

**A PALAVRA EM MOVIMENTO:
A ADAPTAÇÃO PARA CINEMA DE “EMBARGO”
E DE *A JANGADA DE PEDRA*
DE JOSÉ SARAMAGO**

Ana Paula Arnaut

Centro de Literatura Portuguesa

Universidade de Coimbra

A noção mais lata de adaptação tem muito em comum com a teoria da interpretação, pois a adaptação é, em grande medida, a apropriação do significado de um texto prévio.

Dudley Andrew, *apud* BELLO, 2008

Diálogo entre dois ratinhos roendo películas em Hollywood:

– *E aí, já roeste aquele filme lá?*

– *Sim.*

– *Estava bom?*

– *Gostei mais do romance.*

apud BRITO, s.d.

Tão antiga quanto as origens do cinema, ou quase tão antiga quanto ela⁶⁶, a questão da adaptação fílmica de obras literárias⁶⁷ traz consigo, inevitável e naturalmente, a discussão da primazia, da qualidade, de uma sobre a outra e, em concomitância, a problemática da traição e/ou da fidelidade relativamente ao texto-fonte. Estes últimos aspetos, por sua vez, prendem-se, em regra, com o que pode ser designado como “redução da articulação com o literário” (Torres, 2000: 58), que aqui entendemos como o jogo diferencial relativo à determinação e avaliação do rigor do pormenor relativamente à descrição-composição-caracterização de ambientes, de personagens e de ações. O que parece ficar esquecido nesta dinâmica relacional, pela maioria dos espectadores e também por alguma crítica académica e jornalística que vê as adaptações como “belated, middlebrow, or culturally inferior” (Naremore *apud* Hutcheon, 2006: 2)⁶⁸, prende-se, no entanto, com um ponto de não pouca importância, já devidamente assinalado pelo escritor Vergílio Ferreira a propósito da adaptação para cinema do romance *Cântico final* (1960)⁶⁹: “o «espírito» do livro” (Ferreira, 1995: 202). Ora, é precisamente nesta linha de manutenção

⁶⁶ “Em 1897, menos de dois anos após a apresentação pública do cinematógrafo dos irmãos Lumière, já George Méliès filmava *Fausto e Margarida*; um ano depois adaptava *A Gata Borralheira* e, em 1902, estreava *Viagem à Lua*, a primeira das adaptações que fez de Júlio Verne” (CARDOSO, 1995: 1148).

⁶⁷ Para o estudo da relação inversa, isto é, da novelização (livros publicados a partir de filmes), ver BAETENS & LITS, 2004 (“Chapitre I: La novellisation: naissance d’un concept”, “Chapitre II: Du cinéma au roman”, “Chapitre III: Variations transmédia-tiques de la novellisation”).

⁶⁸ Atentemos, ainda, nas palavras de Robert Stam: “A linguagem convencional da crítica sobre as adaptações tem sido, com frequência, profundamente moralista, rica em termos que sugerem que o cinema, de alguma forma, fez um desserviço à literatura. Termos como “infidelidade”, “traição”, “deformação”, “violação”, “abastardamento”, “vulgarização”, e “profanação” proliferam no discurso sobre adaptações, cada palavra carregando sua carga específica de ignomínia. “Infidelidade” carrega insinuações de pudor vitoriano; “traição” evoca perfídia ética; “abastardamento” conota ilegitimidade; “deformação” sugere aversão estética e monstruosidade; “violação” lembra violência sexual; “vulgarização” insinua degradação de classe; e “profanação” implica sacrilégio religioso e blasfêmia” (STAM, 2006: 19).

⁶⁹ Sobre o percurso estético-literário do romance ao filme realizado por Manuel Guimarães (1975), ver Cardoso, 2000.

de fidelidade ao espírito da obra – e não ao rigor da ilustração das suas passagens – que julgamos ser necessário *ler* as adaptações de *A Jangada de Pedra* (realização de George Sluizer, 2002) e, especialmente, do conto “Embargo” (realização de António Ferreira, 2010).

Incluído na coletânea de contos intitulada *Objecto Quase*, publicada por José Saramago em 1978, mas primeiro dado à estampa em 1973, com o título “O Embargo”⁷⁰, o texto-fonte do filme⁷¹ de António Ferreira serviu inicialmente um projeto de uma curta-metragem que, segundo o próprio realizador, “era bastante fiel” ao original. Uma fidelidade que, depreendemos das suas palavras, se diluirá na passagem para a longa-metragem, em que houve a necessidade de “arranjar uma história para a personagem, um objetivo, uma família” (Ferreira, 2010)⁷². Mas, afinal, como afirma, “Quando os realizadores se agarram demasiadamente aos livros dá asneira. A literatura e o cinema são meios completamente diferentes. Ou se adapta ou o filme é chato” (Ferreira, 2010).

Seja como for, acreditamos que, numa primeira *leitura*, estas adições-alterações podem levar alguns espectadores (eventualmente os menos conhecedores da dinâmica temática saramaguiana) a pensar que a transposição intermediática se consubstancia em traição, em não cumprimento de uma linha de fidelidade relativamente ao texto

⁷⁰ Publicado pelos Estúdios Cor (Lisboa), com ilustrações de Fernando de Azevedo, integra a *série* de contos de Natal que, por tradição, a editora dava à estampa. Os dactiloscritos (I e II), com emendas autógrafas (o segundo ainda com correções em relação ao primeiro) estão disponíveis em: <http://purl.pt/13868/2/> e <http://purl.pt/13869/2/>, respetivamente. É possível verificar a existência de pequenas diferenças entre os dactiloscritos, a publicação de 1973 e o texto incluído em *Objecto Quase*, sendo a mais importante a que ocorre no parágrafo final, de que nos ocuparemos em tempo oportuno.

⁷¹ Estreou no FantasPorto 2010, tendo recebido o prémio Menção Especial do Júri. *Produção: Persona non grata pictures. Coprodução: Vaca Films (Espanha), Diler e Associados (Brasil), Sofá Filmes (Portugal)*. Produtores: Tathiani Sacilotto e António Ferreira. *Produtores Associados: Borja Pena, Emma Lustres, Diler Trindade. Elenco: Filipe Costa, Cláudia Carvalho, Pedro Diogo, Fernando Taborda, José Raposo, Miguel Lança, Eloy Monteiro. Argumento: Tiago Sousa. Fotografia: Paulo Castilho. Música Original: Luís Pedro Madeira. Produção Executiva: Tathiani Sacilotto. Financiamento: ICA, IBERMEDIA e Ministério da Cultura.*

⁷² Ver, também, Andrade, 2010: 14-15.

original ou, numa linha de entendimento mais ampla, relativamente ao espírito da obra do autor. Numa *leitura* menos preconceituosa, porém sempre tendo em mente que, neste exercício, “a verdade não pode ser mais do que uma cara sobreposta às infinitas máscaras variantes” (Saramago, 1989: 26), o resultado revela-se outro, como verificaremos.

A *verdade* do conto de José Saramago tem como pano de fundo um espaço não identificado, numa estratégia de teor universalizante retomada, principalmente, nos romances que compõem o segundo ciclo da produção ficcional do autor⁷³. Uma estratégia que, neste texto de 1978, também parece passível de ser ilustrada pela redução titular (que deixa de exibir o artigo definido ‘O’), facto que contribui para a abrangência da dinâmica transtemporal e, por que não, transespacial.

Como personagens, confirmando a contenção exigida à narrativa breve, contamos apenas com três, ou, talvez(?), quatro, considerando que o carro ganhará vida própria, por ventura disputando o lugar de protagonista que atribuímos ao homem: um garoto, uma mulher e o seu marido, o protagonista(?), um homem, também nunca sujeito a uma individualização antroponímica, que se torna prisioneiro-refém do seu próprio automóvel.

O tempo é o de “Um Natal escuro e frio” (Saramago, 1978: 40), que o leitor em 1973 terá facilmente identificado com o período de crise que então se vivia, num reconhecimento que o correr dos anos tornará mais difícil, eventualmente só se tornando possível ao leitor mais atento à realidade político-social das últimas três décadas do século XX. Referimo-nos à época do embargo petrolífero de 1973 e às consequências daí decorrentes: a redução drástica da produção e exportação de combustível, pela Organização dos Países Exportadores de Petróleo (OPEP), em virtude do apoio norte-americano dado a Israel durante o conflito que, em outubro desse ano, opôs árabes e israelitas (Guerra do Yom Kippur).

⁷³ Ver Arnaut, 2008: 15-51 e Arnaut, 2010.

Não se estranha, por conseguinte, que a temática englobante de “Embargo”, numa linha aplicável tanto ao conto quanto ao filme (embora de modo diverso, como veremos), se traduza na coisificação do homem e na (consequente) humanização da máquina, ou, nas palavras de Maria Alzira Seixo, na “escravização e destruição do homem pelo objecto”, num cenário que é o do “labirinto da cidade (...) (marca do pesadelo, da viagem circular, da absurda ideologia do final, do concreto terror da coação)” (Seixo, 1979: 78).

Num clima de tensão crescente e numa ambiência não por acaso marcada pela chuva que cai, e que acompanha os momentos angustiantes até ao momento em que o carro *morre* (recomeçando, também não por acaso, no final) (Saramago, 1978: 49, 50), assistimos, pois, à elevação do objeto à categoria de pessoa com vontade própria, mas não sem antes passar por um estado intermédio de zoomorfização. Este, aliado a um processo de desumanização, curiosamente, ou talvez não, também se aplica ao homem:

O tempo arrefecera muito. Mas ali, dentro do automóvel, de jornal aberto sobre o volante, fumando enquanto esperava, havia um calor agradável, como o dos lençóis. Fez mover os músculos das costas, com *uma torção de gato voluptuoso*, ao lembrar-se da mulher ainda enroscada na cama àquela hora, e recostou-se melhor no assento. O jornal não prometia nada de bom. O embargo mantinha-se (Saramago, 1978: 40) (itálicos nossos).

Sentia fome. *Urinara outra vez*, humilhado de mais para se envergonhar. E delirava um pouco: humilhado, himolhado. Ia declinando sucessivamente, alterando as consoantes e as vogais, num *exercício inconsciente* e obsessivo que o defendia da realidade. Não parava porque não sabia para que iria parar. Mas, de madrugada, por duas vezes, encostou o carro

à berma e tentou sair devagarinho, como se entretanto ele e o carro tivessem chegado a um acordo de pazes e fosse a altura de tirar a prova da boa-fé de cada um. Por duas vezes falou baixinho quando o assento o segurou, por duas vezes tentou convencer o automóvel a deixá-lo sair a bem, por duas vezes no descampado nocturno e gelado, onde a chuva não parava, explodiu em gritos, *em uivos*, em lágrimas, em desespero cego. As feridas da cabeça e da mão voltaram a sangrar. *E ele*, soluçando, sufocado, *gemendo como um animal aterrorizado*, continuou a conduzir o carro. *A deixar-se conduzir* (Saramago, 1978: 49) (itálicos nossos).

Chamando a atenção para o facto de a primeira citação, relativa a um momento anterior à constatação do pleno domínio do carro sobre o homem, parecer ilustrar a dependência afetiva deste sobre aquele, remetendo-nos para uma ambiência de voluptuosidade semelhante ao ato sexual (e que parece corresponder ao ponto de viragem em que a máquina ganha o poder do homem), não podemos deixar de salientar que a orquestração da narrativa é pautada pelo absurdo, reconhecido pela personagem (Saramago, 1978: 45) e assumido, pelo próprio autor, na sua relação (quase) sinónímica com o fantástico, como alguma coisa “que ainda não aconteceu mas, talvez, seja acontecível” (*apud* Cuadrado, 2007: 44).

Deste modo, se, num primeiro momento, pode passar despercebida a menção ao facto de que as gotículas que cobrem a viatura a fazem parecer-se com um corpo vivo que transpira (Saramago, 1978: 38), num segundo momento a sistemática sucessão de elementos que continuam a sua personificação não deixa margem para quaisquer dúvidas. Assim sabemos, por exemplo, de um carro que arfa, profunda e impacientemente, que raspa “o asfalto como um animal de cascos”, que se torna “vibrante e tenso” (Saramago, 1978: 39), respondendo “aos seus movimentos como se fosse um prolongamento mecânico

do seu próprio corpo” (Saramago, 1978: 41)⁷⁴, até que, finalmente, começa a assumir um controlo que não lhe permite apenas obliquar “para a esquerda, por si mesmo”, indo “parar, suavemente, como se suspirasse, no fim” de uma fila para se reabastecer de gasolina (Saramago, 1978: 42). Além disso, o controlo que progressivamente ganha não só lhe permite impedir o condutor de sair do habitáculo, como o vai tornando completamente autónomo em relação às suas manobras de condução (Saramago, 1978: 43, 49). Uma autonomia que se mantém pelo menos até ao momento em que, depois de uma viagem sem rumo por dentro da noite, a falta de gasolina o obriga a parar e, na sequência, a libertar o homem.

Atentemos, pois, no parágrafo final da *versão* de 1978⁷⁵, registando, entre parêntesis retos, as omissões que consideramos mais significativas relativamente aos dactiloscritos e ao texto publicado em 1973, importantes não só pelos sentidos que oferecem, ou que elimina[ra]m, mas, essencialmente, pelos laços relacionais que permitem com a adaptação de António Ferreira:

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 morrera⁷⁶, o corpo pendeu para o lado esquerdo e escorregou do carro. Escorregou um pouco

⁷⁴ Vejam-se ainda os seguintes exemplos: “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”, “Como um perdigueiro que acode ao cheiro, o carro insinuou-se por entre o trânsito, voltou duas esquinas e foi ocupar lugar na fila que esperava. Boa lembrança” (SARAMAGO, 1978, 39, 40, respetivamente).

⁷⁵ Ver *supra*, nota 77.

⁷⁶ Emenda autógrafa (“o motor morrera”), dactiloscrito I, mantida no dactiloscrito II e na edição Estúdios Cor.

mais, [agora morto⁷⁷] [de vez,⁷⁸] e ficou deitado sobre as pedras. [Como um rato.⁷⁹] [mal parido.⁸⁰] A chuva recomeçara a cair (Saramago, 1978: 50).

Vejamos, então, numa linha de leitura assumidamente subjetiva e que sabemos não ser consensual: parece-nos que o texto da *versão* mais recente (*Objecto Quase*) aponta para um final aberto, não nos parecendo linear que o homem morra, bastando, para tal conclusão, atentar na disjuntiva “ou porque fosse morrer ou porque o motor morrerá”. Além disso, não só a frase que acabamos de registrar pode apenas significar a impressão de morte, e não a morte efetiva, como a chuva que no final recomeça a cair (depois de ter parado “de repente”, em coincidência com o acabar da gasolina, Saramago, 1978: 49) pode ser lida no âmbito de uma dimensão purificadora inerente a uma leitura simbólica desse elemento (Chevalier e Gheerbrant, 1982: 765-767). De acordo com o exposto, e tendo em mente a dimensão profundamente ideológica da obra saramaguiana e, naturalmente, as inevitáveis relações com o contexto histórico-social em que se enraíza, podemos admitir que, em relação a 1973 (tempo-espço, ainda, de regime estado novista, tempo-espço não ainda de um regime democrático tornado possível pela Revolução de Abril), José Saramago evidencia, no presente de 1978, uma tendência para ver a Humanidade de forma não inteiramente sombria. Afinal, ao contrário do que sucede com o homem que, quase no início do conto (e do domínio do carro), maneja, sem sucesso, “a alavanca das velocidades para meter a marcha atrás” (Saramago, 1978: 41), talvez, afinal, ainda haja hipótese de reverter a situação de dependência em que os sucessivos avanços tecnológicos nos colocaram.

⁷⁷ Dactiloscritos I e II e edição Estúdios Cor.

⁷⁸ Emenda autógrafa, dactiloscrito I, mantida no dactiloscrito II e na edição Estúdios Cor.

⁷⁹ Dactiloscritos I e II e edição Estúdios Cor.

⁸⁰ Edição Estúdios Cor.

Sublinhe-se que a tonalidade do final fechado da *versão* dos Estúdios Cor se torna mais sinistra porque, à constatação fria do destino do homem, “agora morto de vez”, se alia a comparação “Como um rato mal parido”, numa imagem cuja força se intensifica não só pela escolha de um animal aceite, em regra, como repugnante e repulsivo mas, também, pela sua recorrência ao longo do conto. Em primeiro lugar, quando o homem sai de casa e vê “um grande rato morto” “Na berma do passeio” e em cima do qual um garoto cospe, “como lhe tinham ensinado e sempre via fazer” (Saramago, 1978: 38). Em segundo lugar, quando, já, e ainda, preso no carro, o homem regressa a casa para falar com a mulher e cabe a esta observar “um rato morto na berma do passeio”, “mole, de pêlo arripiado” (Saramago, 1978: 47). Em terceiro lugar, na sequência do quadro anterior, quando a mulher regressa à rua e verifica que “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, 1978: 48).

Antecipando, mais uma vez, estratégias que serão postas em prática em romances posteriores, “Embargo” pode, deste modo, ser encarado como um *aviso à navegação* que, apesar de partir da exposição-denúncia de uma cena social e política regida por ditames consumistas e capitalistas, inscreve, contudo, a crença, a esperança, na redenção da Humanidade (Arnaut, 2014: 42-43). Ou, em termos mais concretos, a esperança na possibilidade de o Homem se libertar da miséria da sua condição materialista – uma missão que, como sugerimos, parece impraticável nos dactiloscritos e na sua *versão* final de 1973, mas que não parece impossível deduzir a partir do *texto* de 1978 e da adaptação de António Ferreira.

Assim, mantendo embora as “ideias centrais do conto. A dependência que temos das coisas” (Ferreira, 2010), a variação, a diferença relativamente ao texto-fonte decorre de processos de adição (Brito,

s.d.: 7)⁸¹ que, em primeiro lugar, dizem respeito ao recurso a um maior número de personagens, agora quase sempre identificadas pelo seu nome próprio, como sucede com Nuno, o (co)protagonista (lembrando a partilha de primeiro plano com o carro), com sua mulher, Margarida, com Sara, a filha do casal ou, entre outras, com Sérgio, que, com o primeiro, trabalha numa roulotte de bifanas. Em segundo lugar, a diferença é instaurada pela orquestração de um enredo mais completo e complexo, que não só ganha em coesão e em coerência semânticas (apesar da manutenção das já referidas afinidades com o fantástico), como também adquire dimensões cómicas desde logo facultadas pela cena inicial e pela correspondente banda sonora original, da autoria de Luís Pedro Madeira⁸². Esta, de acordo com alguma crítica⁸³ com a qual não concordamos inteiramente, acaba por cair no cliché ao ecoar sonoridades já conhecidas de filmes de Quentin Tarantino:

“Embargo”, o filme, começa com uma sequência tintada de cores gastas pelo tempo, num lugar e numa época indefinidos, num mundo esvaziado de pessoas e com as bombas

⁸¹ Partindo do que considera serem as “constatações mais pertinentes” de Francis Vannoye sobre a “passagem da estrutura literária para a cinematográfica”, João Brito aponta duas “básicas operações”: “redução e adição”. A estas acrescenta “duas outras por ele não contempladas, e no nosso entender igualmente assíduas, a saber, o deslocamento e a transformação, esta última podendo se subdividir em simplificação, ampliação. Com efeito, de um modo geral, há coisas que estavam no romance e não estão mais no filme (redução), há coisas que estão no filme e que não estavam no romance (adição), e finalmente, há coisas que estão nos dois, porém, de modo diferente (deslocamento, transformação). O que complica, porém, a relativa simplicidade do esquema é que essas reduções, adições e transformações acontecem em vários níveis que precisam ser distinguidos” e que restringe “a três elementos: enredo, personagens e linguagem” (BRITO, s.d.: 6, cf. 10 para um “esquema mínimo do processo adaptativo”).

⁸² Ver/ouvir em <https://www.facebook.com/embargo.movie> (consultado em 5 de fevereiro de 2015).

⁸³ Ver crítica ao filme por Ante-Cinema em <http://www.ante-cinema.com/critica-%C2%ABembargo%C2%BB-um-filme-embargado-na-longa-duracao/> (consultado em 21 de janeiro de 2015).

de gasolina esgotadas – “uma espécie de Mad Max à portuguesa”, diz o autor. O guarda-roupa das personagens e um velho Opel Kadett transportam-nos para a década de 70, mas o aparecimento de um computador, um “scanner” e um telemóvel, do mesmo modo que a associação da pop anos 60 com a música tecno, vêm baralhar a datação. “O filme, como não é passado nem presente, só pode ser futuro”, o que torna a mensagem ainda mais inquietante. Com esta indefinição, o realizador quis também evitar o risco de ver os espectadores a procurarem a verosimilhança dos adereços, lançando-os antes para “um mundo suspenso de um embargo” em que um homem (Filipe Costa, actor e músico) se vê de um momento para o outro literalmente presa do seu carro e da voracidade deste pela gasolina que cada vez é mais escassa (Andrade, 2010: 15).

“[M]undo suspenso de um embargo”, ou não, baralhado pela datação, ou não, a verdade é que António Ferreira nos oferece uma realidade preocupante que é, com efeito, a nossa, e que é, também, sem sombra de dúvida, direta ou indiretamente, a dos universos saramaguianos.

Não nos referimos apenas às assimetrias sociais sub-repticiamente presentes, por exemplo, em termos englobantes, no contraste entre as condições da vida familiar de Nuno e a ambiência em que se movimentam os empresários a quem tenta vender uma máquina de digitalizar pés (permitindo fazer sapatos de exata medida), invenção que o faria ascender financeiramente e, por consequência, a abandonar o trabalho na roulotte de bifanas. A mesma roulotte onde, como já dissemos, também trabalha Sérgio que, não por acaso, convocando mais uma vez a dinâmica ideológica de José Saramago, é focado (em plano de semi-conjunto) a ler um livro que, como verificaremos (primeiro recorrendo ao *insert* e, depois, a vários *close*

*ups*⁸⁴), se intitula *Teoria das Classes Sociais* (de Nicos Poulantzas). Referimo-nos, ainda, e em particular, agora numa linha estreitamente ligada ao conto, ao controlo do humano pela máquina e à consequente inversão de papéis. Em cenas cujo *suspense* aumenta na medida proporcional à intensidade ou à profundidade da banda sonora, a autonomização do carro em relação à personagem ganha contornos mais relevantes pelo facto de, em várias ocasiões, a dinâmica de vontade própria da viatura se consubstanciar na capacidade de ligar o rádio. Não por mera coincidência, segundo julgamos, e sublinhando as potencialidades de ilustração e de interpretação das opções sonoras na sua conjugação com a imagem (HUTCHEON, 2006: 70), a música escolhida é “Tu piangi, o Filli mia”, da autoria de Carlo Gesualdo:

Tu piangi, o Filli mia,
E pensi estinguer quell’ardente fiamma
Che sì dolce m’infiamma.
Ahi, che sì picciol pianto fa che il core
Tanto più avvampi di vivace ardore⁸⁵.

A composição musical invoca uma das mais belas e trágicas histórias de amor da antiguidade: o suicídio de Fílis, desesperada pelo abandono de Demofonte, que é, por piedade dos deuses, transformada numa amendoeira que só floresce quando o marido, finalmente

⁸⁴ “[O] plano de conjunto (...) cobre todo o cenário construído e o semi-conjunto (...) cobre apenas parte do cenário [o interior da roulotte]. No que respeita às personagens, o plano médio enquadra-as em pé, o plano americano a meia-perna, o plano aproximado à altura da cintura ou do peito, o grande plano à altura do pescoço. O plano de pormenor isola uma parte do rosto (olhos, boca...), enquanto o *insert* designa o plano de pormenor de um objecto (o inglês faz uma distinção entre *close-up* para os rostos e *insert* para os objectos)” (Journot, 2009: 56, “Escala de planos”).

⁸⁵ Publicada em Nápoles, em 1611 (*Madrigali libro sesto*). “Tu choras, ó Filli minha, / E pensas extinguir aquela ardente chama / Que tão doce me inflama. / Ah, que tão breve choro faz que o coração / Tanto mais soçobre de vivo ardor” (tradução de Rita Marnoto).

regressado ao reino da Trácia, a ela se abraça (Grimal, 2004: 171-172)⁸⁶. Analisando as três ocorrências da reapropriação do madrigal do compositor italiano, julgamos poder afirmar que as duas primeiras, antes do efetivo *aprisionamento* de Nuno (que coincide com a terceira), podem corresponder a um sutil e irônico indício que antecipa a ideia de que o *abraço* a vir não só não dará frutos como será, pelo contrário, quase fatal.

Numa linha extensionalmente paródica, mas tendo presente a dimensão trágica que assiste ao hipotexto, parece, pois, poder convocar-se o anúncio do irremediável e triste fim dos que, no caso, amam desmesuradamente alguma coisa: a máquina (e é necessário não esquecer que o obsessivo fascínio pela sua invenção leva Nuno, num primeiro momento, a descurar os afetos familiares). A paródia – isto é, a imitação com distanciamento crítico (Hutcheon, 1989: 17) – consubstancia-se, justamente, na ideia de que da relação máquina-Nuno/Homem nada de bom advirá, sempre se inscrevendo sentidos que apontam para os resultados negativos da dependência (do amor?).

O que também está em jogo com o uso de “Tu piangi, o Filli mia” é a possibilidade de confirmarmos, com Christian Metz, que o cinema “tells us continuous stories; it ‘says’ things that could be conveyed also in the language of words; yet it says them differently” (*apud* Hutcheon, 2006: 3). De igual modo, Virginia Woolf, apesar de deplorar a simplificação da obra de arte literária na transposição para o novo meio, classificando o filme como “parasite” e a literatura como “its ‘prey’ and ‘victim’”, não deixa de aceitar, como refere Linda Hutcheon, “that film had the potencial to develop its own independente idiom: ‘cinema has within its grasp innumerable symbols for emotions that have so far failed to find expression’ in words” (*apud* Hutcheon, 2006:3). E assim, numa máscara visual da

⁸⁶ Como (quase) sempre sucede na mitologia, há várias versões para a história de Fílis: Demofonte pode ser substituído pelo irmão, Acamante, ou, entre outras diferenças, o reverdescimento da amendoeira resulta de um beijo e não de um abraço.

palavra, assistimos, pela imagem, à progressão da expressão facial de Nuno, da perplexidade ao que vemos como temor, dele e, por sugestão, nossa, também.

Transformados em desespero na medida proporcional ao domínio exercido pelo carro, e talvez numa derradeira tentativa de retomar o controle, os sentimentos exacerbados levam Nuno a tentar o suicídio, impedido (interrompido?) pela falta de gasolina e pela consequente morte do *carcereiro*. Lembrando as considerações feitas sobre os finais dos dactilostritos, da edição Estúdios Cor e do conto de 1978, parece-nos que os sentidos implícitos na reta final do filme vão, portanto, ao encontro da possibilidade de verificarmos uma convergência com a proposta de leitura que fizemos do último texto, no qual se baseia o argumento do filme de António Ferreira. Assim, a inscrição de uma linha de esperança na humanização e na *redenção* do Homem decorre, cremos, do facto de, assumidamente, se mostrar a libertação do (co)protagonista não apenas em relação à máquina-carro mas também no que respeita à ligação (obsessão?) com a máquina de digitalizar pés.

A relativização do valor deste aparelho, a favor de valores familiares adormecidos-interrompidos e a que urge regressar, resulta na decisão de o trocar por um meio de deslocação para casa, uma das trotinetes de um dos miúdos que já conhecíamos das cenas de abertura, em detrimento da proposta-negócio inicial em que um coelho, encontrado após o *desencarceramento*, seria a moeda de troca.

O diálogo estabelecido entre adulto e crianças por ocasião das negociações referidas é também elucidativo da interpretação que fazemos, na medida em que o miúdo que encabeça o grupo, reconhecendo o valor aparente da peça, claramente afirma a injustiça de trocar o digitalizador apenas por uma trotinete e não por duas. Afinal, a geração dos adultos a ser parece ter consciência de valores fundamentais para a boa organização social e humana. Talvez venham

a perder a inocência, não sabemos, mas talvez se mantenham genuínos e capazes de compreender as necessidades do *outro*.

Tal como sucede na constelação ficcional de José Saramago, indo ao encontro do espírito que lhe preside, a mensagem que fica suspensa no além *texto*, no além filme, é, afinal, a de uma hipótese de uma sociedade mais justa e, por isso, mais fraterna. Assim, ilustrando a retomada de consciência da importância das relações humanas, talvez não seja coincidência que o rato que pontualmente marca algumas cenas da(s) narrativa(s) dê agora lugar ao coelho que, de acordo com promessa feita, substituirá o homónimo peluche decapitado de Sara. Além disso, e ao contrário do rato, elemento de destruição e de morte, o coelho (tal como a lebre) é símbolo de renovação, de renascimento, de fim de um ciclo e de início de um outro (Chevalier e Gheerbrant, 1982: 904, 572-573).

Amplificando, ignorando, subvertendo ou transformando a “densa rede informacional”, a “série de pistas verbais” que participam no “texto original” (Stam, 2006: 50), António Ferreira viu no conto “Embargo”, “uma expressão situada, produzida em um meio e em um contexto histórico e social”, transformando-a “em outra expressão, igualmente situada, produzida em um contexto diferente e transmitida em um meio diferente” (STAM, 2006: 50). O texto-fonte, portanto,

is not something to be reproduced, but rather something to be interpreted and recreated, often in a new medium. It is what some theorists call a reservoir of instructions, diegetic, narrative, and axiological, that the adapter can use or ignore (...), for the adapter⁸⁷ is an interpreter before becoming a creator (Hutcheon, 2006: 84).

⁸⁷ Tenhamos em mente que “Films are like operas in that there are many and varied artists involved in the complex process of their creation. Nevertheless, it is evident from both studio press releases and critical response that the director is ultimately held responsible for the overall vision and therefore for the adaptation” (HUTCHEON, 2006: 85).

Não parece simples de aceitar, porém, a ideia de que a transcodificação levada a cabo não resulta necessariamente, repetimos, numa desobediência ao espírito do livro, em particular, ou da obra, em geral. A prová-lo, algumas das críticas também feitas à adaptação para cinema de um outro texto de José Saramago: *A Jangada de Pedra*, com roteiro da responsabilidade de George Sluizer e Yvette Biro.

Estreado em 2002 com o mesmo título, numa coprodução holandesa, portuguesa e espanhola, o filme do diretor e produtor cinematográfico holandês é assim comentado por Eurico de Barros,

George Sluizer não quis fazer um filme de efeitos especiais espectaculares, à maneira americana, mas essa intenção não foi suficiente para transformar «A Jangada de Pedra» num bom, discreto e sugestivo filme europeu. Esta adaptação do livro do Prémio Nobel José Saramago resulta apenas em mais um «europudim» tépido e incaracterístico, onde o tédio que rapidamente se instala na narrativa alastra às interpretações dos actores, que Sluizer não soube (ou não pretendeu) dirigir. E o filme vai-se afundando mais devagar do que demora à Península Ibérica a chegar a meio do Atlântico (BARROS, s.d.).

Para João Lopes, por seu turno,

Ficou por fazer um grande filme – eis o que apetece dizer face aos resultados algo assépticos desta «transcrição» cinematográfica do romance homónimo de José Saramago. E escrevo assim mesmo, «transcrição» (com aspas), porque parecer ter presidido ao projecto a ilusão (terrível no plano da linguagem cinematográfica) de que a dimensão mágica de «A Jangada de Pedra» – a parábola fantástica da Península

Ibérica que se desprende do continente e vai vogando pelo mar fora... – seria passível de ser «ilustrada» através de um tom banalmente descritivo, aqui e ali exibindo alguns efeitos especiais (tecnicamente muito limitados, importa dizê-lo). Infelizmente, nenhuma emoção passa, a não ser a sensação penosa de que o filme nunca consegue apropriar-se de qualquer dimensão que não seja a de um «naturalismo» incipiente, aqui e ali tentando fingir algum arrojo espectacular. Os actores, ainda que esforçados, pouco podem fazer, até porque não se sente qualquer trabalho de direcção que consiga aliar de forma inventiva as suas diferenças de origem e sensibilidade (LOPES, s.d., destacados do autor).

Apesar de aceitarmos as perspectivas dos profissionais da área que, aliás, incidem sobre questões técnicas (como a pobreza dos efeitos especiais), julgamos ser necessário relativizar algumas das considerações feitas. Fazemo-lo, naturalmente, de um ponto de vista (quase) leigo que, em todo o caso, merece ser considerado, tendo em mente, mais uma vez, a dinâmica de manutenção do espírito da obra. Deixamos de lado, portanto, as mais polémicas discussões sobre o modo como se encena a fantástica separação da Península Ibérica da velha Europa (ou outros efeitos suscetíveis de repreensão especializada, como a pedra lançada ao mar por Joaquim Sassa), ou, ainda, os aspetos relacionados com o *casting* (que, por vezes, nesta ou em outras situações-adaptações pode colidir com a imagem mental que a leitura do texto original nos sugere). Não podemos é deixar sem comentário a assunção, de João Lopes, de que “nenhuma emoção passa”.

Pelo contrário, não só passam as emoções das personagens, envolvidas em viagens de auto e de heteroconhecimento, como, além disso, ressaltam (em alegoria) as emoções do próprio autor sobre a adesão de Portugal e de Espanha à então Comunidade Económica

Europeia⁸⁸. Preso nas malhas da ficção que tece, imagina-se transportado (transportando-nos) “na delirante jangada de pedra em que transformara a Península Ibérica, flutuando sobre o mar atlântico, a caminho do Sul e da Utopia” (Saramago, 1989a: 32). Para Saramago, aduza-se,

A peculiaridade da alegoria era transparente: embora prolongando algumas semelhanças com o mais comum dos emigrantes que parte para outras terras a buscar a vida, prevalecia, neste caso, uma definitiva e substancial diferença, a de viajarem também comigo, na migração inaudita, o meu próprio país, todo ele, e, sem que aos espanhóis tivesse pedido a devida licença, portanto sem autorização nem procuração, a Espanha. Ora, embalado nestas minhas imaginações, notava eu que não tinha parte nelas qualquer sentimento de pesar, de tristeza, de aflição mais ou menos pânica, ou, para tudo dizer na inevitável [palavra] portuguesa, saudade. Compreender-se-á já porquê. É certo que, pelos vistos irremediavelmente, me ia afastando da Europa, mas os tecidos vitais da barca imensa que me levava continuavam a alimentar as raízes da minha identidade própria e da minha pertença colectiva: logo, não encontrava causa para chorar um bem perdido, se realmente

⁸⁸ Os “actos relativos à adesão de Espanha e de Portugal” são assinados a 12 de junho de 1985 e o alargamento da CEE “para 12 Estados-membros” é efetivado a 1 de janeiro de 1986 (SILVA, 2010: 349), ano de publicação do romance. Sobre o sonho de uma união ibérica, ver Gómez Aguilera, 2010: 419; Arnaut, 2008: 38-39. Apesar de o romance simbolicamente defender uma união ibérica, parece-nos que as ancestrais desconfianças (pequenas ou grandes não interessa agora) entre Portugal e Espanha não escapam também ao olhar desassossegado e devastador de José Saramago. Deste modo, quando o narrador refere a “iniciativa do governo espanhol”, conducente ao estabelecimento de “contactos entre os dois países peninsulares para a definição de uma política concertada tendente a tirar o melhor partido possível da nova situação”, não deixa de aduzir que “em Madrid desconfia-se que o governo português irá para essas negociações com uma reserva mental, qual seja a de pretender, futuramente, extrair benefícios particulares da maior proximidade em que se achará das costas canadianas ou norte-americanas, depende” (Saramago, 1986: 283).

podia ser assim designado o que antes ganho não fora, mesmo tendo tão pouco de bem (SARAMAGO, 1989a: 32).

O posicionamento emotivo que o autor assume nas citações acima transcritas prolonga-se, então, no modo como se urde a narrativa e, por sua vez, encontra a sua *tradução*, sem traições semânticas, no filme de Sluizer⁸⁹. Em um e em outro *texto*, diversamente como não podia deixar de ser, a viagem da Península Ibérica tornada jangada de pedra cumpre a função de duplicar o ‘não’ à adesão dos dois países à CEE/EU. Em substituição do *protetorado* europeu, Saramago deixa claro que as parcerias necessárias (da economia à política e à cultura) devem ser procuradas em sociedades (em povos), com as quais temos relações ancestrais. E, por isso, a *jangada* parará, simbolicamente, entre os continentes africano e sul-americano, num tempo que é o de uma gravidez (também simbolicamente) coletiva, como se, dessa forma, se deixasse uma nota de (utópica) esperança num novo destino com uma nova geração e num futuro bem longe da “Mãe amorosa, a Europa” (Saramago, 1986: 33).

Mas o romance, e o filme com ele, não vivem apenas da inscrição, pela palavra e/ou pela imagem, de linhas críticas tecidas em torno da União Europeia e de um extremado, e por vezes hipócrita, desejo de unionismo, como sucede, por exemplo, com a reunião dos países membros da CEE (breve mas incisivamente introduzida no filme por ocasião da chegada ao Hotel Borges, em Lisboa, de Joaquim, José e Pedro), durante a qual é emitida a “declaração solene, nos termos da

⁸⁹ Não consideramos relevantes, para o efeito, as alterações de local/país relativas à origem das personagens e aos enigmas que protagonizam: Joana Carda traça o risco no chão de Alcácer do Sal e não de Ereira, José Anaiço vive em Zahinas (Estremadura) e não numa aldeia do Ribatejo, Pedro Orce é de Venta Micena e não de Orce, Joaquim Sassa lança a pedra na praia das Maças e não numa praia do norte de Portugal, “talvez Afife”, e Maria Guavaira desmancha o seu pé-de-meia em Mere (Astúrias) e não na Galiza (Saramago, 1986: 145, 49, 51, 50, 182). Quanto ao local em que pela primeira vez aparece o cão (Ardent, mais tarde chamado Fiel), o filme menciona Irati (Navarra) enquanto o romance, de modo mais vago, refere os Montes Alberes (também em Navarra) (Saramago, 1986: 19).

qual ficava entendido que o deslocamento dos países ibéricos para ocidente não poria em causa os acordos em vigor” (Saramago, 1986: 44). Não fica por escrever, e por mostrar, no entanto, a não unanimidade da deliberação e o “certo desprendimento” de “alguns países membros” que foram “ao ponto de insinuar que se a Península Ibérica se queria ir embora, então que fosse, o erro foi tê-la deixado entrar” (Saramago, 1986: 44). Não por acaso, anteriormente, o filme já havia ironicamente inscrito a ideia de que os franceses preferiam que a “falha” estivesse do lado dos espanhóis, resposta dada pela Sr^a Enriquez, por ocasião do início da tentativa de reparação da fenda. No romance, porém, em trecho longo, lemos que a fenda é “ab-so-lu-ta-men-te espanhola, ou, para falar com precisão geográfica e nacionalista, navarresa” (Saramago, 1986: 23). Salvaguardadas as devidas distâncias semânticas, julgamos que o efeito obtido é o mesmo: a assunção-inscrição da diferença e a vontade de separação do resto da Europa, diversa, como acima sugerimos, “das realidades ibéricas” (Saramago, 1986: 164). O trecho, que o filme parece aglutinar na cena da “declaração solene”, é elucidativo:

Uma ação de contrafogo decidida pelos governos europeus consistiu em organizar debates e mesas-redondas na televisão, com a principal participação de pessoas que tinham fugido da península quando a ruptura se consumou e tornou irreversível, não aquelas que lá tinham estado como turistas e que, coitadas, não tinham ganho para o susto, mas os naturais propriamente ditos, aqueles que, apesar dos apertados laços da tradição e da cultura, da propriedade e do poder, tinham virado as costas ao desvario geológico e escolhido a estabilidade física do continente. Essas pessoas traçaram o negro quadro das realidades ibéricas, deram conselhos, com muita caridade e conhecimento de causa, aos irrequietos que imprudentemente estavam a pôr em perigo a identidade europeia, e concluíram a sua intervenção no debate com uma frase definitiva, olhos

nos olhos do espectador, Faça como eu, escolha a Europa
(Saramago, 1986: 164)⁹⁰.

Na sequência das emotividades tantas vezes anunciadas publicamente por José Saramago, do que se trata, também, é de expor, com a devida dose de ironia, a falta de objetividade da Imprensa, denunciar a cobardice política e, como não podia deixar de acontecer, a prepotência dos Estados Unidos da América do Norte que, numa estratégia enunciativa que visa duplicar os jogos de poder que protagonizam, “assim por extensão inteira deverão ser sempre nomeados” (Saramago, 1986: 213). É certo que não encontramos no filme de Sluizer a variedade de comentários irônicos oferecidos pelo verbo de Saramago⁹¹, facto que pode levar alguma crítica a apontar

⁹⁰ Num outro exemplo, ilustrativo tanto do afastamento físico que se vai acentuando quanto do afastamento identitário: “Milhares e milhares foram parar a Marrocos, fugidos quer do Algarve quer da costa espanhola, estes os que estavam para baixo do cabo de Palos, quem estivesse daí para cima preferia ser levado diretamente para a Europa, podendo ser, perguntavam assim, Quanto quer para me levar à Europa” (Saramago, 1986: 42).

⁹¹ Ver Saramago, 1986: 167 (sobre a inusitada “prudência da Casa Branca, em geral tão pronta a intervir nos negócios do mundo), 170 e 272 (a propósito do “reconhecimento” do “espírito humanitário” e do “realismo político” dos EUA, “graças aos quais se tem mantido a níveis razoáveis o abastecimento de carburantes e também de produtos alimentares”, muito provavelmente porque uma das hipóteses-expectativas era a de que a Península pararia junto da costa americana, o que permitiria a integração territorial, ilação que pode igualmente ser retirada do anúncio feito pelo presidente de que “os países que aí vinham podiam contar com o apoio e a solidariedade moral e material da nação norte-americana), 213-214 (relativa ao não agrado da “fórmula do governo nacional”, à disposição para “evacuar toda a população dos Açores (...)” e ao “sonho secreto do Departamento de Estado e do Pentágono” de que, numa outra hipótese-expectativa, “as ilhas detivessem, mesmo que com alguns estragos, a península, que assim ficaria fixada a meio do Atlântico para benefício da paz no mundo, da civilização ocidental e de óbvias conveniências estratégicas”), 298-299 (acerca de jogos políticos e zonas de influência), 321-322 (a respeito da não demissão “das suas responsabilidades para com a civilização, a liberdade e a paz, mas que os povos peninsulares não podiam contar, agora que penetravam em áreas conflituais de influência (...), com uma ajuda igual àquela que estava à sua espera quando parecia que o seu futuro se tornaria indissociável da nação americana”). Ver, ainda, Saramago, 1986: 139 (para a crítica à sapiência americana) ou 281 (para a “solene garantia de que o tradicional espírito de boa vizinhança entre os Estados Unidos e o Canadá não será afetado por qualquer circunstância”, isto é, pela deslocação da Península Ibérica).

um certo efeito de redução (Brito, s.d.: 72, Hutcheon, 2006: 70). Não é menos certo, no entanto, que, na tradução que o filme também é, a ideia englobante da reclamada supremacia norte-americana se encontra ilustrada no protagonismo concedido aos ianques (ausentes no texto-fonte) na tentativa inicial de reparar a falha que, de forma irremediável, nos separaria de França e C^{ia}. Apesar da criticada deficiência técnica dos efeitos especiais é também inevitável sublinhar que esta cena reforça, sem dúvida, a dimensão ridícula dos esforços dos nossos aliados para reparar a fratura, indo por isso ao encontro dos sentidos presentes no romance. Em outras situações, como o episódio em que se mostra o enorme novelo azul que resulta do desfiar da meia por Maria Guavaira (Saramago, 1986: 18, 188), a imagem encarregar-se-á de sublinhar a indissociável ligação entre *A Jangada de Pedra* e o domínio do fantástico.

O mesmo efeito da imagem que pode valer mais do que as palavras – ou os ganhos decorrentes da transposição gramática intersemiótica –, acontece exemplarmente em dois episódios fundamentais. O primeiro é respeitante à cena em que, “sinal duma perversão evidente”, as palavras “Nous aussi, nous sommes ibériques” (Saramago, 1986: 162) saltam fronteiras geográficas e políticas, sendo postas, em italiano, na boca de um já debilitado Papa João Paulo II, ou, em inglês, numa bandeira que o filme coloca a ser empunhada (pelo próprio Sluizer⁹²) no mais mediático dos cenários: um campo de futebol. O segundo, em que a intencionalidade ideológica saramaguiana não apenas se mantém mas se acentua, é relativo ao *quadro* – facultado em *insert*⁹³ – em que se tece a crítica à cobardia política do chefe do governo de salvação nacional⁹⁴.

⁹² É também Sluizer quem encarna o papel de porta-voz da Comunidade Económica Europeia, por ocasião da leitura da “declaração solene” (ver *supra*).

⁹³ Ver *supra*, nota 19.

⁹⁴ Podem ainda mencionar-se as cenas relativas ao pânico-caos provocados pelas notícias do fenómeno e/ou pelas suas consequências (Saramago, 1986: 35, 37, 40, 97-98, 143, 235, 242).

Após a notícia da prevista colisão com os Açores, partindo de um plano que se vai progressivamente fechando sobre um televisor portátil que anuncia uma notícia de última hora, a comunicação de que “a salvação está na retirada”, assistimos a um Presidente da República Portuguesa cuja aparência oscila entre a fragilidade e o pânico, se não o choro contido. No romance, em que o papel é atribuído ao primeiro-ministro, e em cujas páginas as informações sobre o curso dos acontecimentos são também, com frequência, facultadas via rádio ou televisão⁹⁵, as cores da incompetência, as emoções, já que delas falamos, surgem esbatidas num registo discursivo que, apesar de tudo, desanda em tonalidade idêntica à do filme. Num e noutro *texto*, portanto, a excitação inicial conferida pelo poder progride gradativamente para a cobardia do abandono do cargo (obliquamente prevendo fraquezas semelhantes de membros do real governo português⁹⁶):

Constituiu-se o governo de salvação nacional dos portugueses, começou logo a trabalhar, tendo o primeiro-ministro, o mesmo, ido à televisão produzir uma frase que a história certamente registará, uma coisa no género, Sangue, suor e lágrimas, ou Enterrar os mortos e cuidar dos vivos, ou Honrai a pátria, que a pátria vos contempla, ou, O sacrifício dos mártires fará germinar as messes do futuro. Neste caso de agora, e tendo

⁹⁵ Ver, por exemplo, Saramago, 1986: 31, 39, 49, 51-52, 56, 189, 202-203, 235, 321.

⁹⁶ Na sequência da derrota do Partido Socialista nas eleições autárquicas de dezembro de 2001, António Guterres demite-se do cargo de primeiro-ministro e, em julho de 2004, Durão Barroso, alegando funções de relevante interesse nacional (a presidência da Comissão Europeia), abandona o mesmo cargo. A crise política provocada é semelhante em ambas as situações. Lembramos que, no romance, o governo de salvação nacional é constituído porque o governo português se demite, “com fundamento na evidente gravidade da conjuntura e no perigo coletivo iminente” (Saramago, 1986: 211). Salvaguardando embora as devidas distâncias entre a ficção e a realidade e, naturalmente, o facto de o romance de Saramago ser anterior aos acontecimentos referidos, não podemos deixar de considerar que as semelhanças permitem ilustrar uma ideia imanente da realidade política.

em conta os particulares da situação, o primeiro-ministro achou por bem dizer apenas, Portuguesas, portugueses, a salvação está na retirada (Saramago, 1986: 223).

Deste modo, se, por um lado, as escolhas do adaptador podem por vezes reduzir a “interpretative richness” do texto-fonte escrito (Scholes *apud* Hutcheon, 2006: 70), por outro lado, “for visually oriented filmmakers, the opposite is true. They can move from the single-track language to a multitrack medium and thereby not only make meaning possible on many levels but appeal to other physical senses as well” (Hutcheon, 2006: 70). E, talvez, de todos os momentos que do romance passam para o ecrã – num entendimento que mais uma vez assumimos subjetivo e, por isso, não consensual – o que nos parece que mais ganha em emoções é o que se refere ao episódio em que as duas mulheres, primeiro Maria Guavaira e depois Joana Carda, se deitam com Pedro Orce, inevitavelmente provocando a momentânea desunião no coeso grupo dos cinco humanos e um cão⁹⁷ (Saramago, 1986: 287-291).

Apesar da sensibilidade e do rigor com que José Saramago (ou o narrador por ele) descreve as atitudes das suas personagens, a carga dramática do episódio é intensificada no filme: pelo enquadramento sonoro (da responsabilidade de Henny Vrienten), pelo aproveitamento do bucolismo da paisagem (fotografia a cargo de Goert Giltaj) ou pela expressividade dos rostos dos atores – o português Diogo Infante no papel de Joaquim Sassa, entre a incredulidade sarcástica e a ira;

⁹⁷ Lembramos a importância dada ao cão, principalmente em *A Jangada de Pedra* e em *Ensaio sobre a Cegueira* (Arnaut, 2008: 195-196), e sublinhamos que, nesta linha, o espírito da obra saramaguiana é também mantido pelo facto de o genérico (inicial e final) do filme de Sluizer incluir, no elenco de atores, Golfo, o cão que tomará o nome Fiel, substituindo o de Constante, por “sugestão de Maria Guavaira” que “tinha lembrança de haver lido esse nome num livro qualquer” (Saramago, 1986: 267, ver Saramago, 1982 [1980]: 229). Segundo Saramago, “o cão é uma espécie de plataforma onde os sentimentos humanos se encontram. O cão aproxima-se dos homens para os interrogar sobre o que é isso de ser humano” (Gómez Aguilera, 2010: 158).

o espanhol Gabino Diego tornado José Anaíço, entre a serenidade e a melancolia provocadas pelo pontual triângulo amoroso protagonizado pelas corajosas Maria Guavaira-Icíar Bollaín e Joana Carda-Ana Padrão e por um sempre tímido Pedro Orce-Federico Luppi.

A palavra cristalizada dá lugar, portanto, ao tranquilo rodopio das emoções provocadas por uma resolução que, em cadeia, ilustra uma importantíssima dimensão temática da ficção saramaguiana: a solidariedade ou, talvez melhor, a compaixão pelo *outro*, ou a caridade, que, em episódio semelhante, também surge em *Ensaio sobre a Cegueira*⁹⁸. No (quase) final da viagem da Península Ibérica é também necessário que as personagens vistam a nova roupagem que interiormente foram adquirindo (conquistando?) e, por isso (apesar de, com certeza, se suspeitar da gravidade das consequências), não há como não compreender a decisão tomada. A vara com que Joana Carda riscara o chão não precisará, pois, de fazer mais um risco, agora para saber “quem fica de um lado e quem fica de outro” (Saramago, 1986: 290).

Talvez, de facto, não se recorra a tecnologia de ponta mas, vejamos, não terá o realizador, tal como o autor, pretendido construir uma espécie de história paralela às simples “histórias de fadas, embruxamentos e andantes cavalarias” (Saramago: 1986: 69)? A resposta afirmativa a esta questão – que nos parece permitir adequar ao contexto o comentário de Joana Carda sobre os futuros companheiros de viagem, separados “da lógica aparente do mundo” (Saramago, 1986: 147) – implica aceitar a singeleza dos procedimentos técnicos, ou a própria ingenuidade da representação de um José Anaíço (quase) sempre acompanhado, em assumido tom hitchcockiano⁹⁹,

⁹⁸ Referimo-nos ao momento em que a rapariga dos óculos escuros, “a mais bonita de todas as que aqui se encontram, a de corpo mais bem feito, a mais atraente, a que todos passaram a desejar quando correu a voz do que valia, foi afinal, numa noite destas [por pura caridade], meter-se por sua própria vontade na cama do velho da venda preta, que a recebeu como chuva de verão” (Saramago, 1995: 170-171).

⁹⁹ Ver Saramago, 1986: 70, 112.

do bando de estorninhos. Implica, em suma, aceitar, como escreve José Saramago, que “Estranho é o destino das palavras” (Saramago, 1986: 79), principalmente quando o escritor põe e o cineasta dispõe¹⁰⁰.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A *JANGADA DE PEDRA* (2002) [Filme], Realização de George Sluizer; baseado na obra de José Saramago. Lisboa: Lusomundo.
- ANDRADE, S. C. (2010), “António Ferreira: no fim do mundo com Saramago”, in *Público/Ípsilon*, 26 de fevereiro, pp. 14-15 (também disponível em: http://www.pngpictures.com/embargo/Y_26fev2010_Embargo.pdf (consultado em 12.11.2014). Ante-Cinema em <http://www.ante-cinema.com/critica-%C2%ABembargo%C2%BB-um-filme-embargado-na-longa-duracao/> (consultado em 21 de janeiro de 2015).
- ARNAUT, A.P. (2008). *José Saramago*. Lisboa: Ed. 70.
- ARNAUT, A. P. (2010). “Novos rumos na ficção de José Saramago: os romances fábula (*As Intermitências da Morte, A Viagem do Elefante, Caim*”, in BAREL, A. B. (Org.). *Os Nacionalismos na Literatura do Século XX: os Individuos em Face das Nações*. Coimbra: MinervaCoimbra, pp. 51-70.
- ARNAUT, A. P. (2014). “José Saramago: da realidade à utopia. O Homem como lugar onde”, in BALTRUSCH, B. (Ed.). “*O que transformou o mundo é a necessidade e não a utopia*” – *Estudos sobre Utopia e Ficção em José Saramago*. Berlin: Frank & Timme, pp. 31-52.
- BAETENS, J. & LITS, M. (Eds.) (2004). *La Novellisation: du Film au Roman / Novellization: From Film to Novel*. Leuven: Leuven University Press.
- BARROS, E. (s.d.). “George Sluizer não quis fazer um filme de efeitos especiais espetaculares”. Disponível em <http://www.cinema2000.pt/ficha.php?id=3190> (consultado em 09.03.2015).

¹⁰⁰ “O homem põe, o cão dispõe” (Saramago, 1986: 153). Recordem-se, a propósito das alterações que fazemos ao provérbio de lavra saramaguiana, as *ressalvas* feitas na capa dos DVD que visualizámos, indiciadoras do propósito de não colagem literal ao texto-fonte: “Embargo. A partir da obra homónima de José Saramago” e “Baseado no livro do Prémio Nobel José Saramago. A jangada de pedra”.

- BELLO, M. R. L. (2008). *Narrativa Literária e Narrativa Fílmica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- BRITO, J. B. de (s.d.). *Literatura no Cinema*. Disponível em: http://imagensamadadotcom.files.wordpress.com/2011/04/literatura_no_cinema.pdf (consultado em 12.11.2014).
- CARDOSO, A. H. (1995). *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa / São Paulo.
- CARDOSO, L. M. B. (2000). “Da literatura ao cinema: um percurso estético-literário do romance *Cântico Final* de Vergílio Ferreira”, in *Lumina*, v. 3, nº 2, jul.-dez., pp. 43-52.
- CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A. (1982 [1969]). *Dictionnaire des Symboles. Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*. Édition revue et augmentée. Paris: Robert Laffont/Jupiter.
- EMBARGO (2010) [Filme], Realização de António Ferreira; baseado no conto de José Saramago. Coimbra: Sofá Filmes.
- FERREIRA, A. (2010). “Saramago sem traços contínuos”, entrevista conduzida por Manuel Halpern, disponível em: <http://visao.sapo.pt/saramago=-sem-tracos-continuos-f574883> (consultado em 12.11.2014).
- FERREIRA, V. (1995), “Do livro ao filme”, in *Discursos. Estudos de Língua e Cultura Portuguesa*, nº 11-12, pp. 202-206.
- GÓMEZ AGUILERA, F. (2010). *José Saramago. Nas suas Palavras*. Lisboa: Caminho.
- GRIMAL, P. (2004). *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Trad. Victor Jabouille, 4ª ed. Lisboa: Difel.
- HUTCHEON, L. (2006). *A Theory of Adaptation*. New York-London: Routledge.
- HUTCHEON, L. (1989). *Uma Teoria da Paródia. Ensino das Formas de Arte do Século XX*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70.
- LOPES, J. (s.d.), “Ficou por fazer um grande filme”. Disponível em <http://www.cinema2000.pt/ficha.php?id=3190> (consultado em 08.03.2015).
- QUADRADO, P. E. (2007), “Objecto Quase e o estatuto de obras menores”, in MEDEIROS, P. & ORNELAS, J. N. (Eds.). *Da Possibilidade do Impossível: Leituras de Saramago*. Utrecht: Portuguese Studies Center, pp. 41-49.
- SARAMAGO, J. (1973). “Embargo”, dactiloscrito I, disponível em: <http://purl.pt/13868/2/>
- SARAMAGO, J. (1973). “Embargo”, dactiloscrito II, disponível em: <http://purl.pt/13869/2/>

- SARAMAGO, J. (1973). "O Embargo". Lisboa: Estúdios Cor.
- SARAMAGO, J. (1978). *Objecto Quase*. Lisboa: Caminho.
- SARAMAGO, J. (1982 [1980]). *Levantado do Chão*, 3ª ed. Lisboa: Caminho.
- SARAMAGO, J. (1986). *A Jangada de Pedra*. Lisboa: Caminho.
- SARAMAGO, J. (1989). *História do Cerco de Lisboa*. Lisboa: Caminho.
- SARAMAGO, J. (1989a). "Europa sim, Europa não", in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 10 de Janeiro, p. 32.
- SARAMAGO, J.(1995). *Ensaio sobre a Cegueira*. Lisboa: Caminho.
- SEIXO, M. A. (1979). "Recensão crítica a *Objecto Quase*, de José Saramago", in *Colóquio/Letras*, nº 49, maio, pp. 77-79.
- SILVA, A. M. da (2010). *História da Unificação Europeia. A Integração Comunitária (1945-2010)*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- STAM, R. (2006). "Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade", in *Ilba do Desterro*, nº 51, jul.-dez., pp.19-53.
- TORRES, M. J. (2000). "Não li o livro, mas vi o filme. Algumas considerações sobre a relação entre cinema e literatura", in BUESCU, H. C. e DUARTE, J. F. (Coord.). *Entre Artes e Culturas*. Lisboa: Colibri, pp. 55-69.