torna-se cada vez mais próximo até que, finalmente, chegamos ao navio que deixa Adèle H. no porto. Sabe-se, no entanto, que, segundo Amândio Reis (2015, p. 192), o “mapa não é Halifax, mas sua representação gráfica de Halifax que, em termos filmicos, funcionará como ponto de transição, levando-nos à verdadeira cidade ou trazendo-a diante dos nossos olhos.”

O mapa representa, ali, a cidade canadense Halifax, ainda que não a seja, da mesma maneira como acontece com a maquete em *Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo*. Elaborada pelo adulto, a maquete é o único artefato que se faz presente por toda a narrativa. O objeto, contudo, não diz respeito apenas à falhada tentativa do adulto de copiar a paisagem vista da janela em *Finisterra*: paisagem e povoamento. Ao longo do filme, pode-se notar que o artefato, assim

³ É necessário destacar que o poeta, em *O aprendiz de feiticeiro*, no texto “O iceberg”, deixa claro que um escritor marginalizado português não tem biografia. Diz ele: “Pensando bem não tenho biografia. Melhor, todo escritor português marginalizado sofre biograficamente do que posso denominar complexo do iceberg: um terço visível, dois terços debaixo de água. A parte submersa pelas circunstâncias que nos impediram de exprimir o que pensamos, de participar na vida pública, é um peso (quase morto) que dia a dia nos puxa para o fundo. Entretanto a linha de flutuação vai subindo e a parte que se vê diminui proporcionalmente.” (OLIVEIRA, 1995, p. 181). Portanto, neste artigo, a palavra “biografia”, quando relacionada ao escritor, aparecerá entre aspas. É válido destacar, inclusive, que essa questão está presente logo no começo de *Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo*, quando o ator e diretor Fernando Lopes lê tal trecho.

como o mapa de Halifax em *A história de Adele H.*, também faz as vezes de Nossa Senhora das Febres, lugarejo de Cantanhede, distrito de Coimbra, onde Carlos de Oliveira passou a infância. Diante disso, percebe-se que a maquete exerce dupla função no média-metragem, uma vez que está presente nos instantes em que elementos biográficos da vida do autor são apresentados e nas sequências protagonizadas pelo adulto de *Finisterra*: paisagem e povoamento, aqui interpretado por Luís Miguel Cintra e pelo diretor Fernando Lopes.

Isso porque a Gândara, região rural onde se passa a narrativa de todas as obras de Carlos de Oliveira, encontra-se localizada, conforme Vital Moreira (1994, p. 7), na “região compreendida na zona delimitada pela Ria de Aveiro, a norte, e os campos do Mondego, a sul; pela Bairrada, a leste, e as dunas do litoral, a poente”. No universo compreendido pela poética de Carlos de Oliveira, a Gândara é mais do que simples referência geográfica. É, ainda de acordo com Moreira (1994, p. 6), “raiz, cerne e substância de toda essa obra, do próprio discurso literário. Pertencem à Gândara lugares, temas, personagens, conflitos, imaginário, campos, figuras, linguagem e modos de dizer, enfim, a paisagem e o povoamento do universo do autor de *Finisterra*”. Em suma, é a Gândara a responsável por fornecer “material que enche a memória romanesca e poética do autor” (MOREIRA, 1994, p. 6).

Portanto, deve-se ter em mente que a maquete representa não apenas um espaço fictício, o da Gândara, cenário da obra poética e narrativa de Carlos de Oliveira, mas também trata de fazer as vezes do lugar onde o poeta homenageado viveu a infância e a adolescência. Com isso, não surpreende constatar que, em sua primeira aparição, o artefato aparece acompanhado da leitura de um texto, produzido por meio do recorte e da colagem de fragmentos do primeiro romance de Carlos de Oliveira, *Casa na duna*, de 1943, e de “Micropaisagem”, de 1969, e “Gás”, de 1967, ambos de *O aprendiz de feiticeiro*, de 1971, coletânea de texto onde se pode encontrar comentários feitos pelo poeta acerca da própria escrita e da literatura em geral.

No média-metragem, então, enquanto Cintra lê a passagem, em voz *over*, a câmera faz uma longa tomada em *travelling* para filmar o estúdio onde acontecem as gravações, como comprova o fotograma indicado pela Figura 1. Nesse instante, ouve-se a passagem inicial de *Casa na duna*: “Na gândara há aldeolas ermas, esquecidas entre pinhais, no fim do mundo” (OLIVEIRA, 2004, p. 7).

Figura 1: Set de filmagem de *Carlos de Oliveira* – Sobre o lado esquerdo



Ao apresentar o estúdio de filmagem, percebe-se que *Carlos de Oliveira* – Sobre o lado esquerdo não pretende esconder de forma alguma que se trata de uma produção cinematográfica, impedindo a ilusão de qualquer possibilidade de representação do real. Com isso, a direção opta por deixar à mostra os trilhos por onde passam a câmera para fazer o *travelling*, os andaimes, escadas e o iluminador, alguns objetos necessários para pensar que o cinema supostamente é o espelho do real. Na cena em questão, como comprova o fotograma visto na Figura 1, esta crença é desconstruída, pois, já no princípio do filme, o roteiro de Manuel Gusmão e Margarida Gil dá início à discussão acerca da crise mimética, continuando a reflexão feita por Carlos de Oliveira em *Finisterra: paisagem e povoamento*.

Sabe-se que, conforme destaca Jacques Aumont (1995, p. 103), embora seja difícil encontrar um sentido único para o termo⁴, a representação no cinema estaria atrelada “a um processo pelo qual institui-se um representante que, em certo contexto limitado, tomará o lugar do que representa.” O autor completa que o filme ficcional é caracterizado pela proposta de se representar uma história que é imaginada. No processo, para tornar isso possível, a obra se vê envolvida em meio a uma dupla representação, tendo em vista que é ficcional a trama a ser contada, imaginada por alguém, assim como também o são os cenários, os figurinos e os atores, que ali estão para dar vida a uma situação inventada. Assim sendo, advoga Aumont (1995, p. 100), “o filme de ficção é, portanto, duas vezes irreal: irreal pelo o que representa (a ficção) e pelo modo como representa (imagens de objetos ou de atores).”

O estudioso advoga que, ao se pensar na representação fílmica, é evidente o destaque conferido à possibilidade de ser mais realista do que qualquer outro tipo de arte, como a pintura ou mesmo o teatro. Isso se deve à sua riqueza perceptiva, em que se é mais “fiel” aos detalhes que

⁴ Em outro livro, Aumont (2004, p. 152) avisa que, no universo cinematográfico, o termo representação “traz consigo uma bagagem julgada cada vez mais incômoda, palavra, no mais das vezes, sentida como obsoleta, desacreditada, que deve ser desconstruída ou riscada”.

compõem um objeto do que o apresentado por outras formas de arte, afirmativa que ganha reforço de Marc Vernet (1995). Corroborando o argumento de Aumont (1995), o autor arrazoa que a representação no cinema em muito está atrelada à “impressão de realidade”, ilustrada de modo muito claro pela reação dos espectadores ao assistirem, pela primeira vez, *A chegada do trem na estação de Ciotat*⁵, em 1895. Nesse caso, a impressão de realidade se relaciona ao que é chamado por Vernet (1995) de riqueza perceptiva dos materiais filmicos que compõem uma obra cinematográfica, a imagem e o som, potencializados pela coerência do universo diegético do filme.

Fortemente embasado pelo sistema do verossímil, organizado de forma que cada elemento da ficção pareça corresponder a uma necessidade orgânica e apareça obrigatório com relação a uma suposta realidade, o universo diegético adquire a consistência de um mundo possível, em que a construção, o artifício e o arbitrário são apagados em benefício de uma naturalidade aparente. Esta, como já notamos, deve-se muito ao modo de representação cinematográfica, ao desfile de imagem na tela, que proporciona à ficção a aparência do surgimento factual, da ‘espontaneidade’ do real. (VERNET, 1995, p. 150)

Todavia, quando se pensa na cena do média-metragem em pauta, não existe tentativa de organizar os elementos de modo que se tenha a ilusão de que tudo aquilo é representação do mundo exterior, dentro do universo filmico. Por isso mesmo, o cenário onde parte da narrativa se apresenta é, logo no princípio da exibição, desmontado, já que se deixam ver os trilhos por onde a câmera precisa passar para fazer o movimento de *travelling*, de angulação próxima ao que estamos assistindo, entre outros aparelhos. Ao mesmo tempo, é quando todo o processo ficcional ganha destaque, ao revelar os bastidores do estúdio, que tem início a descrição da Gândara, universo mítico criado por Carlos de Oliveira em sua poesia, inspirado em Nossa Senhora das Febres.

Nesse instante, ouve-se a leitura do fragmento selecionado por Manuel Gusmão e Margarida Gil de “Gás”: “Venho de famílias arenosas (pântanos, pinheiros, dunas), gente por assim dizer alimentada a cerne, avós carpinteiros de soalhos, pranchas, móveis trabalhados, grandes plantadores e lavrantes de madeira. Mas isso é outra coisa.” (OLIVEIRA, 1995, p. 133). A inserção do fragmento, acompanhado por imagens do *set* de filmagem, serve como meio de fazer a transição entre o plano do estúdio e a primeira cena em que se vê a maquete. Seria como se, antes de revelar Nossa Senhora das Febres, o média-metragem oferecesse breve informação acerca da região e da biografia de Carlos de Oliveira – tudo isso durante a exibição do *set* de filmagem, ambiente onde toda a ficção se desenvolve.

Quando é o instante de colocar o lugarejo diante dos olhos do espectador, no entanto, o que se tem é a maquete e não imagens da “real” Nossa Senhora das Febres. Com isso, *Carlos de Oliveira* – Sobre o lado esquerdo contraria o pensamento, considerado por Aumont (2004b, p. 54) como excessivamente lugar-comum, de que o cinema é a “imagem fiel, sem outros truques além dos convencionais (em primeiro lugar, a montagem), de uma realidade que deveria ser captada por si mesma através de sua imagem transparente como a de um espelho perfeito.” Percebe-se que essa proposta desconsidera a capacidade cinematográfica da criação de um universo próprio, sem compromisso com a representação da realidade com a qual se está

⁵ Filmado por Louis Lumière e por Auguste Lumière, os irmãos Lumière, o filme, com menos de um minuto de duração, mostra a chegada de um trem à estação de La Ciotat. Quando exibido ao público, as pessoas se assustaram ao acharem que o trem, de fato, sairia da tela de cinema.

familiarizado.

Por isso mesmo, em *Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo*, Nossa Senhora das Febres se torna uma maquete, vista pela primeira vez na sequência em que há uma série de planos das dunas, das árvores e da pequena casa que compõem o artefato. O fotograma indicado pela Figura 2 ilustra a cena aqui referida.

Figura 2: Maquete produzida pelo adulto em *Finisterra*: paisagem e povoamento



A exibição da maquete, assim como os seus detalhes, é acompanhada pelo trecho em que Carlos de Oliveira faz o comentário a seguir, retirado de “Micropaisagem”, de *O aprendiz de feiticeiro*:

Meu pai era médico de aldeia, uma aldeia pobríssima: Nossa Senhora das Febres. Lagoas pantanosas, desolação, calcário, areia. Cresci cercado pela grande pobreza dos camponeses, por uma mortalidade infantil enorme, uma emigração espantosa. Natural portanto que tudo isso me tenha tocado (melhor, tatuado). O lado social e o outro, porque há outro também [...] nasceu desse ambiente quase lunar habitado por homens e visto, aqui para nós, com pouca distância. (OLIVEIRA, 1995, p. 204)

Portanto, em sua primeira aparição, a maquete é acompanhada pela leitura de um fragmento autobiográfico escrito pelo poeta para se referir a Nossa Senhora das Febres – região que, entende Manuel Gusmão (1981, p. 13), é responsável por “profundamente marcar Carlos de Oliveira e que ele profusa e profundamente ‘reconstituirá’ na sua obra, quer poética quer romanesca.” Assim sendo, no média-metragem, o crítico, ao lado de Margarida Gil, também tentará reconstituir Nossa Senhora das Febres, assim como Carlos de Oliveira faz em sua poesia.

Para tornar isso possível, entretanto, a produção cinematográfica não lança mão de imagens do próprio lugarejo e sim faz uso de uma maquete, que, naquele instante, é a representação de Nossa Senhora das Febres, da mesma maneira como faz Truffaut com o mapa da canadense Halifax.

Nesse sentido, é preciso enfatizar que, sobre *A história de Adèle H.*, Reis (2015) alerta para o fato de que logo em sua sequência inicial somos avisados por Truffaut de que se trata de uma história verdadeira, como se lê em: “A história de Adèle H. é verdadeira [*authentique*]. Ela põe em cena acontecimentos que tiveram lugar e personagens que existiram” (REIS, 2005, p. 191). Contudo, ao se refletir sobre o uso do termo *authentique*, em francês, na frase de abertura do longa-metragem, o autor percebe que a palavra “está sistematicamente mais relacionada com a colagem a um ponto de vista íntimo do que com um critério de rigor histórico, e não deve, portanto ser tomada por reivindicação de verdade em sentido objectivo.” (REIS, 2015, p. 191).

O estudioso conclui que Truffaut reinventa a história da filha de Victor Hugo, de forma que a mensagem de aviso indica, afinal, “uma atestação geral de veracidade, mas ela contém já o implícito de uma dimensão ficcional que permanece indeterminada”. (REIS, 2015, p. 191). Este princípio torna possível que se pense que o instante em que o mapa de Halifax dá espaço ao porto da cidade, quando a história de Adèle H., ficcionalizada por Truffaut tem início, sugere muito mais do que a indicação do local onde a trama principal se desenvolverá. Para o autor,

Este elo figurativo entre as duas sequências sugere que a mudança do mapa para a cidade real (que, por sua vez, espelha a transição entre o anúncio de uma história verdadeira e o filme ficcional que está a começar) não acontece na passagem de um regime de representação à realidade propriamente dita, mas na passagem de uma representação a outra representação. (REIS, 2015, pp. 192-193).

Pode-se perceber, desse modo, que em *A história de Adèle H.* o mapa indica a passagem de uma representação para outra representação, assim como em *Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo*. Não se têm ali imagens da Nossa Senhora das Febres e sim uma maquete que, naquele instante, representa o lugarejo e toda a sua importância na obra poética de Carlos de Oliveira. Com isso, no filme, é colocado em prática o que a criança, a versão infantil do adulto responsável por construir a maquete em *Finisterra*, não demora muito para perceber.

Logo no começo da narrativa literária, o adulto questiona o menino que um dia foi acerca das características do seu desenho infantil, produzido no jardim, sentado em um osso de baleia, com todo o exterior diante de seus olhos. Mesmo diante da realidade que procura copiar, a criança desenha de cóp, usando a própria imaginação como ponto de partida. Pode-se notar, então, que há em seus desenhos uma tentativa de “reproduzir a paisagem, *sem se empenhar numa cópia excessiva.*” (OLIVEIRA, 2003, p. 13, *itálico nosso*).

Ao estabelecer uma relação entre o comportamento da criança de *Finisterra* e a composição cênica de *Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo*, é possível constatar que não há ali nenhum empenho em traçar uma cópia excessiva, pois, logo no começo da exibição do filme, já se é informado de que o real não pode ser apreendido. Os bastidores do cenário, onde parte da narrativa se desenrola, bem como todas as ferramentas que o compõem, são colocados diante dos olhos do público, sem disfarce, ao mesmo tempo em que Nossa Senhora das Febres é representada por uma maquete – exatamente o artefato criado pelo adulto em sua fracassada tarefa de imitar a realidade vista da janela. É preciso ter em mente, nesse sentido, que, em sua tentativa de reconstituir o lugarejo que marcou a obra de Carlos de Oliveira, a adaptação cinematográfica

termina por usar o mesmo artefato do qual, em *Finisterra*: paisagem e povoamento, o poeta lança mão para discutir a impossibilidade mimética.

2 O desenho infantil encontra a maquete na adaptação para as telas

A maquete, ao lado do desenho infantil, é considerada por Manuel Gusmão (2009, p. 107) como dotado de maior “rendibilidade narrativa e de capacidade simbólica” na narrativa do livro. Em razão disso, assegura-se que, de todos os artefatos criados pela família em *Finisterra*, cerne da narrativa filmica, apenas a maquete e o desenho infantil se fazem presentes no média-metragem. Os dois objetos são complementares, conforme argumento de Rosa Maria Martelo (1998, p. 176), “exactamente como as duas personagens se completam numa pessoa única.” Isso porque, embora tenham distintas formas de criação, os dois se relacionam no texto “como figuras de modelo do povoamento e da paisagem” (GUSMÃO, 2009, p. 110).

Deve-se ter em mente que o desenho infantil foi produzido pelo adulto, quando criança. É ela o único membro da família a povoar sua obra. Essa particularidade, arrazoada por Ângela Beatriz de Carvalho Faria (2013, p. 77), possibilita que, no desenho, o “elemento do povoamento real funde-se com elementos do povoamento fictício [...]”. Portanto, no artefato produzido pela criança,

Os bichos, esses, variam de corpulência. Carneiros maiores que bois; cavalos de rastos, como serpentes. Mas não custa muito reconhecê-los. Pelas cabeças: chifres retorcidos, cornos de curvatura só insinuada, crinas erguidas ao céu. Tudo isto a arder em vários tons: roxo com vermelho por cima, laranja, açafão, tijolo.

Nas cabeças humanas o fogo é mais intenso, as chamas mais altas, e a disposição das cores (sobrepostas com fúria) esconde tons indecifráveis. Aproximo, afasto a lupa (várias vezes), tentando surpreendê-los. Não consigo. Um incêndio uniforme paira a dois ou três metros do chão, e conduz os corpos (já carbonizados? apenas com sede?) à gota azul da lagoa.

(OLIVEIRA, 2003, p. 19)

Pode-se ver que os animais apresentam tamanhos diversos, enquanto os peregrinos têm as cabeças em chamas, complicação que obriga o grupo a se separar para fugir do fogo e procurar por água. A situação torna-se mais complexa quando, incentivada pelo adulto, a criança coloca a lupa em cima do desenho. Nesse instante, “as figuras ardem (na cor indecifrável) crescem quatro ou cinco vezes” (OLIVEIRA, 2003, p. 22) e respondem as perguntas feitas pelo menino. “Onde vão vocês e o vosso fogo?”, indaga, questão que recebe a seguinte resposta:

Respondem todos ao mesmo tempo. Vozes embatem noutras vozes, fragmentam-se em pequenos sons incompreensíveis: um coro áspero que não se entende.

Falem os camponeses.

Estamos de passagem. Vamos à lagoa matar a sede.

(OLIVEIRA, 2003, p. 22)

A resposta dos camponeses coincide com o que vivencia a criança, uma vez que, em razão da febre, sente sede. “Foste com febre para o jardim?”, pergunta o adulto, que recebe da criança a seguinte resposta:

Ninguém sabia. Parti o termómetro de propósito e antes que comprassem outro... Mas não garanto que fosse a febre. Nessa altura, houve um relâmpago cor de carbureto. Teria caído nalguma aldeia? Imagino que sim e pode estar aí a razão do desenho. Homens e bichos assombrados. Ou eu próprio, guiado pela fásca. (OLIVEIRA, 2003, p. 15)

O exterior, portanto, mistura-se às experiências da criança ao longo do processo de criação do artefato. Essa hipótese é confirmada na passagem em que o menino, diante da resposta dos camponeses que procuram por água, afirma para o adulto: “Vês? A sede sempre existe: minha ou deles, tanto faz. Aqui, encenação e real coincidem.” (OLIVEIRA, 2003, p. 22). A resposta da criança poderia facilmente ser dada por Manuel Gusmão e Margarida Gil se questionados sobre o fato de colocar a maquete, artefato usado para discutir, exatamente, a impossibilidade mimética, para fazer as vezes de Nossa Senhora das Febres ao longo da leitura de trecho de “Micropaisagem”. O real, ou ao menos o que se acredita ser, apresentado por Carlos de Oliveira acerca do lugarejo, agora se vê envolvido em uma encenação, como comprova a maquete, artificial por si só, cuja imagem é acompanhada pela leitura de fragmentos biográficos.

Sobre a maquete, deve-se ter em mente que, da mesma maneira como acontece com o desenho infantil, é também considerada por Manuel Gusmão (2009) um dos principais artefatos do livro, potencialmente por oferecer mais condição de desenvolvimento narrativo, uma vez que é o único objeto que se liberta da bidimensionalidade a que os outros estão condenados. Ao lado disso, também o propósito para o qual foi construída termina por distanciá-la das demais obras produzidas pela família.

É ao elaborar a maquete que o adulto tem a esperança de encontrar a cruz de vidro, joia considerada pela mãe como o objeto que será capaz de salvar a família da destruição, pois seria o arquétipo da fertilidade. Na obra, a mulher teve apenas um filho, a criança do desenho infantil, que, quando adulto, não deu prosseguimento à linhagem. Dessa forma, a família burguesa do livro não teve continuidade, o que, segundo Ângela Faria (2013, p. 78), “metaforiza o fim da linhagem dos ocupantes e proprietários das casas nas dunas”. Essa incapacidade de continuar a família e, assim, manter a posse, é comentada pela criança, em conversa com a sua versão adulta, enquanto pensa sobre o destino dos peregrinos: quando as aldeias começam a pegar fogo, os peregrinos, que também estão com sede, foram obrigados a fugir. No entanto, “os filhos também fugiram das aldeias queimadas. Mas hão-de crescer, multiplicar-se. E os teus?” (OLIVEIRA, 2003, p. 56).

Depois de perder a joia nas dunas, a mulher passa a procurá-la incessantemente: “Podia ir de olhos fechados: ela repete sem variar o percurso da tarde em que perdeu a cruz de vidro (artífices ainda toscos, fornos ao rubro, incrustações de águas-marinhas, topázio e ametistas)”. (OLIVEIRA, 2003, p. 53). A mãe ainda tem esperança de encontrá-la, ao contrário da criança, que desconfia ser uma tarefa difícil: “com o peso do orvalho, do vidro, das pedras preciosas, a cruz começou já a enterrar-se, como os tesouros, na lama clara que revela apenas os sinais duns sapatos inquietos”. (OLIVEIRA, 2003, p. 53).

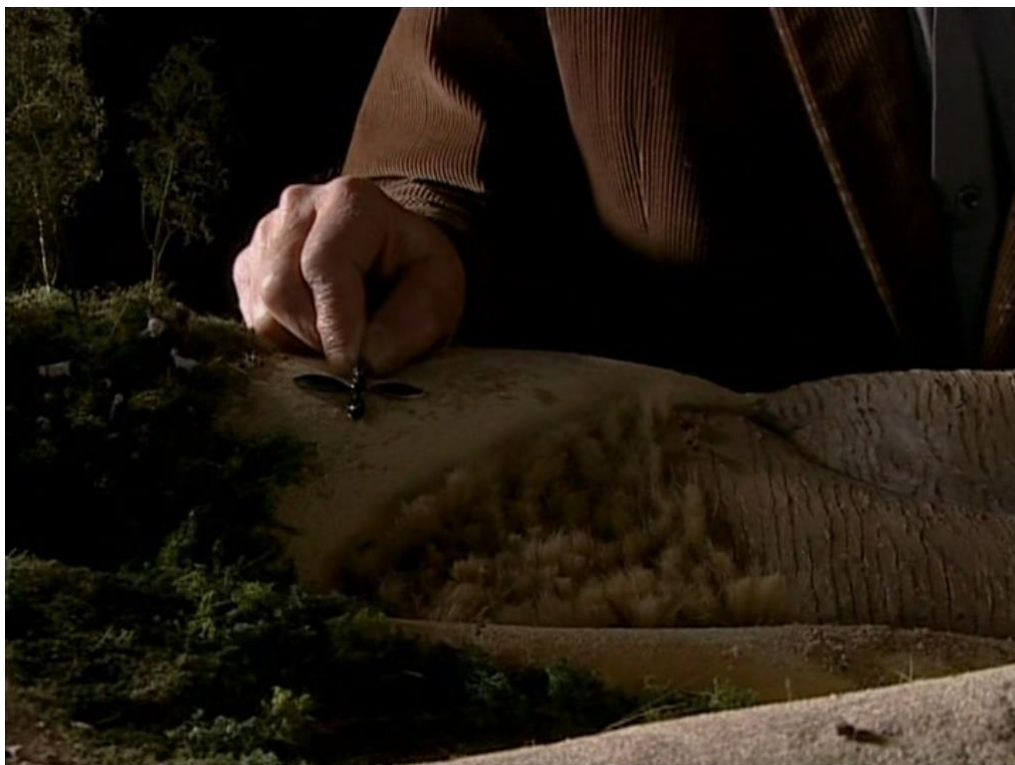
O adulto, contudo, alimenta a expectativa de encontrar o objeto, embora a criança permaneça descrente. “Quem sabe, talvez a cruz de vidro esteja ainda à superfície e o revérbero duma concha lhe toque por acaso”, diz o sujeito, que é respondido pela criança: “Quer dizer: não pões de lado a esperança...” (OLIVEIRA, 2003, p. 58). Posteriormente, o sujeito deixa claro para o menino a razão pela qual acredita ainda ser possível encontrar a cruz de vidro, embora, ressalta, não confunde “esperança e ilusão”: “O modelo copia o real, sem deturpar. E ela tem esperança; pelo menos, em parte.” (OLIVEIRA, 2003, p. 58).

O sujeito confia na possibilidade de se ter uma cópia do real, “sem deturpar”. Para tanto, emprega uma série de cálculos ao refazer os passos da mãe, além de usar como matéria-prima elementos da própria paisagem na confecção da maquete. “Sabendo o caminho de cór (sinusóide tosca), marco os passos com o bico do lápis na areia da maquete. Encho de cinza as concavidades, os sinais, da linha pontuada. Submersa ou não, a cruz de vidro espera, algures, junto deste rasto.” (OLIVEIRA, 2003, p. 57).

Há, nesse processo, um estudo elaborado para se conseguir construir a maquete; ao contrário da criança, que não exibe muito esforço na confecção do desenho infantil. Contudo, apesar do empenho do adulto, a maquete não representa a paisagem, já que a luz não incide no objeto da mesma forma como no original, além de a escala ser diferente. Dessa maneira, conclui Martelo (1998, p. 175), embora faça uso material oferecido pela própria paisagem, “o esforço de cópia (‘copiar’ e ‘imitar’ são verbos utilizados relativamente à maquete) apresenta-se como uma redescritção, o que é tanto mais evidente quanto o sujeito admite que a cruz perdida nas dunas pela mãe possa vir a ser encontrada na maquete.”

Conclui-se que não há condição de se apreender a realidade e nem, ao menos, encontrar a cruz de vidro perdida pela mãe. O objeto, no entanto, no começo do média-metragem, aparece nas mãos de Fernando Lopes, que divide com Luís Miguel Cintra, como já se mencionou aqui, a tarefa de interpretar o adulto. A Figura 3 indica o instante em pauta:

Figura 3: Cruz de vidro aparece na mão de Fernando Lopes



A cruz de vidro aparece nas mãos de Fernando Lopes, que lê um trecho de “O iceberg”, publicado em *O aprendiz de feiticeiro*: “Pensando bem não tenho biografia. Melhor, todo o escritor português marginalizado sofre biograficamente do que posso denominar complexo do iceberg: um terço visível, dois terços debaixo de água.” (OLIVEIRA, 1995, p. 181). Durante a leitura do fragmento, a câmera deixa de filmar a mão de Lopes para se concentrar no seu rosto, que, em primeiro plano, finaliza a leitura do texto olhando para a câmera, isto é, para o espectador.

Ao olhar para a câmera, nesta cena, Fernando Lopes está quebrando a chamada quarta parede, termo próprio do teatro, mas usado com frequência na teoria de cinema. A quarta parede, assegura Daniel Chandler e Rod Munday (2011), parte de uma convenção do teatro de que o público e os atores em cena são separados por uma barreira imaginária. Como em filmes e em programas de televisão, os atores raramente olham para a câmera, o termo começou a ser aplicado nestas formas de arte também, quando há a necessidade de se dirigir ao público, como se fitassem os olhos de quem os vê.

Por isso, Fernando Lopes, profissional ligado a outra obra adaptação de obras de Carlos de Oliveira, uma vez que é o diretor de *Uma abelha na chuva*, tem em mãos a cruz de vidro, artefato procurado pelo adulto e pela mãe de *Finisterra*, e, diante da maquete, que se divide entre as funções de Nossa Senhora das Febres e do objeto criado pelo adulto, lê trechos de “O iceberg”. Portanto, diante de tantas particularidades, pode-se ver que Manuel Gusmão e Margarida Gil prosseguem com a sua proposta de indicar que a realidade não pode ser apreendida, pois tudo ali é ficção, desde o ator que olha para a câmera ao romper a barreira imaginária da quarta parede até a maquete que representa o lugarejo que marcou a obra de Carlos de Oliveira.

3 Considerações finais

É possível perceber que, ao colocar a maquete inserida em dois universos, como Nossa Senhora das Febres e também como um dos artefatos da obra literária, Margarida Gil, em parceria com Manuel Gusmão, faz com que o filme se insira dentro de um mundo que se desdobra em vários outros. Em um instante, a maquete está envolvida nas sequências do lugarejo onde Carlos de Oliveira passou a infância, possivelmente carregado de memórias do escritor; mas, logo a seguir, o adulto e a criança assistem a metamorfose sofrida pelo objeto quando grãos de areia, ao se transformarem em astros, flutuam sobre a maquete, parte da narrativa presente em *Finisterra*: paisagem e povoamento e adaptada para o média-metragem em pauta.

Vê-se, então, que, em *Carlos de Oliveira - Sobre o Lado Esquerdo*, não há qualquer compromisso em ser fiel ao que se tem na narrativa do livro, uma vez que Margarida Gil, sempre apoiada pelo roteiro elaborado ao lado de Manuel Gusmão, vai além. Ao mesmo tempo, é válido ter em mente que, como visto ao longo deste texto, Manuel Gusmão é um ensaísta, professor universitário aposentado que, por anos, dedicou-se aos estudos da poesia portuguesa, sendo o trabalho poético de Carlos de Oliveira um dos seus temas de estudo. Portanto, quando se pensa nas transformações ocorridas entre a simbologia da maquete no livro e a sua distinta abordagem no filme, há de se levar em consideração que a pesquisa desenvolvida por Manuel Gusmão ao longo dos anos em muito interfere na concepção da obra cinematográfica.

Referências

- ALVES, I.F. Pastoral e Finisterra, de Carlos de Oliveira: linguagem e paisagem moventes. In: DUARTE, L. P. (org.). *A estética da finitude – de Orfeu e de Pérsefone*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2009.
- AUMONT, J. *As teorias dos cineastas*. Campinas: Papirus, 2004b.
- AUMONT, J. O filme como representação visual e sonora. In: AUMONT, J.; BERGALA, A.; MARIE, M.; VERNET, M. (orgs.). *A estética do filme*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995.
- CARLOS DE OLIVEIRA - Sobre o Lado Esquerdo. Direção: Margarida Gil. Roteiro: Manuel Gusmão. Lisboa: Midas Filmes, 2007. DVD (50 min), son, color.
- CHANDLER, D.; MUNDAY, R. *Dictionary of media and communication*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- FARIA, Â. B. de C. Paisagem e povoamento e suas reverberações. In: ALVES, I. (org.). *Coisas desencadeadas: estudos sobre a obra de Carlos de Oliveira*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.
- GUSMÃO, M. *A poesia de Carlos de Oliveira*. Lisboa: Seara Nova Editorial Comunicação, 1981.
- GUSMÃO, M. *Finisterra. O trabalho do fim: reCitar a origem*. Coimbra: Ângelus novus, 2009.
- MARTELO, R. M. *Carlos de Oliveira e a referência em poesia*. Campo das Letras: Porto, 1998.
- MOREIRA, V. *Paisagem povoada: a Gândara na obra de Carlos de Oliveira*. Cantanhede: Edição da Biblioteca Municipal de Cantanhede, 1994.
- OLIVEIRA, C. de. *Finisterra: paisagem e povoamento*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.
- OLIVEIRA, C. de. *Casa na duna*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- OLIVEIRA, C. de. *O aprendiz de feiticeiro*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1995.
- REIS, A. L'Histoire d'Adèle H.: apontamentos para uma cartografia da efabulação. In: ROWLAND, C.; BÉRTOLO, J. *A escrita do cinema: ensaios*. Lisboa: Documenta, 2015.
- VERNET, M. Cinema e narração. In: AUMONT, J.; BERGALA, A.; MARIE, M.; VERNET, M. (orgs.). *A estética do filme*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995.

Recebido em: 01/10/2022

Aceito em: 12/01/2023