



Do Papel Escrito Ao Ecrã: Uma Leitura das *Cartas Da Guerra*, de António Lobo Antunes e Ivo M. Ferreira

From the Written Paper to the Screen: A Reading of the *Letters of War*, by António Lobo Antunes and Ivo M. Ferreira

Diana Navas¹
Graziele Maria Valim²

Resumo: O presente artigo objetiva investigar os pontos convergentes e divergentes entre duas narrativas: o livro *D'este viver aqui neste papel descripto: Cartas da guerra* (2005), do escritor português contemporâneo António Lobo Antunes, e o longa-metragem *Cartas da Guerra* (2016), do cineasta português Ivo M. Ferreira. Almeja-se evidenciar como a narrativa filmica empreende a leitura de uma obra literária essencialmente marcada pela poeticidade e reflexões acerca do fazer literário.

Abstract: The present article aims to investigate the convergent and divergent points between two narratives: the book *D'este viver aqui neste papel descripto: Cartas da guerra* (2005), by the contemporary Portuguese writer António Lobo Antunes, and the film *Cartas da Guerra* (2016), by the Portuguese filmmaker Ivo M. Ferreira. It intends to show how the film narrative undertakes the reading of a literary work essentially marked by poeticity and reflections on literary making.

1. Considerações iniciais

António Lobo Antunes constitui-se em um nome bastante reconhecido no universo literário contemporâneo. Autor de uma ampla e premiada produção romanesca, marcada por um intensivo trabalho *com e na* linguagem, o escritor português nos deu a conhecer, em 2005, o livro de cartas *D'este viver aqui neste papel descripto: Cartas da guerra*. Organizada por suas filhas, Maria José Lobo Antunes e Joana Lobo Antunes, a obra reúne as missivas, quase diárias, enviadas por Lobo Antunes à sua primeira esposa, Maria José, entre 1971 e 1973, período em que combateu em Angola, na fase final da Guerra Colonial Portuguesa. Com fotos de alguns dos aerogramas originais e de algumas fotografias trocadas pelo casal, o livro reúne quase trezentas cartas, nas quais, diferentemente do que uma leitura apressada poderia supor, não encontramos a descrição minuciosa de episódios da guerra, ou somente a saudade que sente da mulher amada, mas o “nascido” de um futuro escritor, que viverá *para e da* escrita e para quem a literatura se constituirá como uma forma de resistir e de resistência.

Baseado nesta obra, Ivo M. Ferreira escreveu e realizou *Cartas da Guerra* (2016), seu terceira longa-metragem. O cineasta português, nascido em pleno rescaldo da

¹ Diana Navas é pós-doutora pela Universidade de Aveiro (Portugal) e doutora em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo. Professora no Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

² Doutoranda (bolsa CAPES) e mestre em Literatura e Crítica Literária na linha de Tradição e novas perspectivas estético-culturais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

revolução de 1974 – e que já conta em sua carreira com filmes como *Águas Mil* (2009) e *On the Dragon's Flake* (2012) –, inspirado na obra homônima de António Lobo Antunes, reúne algumas das cartas enviadas pelo médico e futuro escritor, António, à sua esposa, unindo, a esse fio condutor, imagens ficcionalizadas da guerra colonial de Angola entre 1971 e 1972. Filmado em preto e branco, o filme enfatiza a ausência que sente da esposa, o sentimento paterno nascente – uma vez que, ao partir de Portugal, deixa a esposa grávida –, a incompreensão da ilogicidade da guerra e, em segundo plano, sua tentativa de assumir-se como escritor.

São essas duas narrativas que constituem o interesse do presente estudo. Objetiva-se investigar os pontos convergentes e divergentes entre elas, almejando-se, sobretudo, evidenciar como a linguagem do cinema empreende a (re)leitura de uma obra – que pode ser concebida como literária – essencialmente marcada pela poeticidade e reflexões acerca do próprio fazer literário.

2. Literatura e cinema: breves reflexões

A prática da adaptação de obras literárias para o cinema é antiga e, embora o tema não seja novo, ainda suscita inúmeras controvérsias e dúvidas entre críticos, cineastas e literatos, a respeito da qualidade e fidelidade ao se traduzir a complexidade de um texto verbal em imagens. Virginia Woolf (2014), em seu ensaio *O Cinema*, escrito em 1926, é um exemplo. Seu texto é uma espécie de depoimento, ou desabafo, sobre suas impressões ao assistir a adaptação do romance *Anna Karenina* (1877), de Tolstói. Indignada, a romancista critica o fato de as imagens apresentadas no cinema não permitirem maiores interpretações e profundidade psicológica por parte do espectador, pois, nas telas, as palavras são reduzidas e curtas, isto é, um sorriso torna-se felicidade, a morte é representada por um carro funerário, um beijo configura amor e Anna Karenina é apenas uma mulher voluptuosa de vestido preto e colar de pérolas, não diferenciando-se de nenhuma outra com requinte, podendo esta representar, até mesmo, a rainha Vitória.

Pessimista diante da adaptação, Virginia Woolf (2014, p. 227) continua seu ensaio afirmando que o cinema aliena seus espectadores, já que o “olho lambe tudo num instante, e o cérebro, agradavelmente estimulado, acomoda-se e vê as coisas acontecerem sem se dar ao trabalho de pensar”. O repúdio às adaptações é tão veemente que a romancista chega a considerar o cinema um parasita, que apenas apresenta simulacros e tolhe a imaginação: “Se o cinema deixasse de ser um parasita, como faria para caminhar de cabeça erguida?” (WOOLF, 2014, p. 229).

Quando destilou suas duras críticas a respeito da transposição de uma obra literária para a tela, Woolf não considerou, como o fez André Bazin (1991, p. 94), um dos maiores críticos de cinema da década de 40, que não devemos apedrejar aqueles que fabricam imagens que adaptam “simplificando”, pois a suposta traição da qual são acusados é relativa e “a literatura nada perde com isso. Mas são obviamente os segundos que dão esperança ao cinema”.

Em uma corrente, aparentemente oposta, o literato e ganhador do Nobel de Literatura, José Saramago, apresenta atitudes que diferem do pessimismo de Virginia Woolf, e acredita que o cinema assume um papel que vai além do mero simulacro e

parasitismo. Em entrevista ao jornal *Folha de São Paulo*, o holandês George Sluizer (2002), primeiro a conseguir adaptar um livro de Saramago para o cinema – *A jangada de pedra* (1986), quinto romance do autor –, afirma que José Saramago era contrário à transposição de seus livros para as telas, pois acreditava que Hollywood e seu capitalismo traía o trabalho dos escritores. Somente depois de algumas trocas de cartas com Sluizer, que enviou ao autor os primeiros rascunhos do roteiro e, após algumas alterações realizadas no texto pelo próprio escritor, a adaptação foi aprovada. Ainda segundo o diretor, ao assistir *Jangada de Pedra*, que estreou no Brasil em 2002, Saramago chorou e abraçou-o, agradecendo-lhe a adaptação.

Após seis anos da primeira adaptação de Saramago para o cinema, fato semelhante ocorreu com *Ensaio sobre a Cegueira* (1995). A obra foi adaptada para o filme *Blindness*, pelo diretor brasileiro Fernando Meirelles. Segundo Saramago (2008), em entrevista ao jornal *The Guardian*, Meirelles sentiu-se atraído pelo seu romance ao perceber que ele mostra, além da fragilidade de nossa civilização, a facilidade que ela tem de entrar em colapso. Sobre sua opinião a respeito do trabalho realizado por Meirelles, o escritor afirma que o cineasta brasileiro fez um grande filme e que negou várias adaptações de *Ensaio sobre a Cegueira* por querer evitar que seu livro caísse em mãos erradas, visto que, segundo o autor, a obra recorre à violência, estupro e degradação social. As considerações de Saramago e o cuidado para com as adaptações de seus textos são plausíveis, pois, sendo o romance “uma narrativa que se organiza em mundo, o filme um mundo que se organiza em narrativa” (MITRY apud BRITO, 2006, p. 146), a obra cinematográfica torna-se um gerador de significados. É o espaço onde um “fuzil é sempre um fuzil, o que é significativo não é o fuzil, mas sim quem o maneja e contra quem é manejado” (BERNARDET, 1980, p. 22).

Sendo assim, é preciso pensarmos a adaptação de uma obra para o cinema – seja ela um romance, diário, livro de cartas ou *graphic novel* – conscientes e com os olhos voltados para uma era de reprodutibilidades técnicas, onde “a massa é a matriz da qual emana, no momento atual, toda uma atitude nova com relação à obra de arte” (BENJAMIN, 2012, p. 207). A partir do momento em que a transposição de palavras em imagens torna-se um processo interessado nas condições de produção e recepção, dá origem a um processo transformacional, ou seja, a linguagem é transformada em outra, dando forma a novos (re)significados. À nova película é conferida uma significância autônoma, de maneira que o modelo original, como afirma o americano Randal Johnson em *Literatura e Cinema - Macunaíma* (1982, p. 10), “é reduzido a um subcódigo do filme, isto é, um léxico comum a certos grupos de falantes de uma língua, porém não a todos. O modelo original representaria, assim, um subcódigo para aqueles que estão cientes dele, isto é, aqueles que leram o livro”.

Em outras palavras, apesar de possível limitadora da compreensão de um texto e de seu processo imaginativo, a adaptação fílmica sobrepuja, em muitos aspectos, a mera tradução ou sinopse do texto literário, e representa a leitura subjetiva do diretor em relação ao original, que cria, a partir da intersemiose, uma nova obra, de arte ou de entretenimento. Assim, é preciso considerar que, embora literatura e cinema constituam-se como sistemas semióticos distintos – o primeiro constrói-se por meio de palavras, exige recolhimento, solidão, imaginação e sensibilidade, diante dos olhos que percorrem a linguagem verbal e prolixa impressa nas páginas; o segundo se vale

da combinação de elementos diversos como cenografia, figurino, atores, luz, sons etc. para apresentar ações –, também aproximam-se, uma vez que ambos são “basicamente iguais em termos de capacidade de significar. Eles significam, sim, diferentemente. Os dois meios, porém, usam e distorcem o tempo e o espaço, e ambos tendem a usar linguagem figurativa ou metafórica” (JOHNSON, 1982, p. 29).

Tais observações apontam, portanto, para a hibridização de signos – sonoro, visual e verbal –, e a qual Lúcia Santaella denomina de matrizes da linguagem-pensamento. Cada um desses signos podem atuar de forma independente, mas também se cruzam, num processo de simbiose:

Nas suas raízes, as linguagens se irmanam, conjugam-se em um só verbo: o milagre do humano, ser de linguagem, para a linguagem. Nos seus nascedouros, nas suas auroras, todas as linguagens se assemelham, são siamesas inseparáveis. As três matrizes da linguagem e pensamento não são mutuamente excludentes. Ao contrário, comportam-se como vasos intercomunicantes, num intercâmbio permanente de recurso e transmutações incessantes (SANTAELLA, 2009, p. 369).

Conseqüentemente, será por meio dessa dialética entre literatura e imagem e suas especificidades, que o conceito de intersemiose se fará operacional, visto que não há pureza nas linguagens, principalmente na verbal, haja vista que esta “absorve a sintaxe do domínio sonoro e a forma do domínio visual” (SANTAELLA, 2009, 371). Nesse tipo de relação entre os signos, como a mensagem original é alterada e o filme torna-se uma obra autônoma, como já explicitado, sua fidelidade ao original não deve ser o critério de maior valor, mas, sim, a qualidade da adaptação, os sentidos nela aplicados, as significações de oscilação entre imagem e texto, ou o que que Ismail Xavier denomina de adaptação da obra original:

livro e filme estão distanciados no tempo: escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar, que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos (XAVIER, 2003, p. 62).

Isto posto, faz-se necessário pensarmos o cinema como um meio que não apenas mostra, mas também narra. A câmera, tal como um narrador, faz escolhas ao contar algo, como ao definir “o ângulo, a distância e as modalidades do olhar, que em seguida, estarão sujeitas a uma outra vinda da montagem que definirá a ordem final das tomadas de cena, e portanto a natureza da trama construída por um filme” (XAVIER, 2003, p. 74). Assim, por considerarmos as *Cartas da Guerra*, em sua versão romanesca e fílmica, como narrativas, é que empreendemos neste espaço sua leitura a partir de três perspectivas: do enredo, da personagem e da linguagem.

3. O amor (o sangue) e a tinta – a adaptação de *Cartas da Guerra*

Um dos mais significativos traços das obras antunianas refere-se à rarefação do enredo; constata-se nelas uma valorização da enunciação em detrimento do enunciado, ou seja, o mais importante não é o que se narra, mas a forma como se

narra. Não ocasionalmente, nas narrativas antunianas, centradas na interioridade do ser, assistimos à subordinação da ação à descrição e à dissertação, o que confere uma sensação de paralisia da história, convidando-nos a um momento de reflexão, ao mesmo tempo em que nos propiciam saborear a ação. Essa rarefação pode ser constatada também em sua obra de Cartas, haja vista que não são os episódios da Guerra – como poderia supor o leitor a partir do subtítulo – que ocuparão as páginas do livro.

Diante da rarefação do enredo e da quase ausência de ações, é a palavra poética que se mostra capaz de deter a atenção do leitor e, também, do espectador no longa-metragem. Envolvido, neste último, pelo recurso da voz-off – a partir do qual se atribui à voz feminina ausente, receptora das missivas, a leitura das cartas, e não àquele que as redige – o espectador se depara não com diálogos ou frases de rápida e fugidia compreensão, mas com enunciados cujo teor exigem a pausa e a contemplação. É o que se observa, a título de ilustração, em “ando forrado de silêncio por dentro” (Cena 23min 18s), frase também presente em uma das cartas (ANTUNES, 2005, p. 134), e que surge em meio à cena de isolamento da personagem no cenário da guerra. Trata-se, assim, de enunciados e cenas que precisam ser sentidos, quase que palatalmente, pelo espectador – “É como se houvesse um contágio, que o amor pudesse... quase como se um pudesse ouvir o que o outro está a pensar” (FERREIRA, 2016).

A lentidão do filme, assim, não é ocasional. A película faz uso de *travellings* como equivalente semiótico para a monotonia interior do personagem que, enquanto lia e escrevia as cartas, sentia o tempo “a passar como uma lentidão de conta gotas” (ANTUNES, 2005, p. 40). Essa lentidão rítmica parece ter sido uma alternativa estilística contrária não somente ao excesso de movimento do cinema americano, mas às atrocidades e perturbações inerentes a um campo de batalha.

À rarefação do enredo e impressão de um ritmo monótono, soma-se, em *Cartas da Guerra*, como é comum no processo de adaptação de um filme, a operação de redução. Se, no livro de cartas, encontramos um conjunto de quase trezentas missivas enviadas por António Lobo Antunes, entre 1971 e 1973, o longa-metragem centra-se em apenas algumas cartas do ano de 1971, seleção essa que implica, claramente, na principal diferença entre a obra e o filme: o conteúdo temático abordado.

Nas cartas iniciais o que se constata, de forma mais contundente, é a saudade que o jovem alferes, privado de sua liberdade, sente de sua esposa grávida. Nas missivas endereçadas à mulher, lê-se, à semelhança de cantigas de amor, o sentimento pungente de um amante que “não para, com efeito, de correr dentro da própria cabeça, de encetar novos caminhos e de intrigar contra si mesmo. Seu discurso existe unicamente por ondas de linguagem, que lhe vêm ao sabor de circunstâncias ínfimas, aleatórias (BARTHES, 2003, p. XVIII)”, como o que vemos no excerto narrado pelo personagem António, interpretado pelo ator Miguel Nunes, nos minutos iniciais do filme:

Recordo-me do primeiro dia em que a vi, do seu perfil de Boticelli, recordo-me do ano seguinte na praia, do seu cabelo preso atrás e da sua risca ao meio, do seu aspecto de retrato de Ingres, recordo-me do seu cabelo cortado e do seu ar de midinette, e amo perdidamente todas as suas encarnações, sem poder escolher entre elas. Amo a sua gravidez, os seus gestos, os seus sorrisos e as

suas fúrias. Amo as suas zangas e a solenidade calada e digníssima dos seus amuos. Amo as suas recriminações e os seus beijos. E amo o seu filho, o filho de Vossa Excelência, meu amor (Cena 22s. em *Cartas da Guerra*).

Esse trecho compõe a parte final da segunda carta escrita por António Lobo Antunes à sua esposa, datada em 14 de janeiro de 1971, enquanto ainda estava no navio Vera Cruz, às vésperas de chegar a Luanda. No filme, o espectador é atualizado da localização do protagonista por uma câmera que foca, num primeiro plano, o interior do navio e que, pelo uso do *travelling*, encontra o jovem António, imerso em si mesmo, sentado ao sol em uma cadeira, com os olhos fechados e abraçado a um livro. Ao focalizar António, a *voz-off* da mulher, acompanhada novamente do *travelling*, narra a carta pelo seu início, mas com algumas alterações estruturais em relação à original, à qual se somam trechos de outras para acompanhar as ações do protagonista: sua chegada em África e o caminho até o campo de concentração:

14.1.71

Minha jóia querida

Escrevo-te ainda de bordo do Vera Cruz, na véspera da chegada a Luanda. [...] Ao jantar e ao almoço, *uma velha oxigenada, com duplo queixo e chinelos, toca piano com uma dificuldade míope*, e ao lanche (chá e bolos), *servido por uma nuvem de criados*, a orquestra «Vera Cruz», qual deles com a melhor pinta de chulo lisboeta, magrinhos, brilhantizados, de olhar maroto, *esfolam música de cabaré de putas*. [...]

Consegui ainda escrever 3 postais da ilha da madeira, que *é de uma beleza extraordinária, sob um céu de chumbo e de calor*.

[...] Contra o que esperava não enjoei. O único problema é a orelha, que me não dá descanso... *O calor é enorme e grosso: dá-me a sensação de respirar a palha de um colchão*.

Meu amor eu adoro-te e penso em ti sempre, com muita saudade e muita ternura. [...] O dia da despedida, lembro-me dele como de uma coisa que se tivesse passado durante uma anestesia; o cansaço, o sono, a saudade, a agitação entravam e *saíam de mim numa leveza gasosa* (ANTUNES, 2005, p. 18-19 – grifos nossos).

O excerto acima, embora longo, evidencia não somente partes do trecho que abre a película *Cartas da Guerra*, mas a poeticidade presente nas missivas. Essa epístola, assim como outras redigidas por António Lobo Antunes, além de representar uma escrita aparentemente intimista, que retrata as sensações, sentimentos de ausência, solidão e exílio que o narrador das cartas estava sentindo, demonstra também o olhar estético de um “eu” que absorve o espaço externo, capta sons e imagens, para realizar construções metafóricas, adjetivadas, como, por exemplo, em: “uma velha oxigenada, com duplo queixo e chinelos, toca piano com uma dificuldade míope”, além de prosopopéias e hipérbatos: “O calor é enorme e grosso: dá-me a sensação de respirar a palha de um colchão”; “o cansaço, o sono, a saudade, a agitação entravam e saíam de mim numa leveza gasosa”. Por meio dessas construções, o narrador elabora um discurso que mescla prosa e poesia, no qual ritmo, eloquência, emoção e leveza criam um espaço literário capaz de tornar sentimentos e impressões em matéria comunicável.

Se esta linguagem mantém-se preservada no filme, o mesmo não ocorre em relação à totalidade da temática abordada. Reside, neste aspecto, conforme mencionamos, a diferença central na adaptação do livro para o filme. Na produção de Ivo M. Ferreira, o discurso amoroso sobrepõe-se, já que o sujeito fica, como afirma Barthes (2003, p. 38), acuado entre dois tempos, o “tempo da referência e o tempo da alocação”, tornando o presente um pedaço de angústia que busca em seu anseio sustentar no outro o discurso de sua ausência, situação inaudita. Se considerarmos, no entanto, o conjunto das cartas que compõe o livro em sua totalidade, poderemos constatar que o discurso amoroso – tão presente e enfatizado no filme – liquefaz-se no livro de cartas. Sem deixar de estar presente, ele cede lugar a uma espécie de obsessão pela escrita literária. A literatura apresenta-se como um *leit motiv* das cartas endereçadas à esposa, havendo, nelas, a evidência de traços que se tornariam recorrentes na produção literária futura do autor. A escrita do romance que está a escrever, as críticas empreendidas à leitura dos livros que lê, e mesmo o papel que atribui à literatura em seu processo de tentar sobreviver no cenário da Guerra, ocupam as cartas enviadas. À vista disso, pode-se afirmar – em razão da frequência com que surgem –, que mais do que informações acerca da Guerra ou de dados biográficos, há um escritor que, desde os primórdios de sua carreira, (con)funde vida e literatura, concebendo o fazer literário como razão de sua existência, conforme se observa em romances posteriores do autor e em suas entrevistas:

- Tens escrito?

De mês a mês desfechava de súbito esta pergunta aterradora, porque para o psiquiatra o manuseio das palavras constituía uma espécie de vergonha secreta, obsessão eternamente adiada.

-Enquanto não o fizer posso sempre acreditar que se o fizer o faço bem, explicou ele, e compensar-me com isso das minhas muitas pernas mancadas de centopeia coxa, enxergas? Mas se começar um livro a serio e parir merda que desculpa me fica? (ANTUNES, 2009, p.56-57)

eu posso conceber a minha vida sem tudo – sem as minhas filhas e as outras pessoas de quem gosto – mas não sem escrever. (ARNAUT, 2008, p. 248)

O sujeito que vemos no livro de Cartas não é aquele “sedentário, imóvel, à disposição, à espera, plantado no lugar, em sofrimento, como um pacote num canto obscuro da estação” (BARTHES, 2003, p. 35) que o espectador presencia no filme de Ivo M. Ferreira. É um escritor que usa a ausência a seu favor, fazendo dela uma prática ativa, um atarefamento, criando, então, ficção com múltiplos papéis (dúvidas, recriminações, desejos, melancolias), tal como anuncia Barthes (2003, p. 39). De maneira que é por meio da manipulação da linguagem advinda da ausência, que António Lobo Antunes escreve, e escreve cartas quase diariamente, perpétuos monólogos a respeito de um ser amado de quem nunca vemos as respostas a não ser pelas linhas do alocutário. Nestas linhas, há a mescla de construções vocabulares não comuns às cartas, com traços atrozos da guerra, somados ao culto da esposa que se encontra distante, como podemos ver no trecho inicial da carta enviada de Gago Coutinho, datada de 17 de abril de 1971: “Adoro-te minha gata de Janeiro meu amor minha gazela meu miosótis minha estrela aldebaran minha amante minha Via Láctea

minha filha minha mãe minha esposa minha margarida meu gerânio minha princesa aristocrática minha preta minha branca [...]” (ANTUNES, 2005, p. 131).

Essa carta é longa e inteiramente escrita por meio de hipérbolos e epítetos, que vão ganhando ritmo mediante a leitura gradativa. Logo, a forma como as palavras são empregadas assumem características de um poema que tende a exprimir a paixão latente, a exacerbação do sentimento romântico e do amor que o narrador quer transmitir à sua amada. Entretanto, essas elaborações estéticas que vemos em *Deste viver aqui neste papel descripto: Cartas da Guerra* (2005), ao serem transpostas para a narração da *voz-off*, no mesmo instante em que a mulher aparece se masturbando, e o personagem António dormindo agarrado à foto da esposa (Cena 44min22s. em *Cartas da Guerra*), perdem, parcialmente, seu teor e estilo literário em função da carga erótica atribuída à cena.

O trabalho com a linguagem, a escrita e as críticas literárias, tão expressivas e abundantes no livro, tornam-se, no filme de Ivo M. Ferreira, uma espécie de sombra, que apenas acompanha António, em especial nos diálogos, que não existem no original, mas que, pela operação de adição, são inseridos no filme. É por meio de conversas, raras, que o espectador observa António tecer comentários acerca da literatura com seu general, ou em alguns excertos das cartas, tornando o “fazer” literário superficial e de pouca relevância para o jovem alferes. Em contraposição, no livro, a literatura sobrepõe-se claramente à mulher, ao discurso amoroso:

17.6.71 no Chiúme

Meu amor

[...]

E vou andando rapidamente, à razão de mais de 10 páginas por dia: escrevo literalmente de manhã à noite, numa febre imensa. Reli e corriji a 1ª parte que está pronta e embalada. Quando a leio irrita-me. Quando me lembro dela gosto muito. Onde estará a verdade? [...]

Mas é horroroso estar sem escrever. Falta-me o ar. É difícil explicar, mas a sensação de frustração é imensa (ANTUNES, 2005, p.202).

É a incompreensão desta diferença que, talvez, tenha gerado algumas das críticas negativas recebidas pela produção de Ivo M. Ferreira. Aqueles que não leram a obra – e, de fato, não há esta obrigação, uma vez que livro e filme constituem obras autônomas – desconhecem o caráter central assumido pela literatura nas missivas, e esperam nelas encontrar aspectos descritivos e realistas da guerra. Talvez isto ocorra em virtude do título das obras que, em uma leitura apressada, podem sugerir que nelas encontraremos a descrição da guerra, cenas que explicitem o horror e a ilogicidade vivenciadas pelos combatentes. Este, no entanto, não é o objetivo das Cartas que, vale a pena reforçar, são “da” Guerra e não “de” Guerra, diferença sutil, mas de grande relevância para a sua compreensão. Considerando que havia, em razão da ditadura salazarista, a censura dos conteúdos que deveriam ser veiculados por meio das cartas, não havia a possibilidade de, nelas, os combatentes abordarem o que efetivamente ocorria naquele cenário. Explorar estes aspectos não foi também o propósito de Ivo M. Ferreira que, apesar de manter os pés assentados na realidade – observemos, por exemplo, o quadro de Salazar (Cena 9 min 46s) e, também, o

discurso de Marcelo Caetano (Cena 57 min 18s) pelo rádio que surge em uma das cenas – é o aspecto lírico-amoroso que predomina na película. Aliás, este jogo entre o realismo e o lírico pode ser evidenciado quando nos atentamos aos espaços detalhados presentes no filme – índices, portanto, de realismo – colocados ao lado da fotografia, cujo registro em preto e branco e rico em jogos de sombra está distinto das noções de realismo.

O caráter lírico do filme é, assim como no livro, intensificado graças à elaboração do discurso poético. O leitor, nas Cartas de António Lobo Antunes, depara-se com um significativo trabalho *com* a linguagem, um cuidado em muito semelhante com aquele empreendido na elaboração de seus romances. Se, conforme assegura Kibédi-Varga (apud SEIXO, 2002), a prosa se apresenta como forma de comunicação direta – pautada na eficácia e rapidez e em que cada palavra deve ceder lugar, tão logo possível, à seguinte – constituindo, desta forma, a lógica do apagamento, não é com este tipo de construção que nos deparamos nas missivas do escritor. Nelas, defrontamo-nos com uma linguagem essencialmente poética, a qual, em contraposição ao apagamento, sugere o degelo da linguagem e o congelamento do tempo, ou seja, o tempo “coagulado”. Em outras palavras, encontramos nas cartas redigidas por António Lobo Antunes a produção discursiva de um tempo coagulado, que sublinha a palavra que contém, demandando de seu leitor a pausa e a reflexão para a construção de possíveis sentidos.

É também esta lógica – a do tempo “coagulado” – de que se vale Ivo M. Ferreira na elaboração da película em análise. Em preto e branco, o filme, que esbarra ao estilo da *Nouvelle Vague*, além de não mostrar imagens meramente ilustrativas, encontra, na utilização desta estratégia, a possibilidade de imprimir uma velocidade menos voraz à narrativa filmica, e, ao mesmo tempo, transmitir um caráter mais introspectivo e dramático. Do espectador – assim como do leitor das cartas antunianas – requisita-se a contemplação, o vagar lento pelos blocos de cenas, organizadas de modo a conferir um clima de monotonia e desalento, que materializa a solidão amorosa em pleno campo de batalha.

Contribui, também, para a construção do efeito poético do filme, o fato de as palavras das cartas – líricas ou mesmo eróticas – lidas de modo terno pela voz feminina – serem acompanhadas por imagens de desolação e violência, provocando o efeito de estranhamento, tão frequente nas obras literárias de António Lobo Antunes. No encontro entre a palavra escrita e a voz que a profere, Ferreira estabelece um diálogo invisível de saudade e emoção íntima que vai além do que é verbalizado. Destarte, o nosso papel como espectadores é tão somente o de “elevar nossa sensibilidade de modo a superar a ‘leitura convencional’ da imagem e conseguir ver, para além do evento imediato focalizado, a imensa orquestração do organismo natural e a expressão do ‘estado de alma que se afirmam na prodigiosa relação câmara-objeto” (XAVIER, 2005, p.103-104).

4. Considerações finais

No prefácio de *Deste viver aqui neste papel descripto: Cartas da guerra*, Maria José e Joana, filhas do escritor António Lobo Antunes, garantem aos leitores a

liberdade para que decidam a forma como lerão as missivas, ou seja, se as tomarão como cartas literárias, biográficas, documentos de guerra ou história de amor, mas que elas, independente da abordagem que fizerem seus leitores, sabem de sua importância e qualidade em todos os sentidos:

As cartas deste livro foram escritas por um homem de 28 anos na privacidade da sua relação com a mulher, isolado de tudo e de todos durante dois anos de guerra colonial em Angola, sem pensar que algum dia viriam a ser lidas por mais alguém. Não vamos aqui descrever o que são essas cartas: cada pessoa irá lê-las de forma diferente, seguramente distinta da nossa. Mas qualquer que seja a abordagem, literária, biográfica, documento de guerra ou história de amor, sabemos que é extraordinária em todos esses aspectos. (ANTUNES, 2005, p. 11)

A partir de tal informação e como argumentado neste artigo, podemos afirmar que a adaptação fílmica realizada por Ivo M. Ferreira é a expressão, por imagens, da visão de mundo do diretor quanto às epístolas escritas por um jovem alferes de 28 anos de idade – “À partida o tema da guerra é uma história cheia de histórias, histórias da História” (FERREIRA, 2016). Por seguir a linha de (re)significação de um texto literário, e não o rigor de sua fidelidade ao espírito da obra e sinopses de seus trechos, a leitura da adaptação empreendida por Ivo M. Ferreira é profícua e original em muitos aspectos. Ao criar uma narrativa lírica, embora quase lânguida, o diretor optou por ler a obra de *Cartas* não como a maioria dos leitores de António Lobo Antunes – aquele que vai em busca de uma linguagem que enreda, desafia e descontrola –; e nem como alguém disposto a transformar as missivas como um documento de guerra, já que “os corpos não serão salvos pelo cinema. Os corpos já foram afundados. Não há catarse que a imagem possa produzir ante a tragédia” (CANGI, 2013, p. 141). Antes, buscou, por meio da voz de uma esposa grávida, resgatar o amor, o consolo, o afeto, a inocência do jovem alferes António – aquele antes de tornar-se o António Lobo Antunes e também de todos os jovens, que jamais retornam os mesmos – que viviam uma solidão insuperável e foram obrigados a passar pela “dolorosa aprendizagem da agonia” (ANTUNES, 2010, p. 36) na Guerra Colonial Portuguesa.

Bibliografia

- ANTUNES, António Lobo. *D'este viver aqui neste papel descripto: Cartas da guerra*. Maria José Lobo Antunes e Joana Lobo Antunes (Orgs.). Lisboa: Dom Quixote, 2005.
- _____. *Os Cus de Judas*. 2 ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.
- _____. *Memória de Elefante*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAZIN, André. Por um cinema impuro – Defesa da adaptação. In: *O Cinema: ensaios*. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodução técnica. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8 ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

- BRITO, João Batista de. **Literatura no Cinema**. São Paulo, UNIMARCO, 2006.
- CARTAS da guerra**. Direção: Ivo M. Ferreira. Fotografia: João Ribeiro. Portugal: Imovision Tag, O Som e a Fúria, 2016. 1 DVD (105 min), NTSC, Son., Color.
- FERREIRA, Ivo M. A minha guerra [26 de agosto, 2016]. Lisboa: **Público**. Entrevista concedida a Vasco Câmara e Isabel Lucas. Disponível em <<https://www.publico.pt/2016/08/26/culturaipsilon/noticia/a-minha-guerra-1742123>>. Acesso em: 11 set. 2018.
- CANGI, Adrián. Imagens do horror. Paixões tristes. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org) **História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes**. 2 ed. Campinas: Unicamp, 2013.
- JOHNSON, Randal. **Literatura e cinema – Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo**. Trad. Aparecida de Godoy Johnson. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.
- SANTAELLA, Lúcia. **Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal**. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2009.
- SARAMAGO, José. New ways of seeing [22 de novembro, 2008]. Reino Unido: **The Guardian**. Entrevista concedida a Maya Jaggi. Disponível em <<https://www.theguardian.com/books/2008/nov/22/jose-saramago-blindness-nobel>>. Acesso em: 04 set. 2018.
- SEIXO, Maria A. **Os romances de António Lobo Antunes**. Lisboa: D.Quixote, 2002.
- SLUIZER, George. A jangada de pedra à deriva na película [01 de setembro, 2002]. São Paulo: **Folha de São Paulo**. Entrevista concedida a Juliana Monachesi. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0109200203.htm>>. Acesso em: 04 set. 2018.
- WOOLF, Virginia. O Cinema. In: **Ensaio Escolhidos**. Trad. Ana Maria Chaves. Lisboa: Relógio D'Água, 2014.
- XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tania. et al. **Literatura, cinema, televisão**. São Paulo: Senac/Itaú Cultural, 2003.
- _____. Cinema poético e cinema puro. In.: **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**, 3 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.