

A Questão Social na dialéctica entre a Literatura e o Cinema

Luís Miguel Cardoso

Instituto Superior Politécnico de Viseu

Quando terminou a projecção do filme, Ingrid Bergman recolheu as suas lágrimas e sentiu que tinha visto uma das melhores obras de sempre. O filme chamava-se *Roma, Cidade Aberta* e tinha sido realizado por Roberto Rossellini. Ingrid Bergman assimilou a incoerência de continuar a fazer filmes na clausura do estúdio enquanto a realidade invadia a tela em rasgos fulminantes. E, segundo Eduardo Geadá, Bergman decidiu «participar daquele mundo transparente onde a diferença entre a arte e a realidade era imperceptível»¹.

A epifania que resgatou a actriz para a consciência social simboliza a matriz iniciática que percorre o itinerário de convergência e de divergência entre a Literatura e o Cinema. Entre a Arte e a Realidade, a Ficção e o Documentário, Literatura e Cinema partilham este dilema de sacrificar a Arte pelo Real ou desvelar os recônditos escaninhos do Homem, soçobrando assim, inexoravelmente, todo o universo do imaginário ou todo o universo referencial.

¹ Eduardo Geadá, *Os Mundos do Cinema*, Lisboa, Editorial Notícias, 1998, p. 329.

Parece ser consensual que os cineastas viram, desde cedo, na Literatura um repositório de temas e de estruturas narrativas que poderiam constituir vectores futurantes. Na aurora da sétima arte, Griffith não hesitou em reconhecer que colhera em Charles Dickens modelos narrativos, técnicas, uma concepção de ritmo e *suspense*, articulando duas acções simultâneas e paralelas² e já em 1867, Méliès adaptava da Literatura, *Fausto e Margarida*.

Quer abordemos o domínio semiótico, na linha de Metz, Lotman, Garroni ou Chatman, quer abordemos as vertentes estética ou histórica, na linha de Eisenstein, Bazin ou Mitry, o Cinema não deixa nunca de estabelecer relações com a Literatura. Na verdade, como defende Carlos Reis, é «teoricamente ajustado postular o cinema como linguagem que no fílmico se articula e falar em linguagem cinematográfica em termos homólogos àqueles em que se fala em linguagem literária»³.

A alquimia da imagem foi capaz de atrair o próprio texto literário levando o romance a dois tipos de reacção: a aproximação da letra à imagem (quando o romance reflecte a visão da câmara cinematográfica) ou o distanciamento da letra face à imagem (quando o romance valoriza o monólogo interior, p. ex., impedindo a tradução pela imagem do fluxo de consciência da personagem).

Letra e imagem encontram-se muitas vezes unidas, principalmente pela relevância social, histórica e cultural que possuem, bem como pelas capacidades de representação ideológica. Na verdade, segundo Carlos Reis, estas coordenadas são nítidas, pelo que o Cinema está próximo do romance ou da novela, quanto aos aspectos modais e desde o contributo de F. Méliès que se destaca «a sua condição de narrativa ficcional e a capacidade que daí advém de agir sobre os seus receptores, com mais razão quando se pensa na enorme projecção e difusão de que o cinema presentemente desfruta»⁴. Mais ainda, «Realizadores como L. Buñuel, I. Bergman, S. Kubrick, tal como outrora D. Griffith, F. Lang, S. Eisenstein ou J. Renoir, projectam na modelização cinematográfica que os seus filmes concretizam, os grandes traumas e preocupações do Homem colocado na Sociedade que criou e na História que vive»⁵.

² Maria do Rosário Lupi Bello, «Quarto com vista sobre a cidade: ponto de vista sobre um filme literário» in *Discursos*, 11-12, Coimbra, Universidade Aberta, 1996-1997, p.106.

³ Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Almedina, 1997, p.56.

⁴ Carlos Reis, *op.cit.*, p.59.

⁵ *Id.*, *ibid.*, pp. 59-60.

A relação entre a Literatura e o Cinema não é de todo, exclusiva, face ao mundo das artes. Recordando Bazin, «le cinéma assimile le formidable capital de sujets élaborés, amassés autour de lui par les arts rivérains au cours des siècles»⁶, ou seja, é verdadeiramente uma arte impura, apreende e conjuga elementos de distintas formas de arte, o que leva Harry A. Hargrave a afirmar que «film is not an art; it is many arts»⁷. Todavia, defendemos, como o próprio autor, que «[...] Whatever film is [...], it shares more parallels in form and function with literature than with any of other disciplines»⁸, como aliás, também faz Maria do Rosário Lupi Bello⁹.

As relações entre o romance e o filme espelham ainda a evolução diacrónica de correntes e ideologias, e cruzamentos dialógicos são objecto de análise no Surrealismo, Neo-Realismo, ou com o Novo Romance.

A pluridiscursividade fílmica influenciou os modos de narração no texto literário, desde a composição de espaços com movimentos e olhares das personagens até à descrição de actividades comunicativas não verbais. Um exemplo pode ser invocado através das palavras de Jim Hitt que analisa *Por quem os sinos dobram*, de Hemingway e destaca a oscilação do ponto de vista entre o objectivo e o subjectivo numa mesma cena, ao mesmo tempo que apresenta capítulos que se entrecruzam¹⁰.

Relembrando Metz, Literatura e Cinema estão unidos pela conotação; todavia «a literatura é uma arte de conotação heterogénea (conotação expressiva sobre denotação não-expressiva), enquanto que o cinema é uma arte de conotação homogénea (conotação expressiva sobre denotação expressiva)»¹¹. Mais ainda, Metz defende que o Cinema, desde o seu aparecimento, iniciou uma caminhada de aproximação à Literatura, nomeadamente ao romance, «como o mostram, cada uma a seu modo, as análises de François-Régis Bastide (= o cinema como substituto sociológico moderno do romance tradicional), de André Bazin e dos filmólogos (= o cinema é mais romance

⁶ André Bazin, *Qu'est-ce que le Cinéma?*, Paris, Éditions du Cerf, 1958, p.32.

⁷ Harry A. Hargrave, «Film as Literature» in *Southern Humanities Review*, 1975, nº 9, p. 233.

⁸ *Id.*, *ibid.*.

⁹ Maria do Rosário Lupi Bello, «Quarto com a vista sobre a cidade: ponto de vista sobre um filme “literário”», in *Discursos*, *op.cit.*, p. 106-107.

¹⁰ Jim Hitt ilustra esta técnica no seguinte passo: «The novel opens with Jordan and Anselmo on a mountain slope looking down at the bridge to be blown. Three pages later, Jordan recalls the night before when he met with General Golz to discuss the mission. Jordan sends a messenger to the general to call off because the fascists have learned of their plans». Cf. Jim Hitt, *Words and Shadows. Literature on the screen*, New York, Citadel Press Book, 1992, p. 92.

¹¹ Christian Metz, *A significação no cinema*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1977, p. 97.

do que teatro), de Jean Mitry (= o triunfo progressivo da montagem narrativa sobre as montagens “lírica”, “intelectual” e “construtiva”) e de Edgar Morin (= o imaginário arquetípico e ingénuo de muitos dos primeiros filmes cede lugar a um momento em que as forças do fabuloso penetram, embora com dificuldade, nas verosimilhanças do filme “realista”, relativamente tardio)»¹².

O Cinema nasce, assim, sob influência de um conjunto de vectores históricos e sociais¹³ que o aproximaram da Literatura. Este processo de fundamentação narrativa é iniciada, como já dissemos, por Edwin Porter e D. W. Griffith que incorporam um espaço pictórico, uma montagem e estratégias narrativas da tradição romanesca de Dickens. O romance surge como suporte de eleição do Cinema. Iniciada a aproximação, surgem as «contaminações» estéticas, nos dois sentidos.

Do Cinema são trazidas para o texto literário várias características. Uma das mais representativas é concernente à dicotomia *showing* versus *telling*, de acordo com a expressão utilizada pela crítica anglo-americana, e que altera nitidamente o papel tradicional do narrador.

O romance de focalização externa, por exemplo, é marcado pela descrição das personagens sem uma análise subjacente, ou seja, o narrador privilegia a representação dramática em detrimento da perspectiva narrativa/descritiva. Esta perspectiva está plasmada no romance norte-americano entre as duas guerras mundiais (em Dashiell Hammet e Hemingway), bem como no romance neo-realista, «fortemente marcado pela influência da psicologia behaviourista e também pela influência da linguagem cinematográfica», como afirma Aguiar e Silva¹⁴. Estas características do romance revelam, quanto à psicologia behaviourista, a ultrapassagem da dicotomia clássica entre observação interior e observação exterior. Em conjugação com esta valorização da imagem exterior, surgem ainda motivações de carácter sociológico que afectam o romance norte-americano e o romance neo-realista. Como assinala Aguiar e Silva: «[...]

¹² *Id.*, *ibid.*, p.195.

¹³ Para Burch, uma confluência tríplice estava na sua origem: «a) toda una série de tradiciones populares, de las que eram buena muestra de los modos de representación del tipo del melodrama, el vaudeville, la pantomima inglesa, el circo, la caricatura, los números de feria, etc, tradiciones mantenidas vivas entre el proletariado y el pequeño artesanado de las grandes urbes; b) la influencia de la ciencia, que se dirigia menos a sustituir o representar la vida que a descomponer el movimiento para su análisis posterior (Marey, Muybridge).[Lumière mismo no dejó de subrayar que el gran potencial del cine estaba en su capacidad de prestar un auxilio decisivo al desarrollo de las ciencias aplicadas]; y c) la integración de elementos provenientes de modos de representación típicamente burgueses, como la novela, la pintura y el teatro». Cf. Ramón Carmona, *Como se comenta un texto filmico*, Madrid, Cátedra, 1996, p. 185.

¹⁴ Vítor M. Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Almedina, 1988, p. 774.

a rejeição da análise psicologista e a denúncia das ilusões da introspecção correspondem ao propósito, manifestado pelo Neo-Realismo, de trazer para o romance os grupos humanos mais desfavorecidos pela sorte, de pouca ou nenhuma cultura, bestializados pelo trabalho e pela miséria. Uma personagem pertencente a um destes grupos humanos não possui, como é óbvio, a capacidade de reflexão e de auto-observação que temos de admitir, em contrapartida, na personagem de um romance psicologista (e por isso este romance procura as suas personagens num meio social, aristocrático ou burguês, em que sejam possíveis o lazer, a cultura, em suma, o estilo de vida que permite o cultivo da introspecção»¹⁵.

Posteriormente, são vários os poetas e escritores de vanguarda que aclamam o cinema e seus precursores, como Apollinaire, em 1914: «Méliés y yo efectuamos aproximadamente la misma labor: encantamos la materia»¹⁶. Para além desta fase de admiração, os escritores assumiriam, no futuro, de forma frequente, um papel cortical. Pensemos, por exemplo, no género híbrido do *cine-romance*; nas associações entre argumentistas e realizadores, como Jacques Prévert e Marcel Carné, ou James Agee e John Huston; escritores que realizaram filmes, como Jean Cocteau, Jean Genet, Eugène Ionesco, André Malraux, Alain Robbe-Grillet, Marguerite Duras, Pier Paolo Pasolini, etc.; escritores que influenciaram decisivamente um período como Carl Mayer e o Expressionismo, Cesare Zavattini e o Neo-Realismo (juntamente com outros escritores como Pratolini, Moravia e Vittorini), e movimentos literários que tiveram contactos profundos com correntes cinematográficas como, nos anos 60, os *Angry young Men* e o *Free Cinema*, ou o *Nouveau Roman* e a *Nouvelle Vague*.

Nascia, desta forma, uma dicotomia estética entre Lumière e Méliès, tal como Andrew Tudor explica: «A polaridade crucial tornou-se, então, aquela entre, por um lado, realismo, naturalismo e interferência mínima do realizador, e por outro, fantasia, expressionismo e influência formativa do realizador. O que não quer dizer que realismo *versus* fantasia seja idêntico a naturalismo *versus* expressionismo [...]»¹⁷.

Na década de 30, o Surrealismo encontra-se derrotado. A dimensão lírica e onírica são secundarizadas, num abandono precoce da imagem poética. O sonho e a impressão cediam à verdade do documentário. A literatura cinematográfica instituía-se, fundamentada na palavra dita, prova de verdade e realismo. O romance abraça esta

¹⁵ Aguiar e Silva, *op.cit.*, p.775.

¹⁶ Michel de Saint-Pierre, «La querrela de los intelectuales», p. 62. *Apud* Carmen Peña-Ardid, *Literatura y Cine*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 33.

¹⁷ Andrew Tudor, *Teorias do Cinema*, Lisboa, Edições 70, s.d., p. 23.

tendência, e Malraux, entre outros, concebem-no como uma experiência, com o objectivo central de transformar o leitor numa verdadeira testemunha do real.

Podemos dizer que impera um «realismo poético» (Georges Sadoul) ou um «fantástico social» (Pierre Mac Orlan). As suas principais influências são o Naturalismo, inspirado em Zola, e a herança depurada do Impressionismo, Surrealismo e Expressionismo, e incluía nomes como René Clair, Jean Renoir, Jacques Feyder, Marcel Carné, Julien Duvivier, Jean Vigo ou Jean Grémillon. É a época de crítica e denúncia, aspectos que caracterizam, por exemplo, *Madame Bovary* (1934), de acordo com o romance de G. Flaubert, realizado por Jean Renoir, que explora o texto literário em *Une partie de campagne* (1936), segundo Maupassant; *Les Bas-Fonds* (1936), inspirado em Gorki; *La Bête Humaine* (1938), segundo o romance de Zola.

Nesta mesma década, o romance americano inicia o seu processo de afirmação decisiva, progressiva, de feição intelectual e moral, demonstrando as virtudes de uma nova construção narrativa.

É nítida a aproximação entre a Literatura e o Cinema. O Cinema é responsável pela divulgação alargada dos romancistas que vêm as suas obras adaptadas, como Fanny Hurst, Louis Bromfield ou Vicky Baum.

Quando Sinclair Lewis – o autor de um *Babbit* profundamente crítico relativamente à mentalidade americana - ganha o Prémio Nobel, a geração que inclui Dos Passos¹⁸, Faulkner¹⁹, Hemingway²⁰, Caldwell ou Steinbeck ganha visibilidade e as

¹⁸ Têm sido atestadas as modelizações cinematográficas que afectam o romance deste autor. O crítico Robert Richardson analisou-as na trilogia *U.S.A* (1930 –1936), Albersmeier comentou a relação que Dreisser e Dos Passos tiveram com Eisenstein, em 1928, afirmando ainda que as características de *Manhattan Transfer* (1925) não podem ser compreendidas à margem de Vertov, Kulechov, Eisenstein e Pudovkin. Cf. Peña-Ardid, *op. cit.*, p. 95.

¹⁹ As marcas cinematográficas neste autor mereceram estudos que relevam a inspiração no Cinema, mas também o que Metz chamou de «abuso de linguagem» quando se procuram similitudes. Este crítico defende que «La construction faulknerienne que l'on appelle parfois (par abus de langage) "montage alterné" ne prend sa valeur véritable que par rapport aux autres éléments de la composition faulknerienne, exactement comme les figures faulkneriennes non "empruntées" -, même si elle a été inspirée à l' écrivain par la vision de divers films». Cf. Peña-Ardid, *op. cit.*, p. 103.

²⁰ Vários romances de Hemingway foram transpostos para a tela. Salientamos, por exemplo, *A farewell to arms*, de Frank Borsage e Jean Negulesco, 1932, E.U.A.; *Spanish earth*, de Ioris Ivens, 1936, E.U.A.; *For whom the bell tolls*, de Sam Wood, 1941-1943, E.U.A.; *To have and have not*, de Howard Hawks, 1944, E.U.A.; *The Killers*, de Robert Siodmak, 1946, E.U.A.; *The Macomber affair*, de Zoltan Korda, 1947, E.U.A.; *Under my skin*, de Jean Negulesco, 1950, E.U.A.; *The breaking point*, de Michael Curtiz, 1959, E.U.A.; *The snows of Kilimanjaro*, de Henry King, 1952, E.U.A.; *The sun also rises*, de Henry King, 1957, E.U.A.; *A farewell to arms*, de Charles Vidor (e John Huston), 1958, E.U.A.; *The old man and the sea*, de John Sturges e Fred Zinnemann,

aproximações entre a letra e a imagem encontram-se de forma nítida. As conexões entre o romance e o cinema americanos mereceram aturado estudo por parte de Claude-Edmonde Magny em *L'Âge du roman américain*, secundado por críticos como Raymond Las Vergnas – que considerava Hemingway como «o Clark Gable da literatura» -, desvelando-se o estilo nitidamente cinematográfico de Dos Passos ou a escrita de Sinclair Lewis, que se assemelha ao olhar da câmara.

Os anos 30, nos E.U.A, coincidem com uma série de filmes «negros». Após os clássicos *Thunderbolt* e *Underworld* (1927), de Josef von Sternberg, e *The Racket* (1928), de Lewis Milestone, surge, em 1930, *Little Caesar*, de Mervyn LeRoy, inspirado no romance de W. R. Burnett, com Edward G. Robinson representando Cesare Enrico Bandello.

O filme negro institui-se e estende-se temporalmente. Esta designação²¹, proposta pela crítica francesa, não raro se consubstancia numa referência: o escritor Raymond Chandler.

Juntamente com Chandler, o filme negro americano é influenciado pelos escritores Dashiell Hammett e James Cain. Em *The Simple Art of Murder*, texto seu publicado em Dezembro de 1944, no *The Atlantic Monthly*, define as facetas principais desta tipologia. O romance negro, que radica na obra de Dashiell Hammett, introduz temáticas novas como a eficiência da justiça e a subjectividade que envolve a descoberta da verdade, dado que habitualmente, nestes romances, a impunidade sobrepõe-se à verdade, o enigma muitas vezes permanece indecifrado, o criminoso é perseguido numa cidade labiríntica e hostil, e o homem não pode ser dissociado de uma sociedade agressiva e violenta. Eduardo Geadá, lembrando Chandler, afirma: «o romance negro coloca o homicídio nas ruas e nas mãos de pessoas que o cometem por

1958, E.U.A; *The gun runners*, de Don Siegel, 1958, E.U.A; *Adventures of a young man*, de Martin Ritt, 1962, E.U.A; *The Killers*, de Don Siegel, 1964, E.U.A .

²¹ Relativamente à gênese do conceito, recordamos as seguintes palavras de Abílio Hernandez Cardoso: «A origem e o desenvolvimento do *film noir* estão inequivocamente associados à evolução da sociedade americana e da sua indústria cinematográfica na fase que se seguiu à depressão e, sobretudo, no período da segunda guerra mundial e respectivas sequelas. Quando em 1946, Nino Frank utilizou pela primeira vez a expressão *film noir*, cunhando assim uma designação que viria a ser adoptada pela generalidade dos historiadores, teóricos e críticos de cinema, fê-lo com a intenção expressa de descrever aquilo que ele entendia representar uma tendência emergente no cinema americano produzido durante a guerra». Cf. «Subjectividade, desejo e morte no *film noir* americano» in Gonçalo Vilas-Boas e Maria de Lurdes Sampaio, *Crime, Detecção e Castigo. Estudos sobre Literatura Policial*, Vila Nova de Gaia, Granito Editores e Livreiros, 2001, p. 107.

razões sólidas e não para fornecer um cadáver ao autor – *a literatura policial perde as boas maneiras e torna-se canalha*»²².

As marcas da Segunda Guerra são nítidas na Literatura, nomeadamente na literatura policial ou na literatura popular de crime (*pulp fiction*), que tipificava a mulher fatal, reflexo de um medo masculino da mulher que, sociologicamente, pode ser explicado, parcialmente, pela independência económica e integração em série da mulher no mundo do trabalho. Em síntese, e como defende Eduardo Geada²³, citando *Notes on Film Noir*, de Paul Shrader, a emergência do filme negro deve ser compreendida à luz de quatro factores: o sentimento de pessimismo resultante da guerra e dos seus anos subsequentes; o carácter documental dos filmes, rodados em cenários naturais; a introdução de características do expressionismo alemão pelos cineastas que viajaram para os E.U.A.; e a fonte literária, o romance *hard-boiled*, que ofereceu as personagens, as intrigas e os ambientes.

As temáticas sociais também caracterizaram outros filmes dos anos 30. Destacamos o relevante *All quiet on the Western Front* (1930), de Lewis Milestone, segundo o romance de Erich Maria Remarque, um filme lúcido e ao mesmo tempo lírico sobre a guerra, que obteve dois Óscares (Melhor Filme e Melhor Realização).

Com o final da guerra, afirma-se o Neo-Realismo italiano. Confluência de estilos e correntes, entre o populismo e a visão epo-lírica, entre a crítica e a denúncia, o Neo-Realismo também se encontra alicerçado na Literatura.

Quando em 1943 Umberto Barbaro²⁴, um crítico e argumentista italiano, começa a utilizar o vocábulo «Neo-Realismo», inicia-se a caracterização de um movimento que tem como principais pressupostos ideológicos um afastamento absoluto da escola académica dos «telefones brancos» de Mario Camerini e das epopeias clássicas de Alessandro Blasetti, e a análise da sociedade italiana do pós-guerra, depauperada pela herança do fascismo. Como opina José M. Garcia Escudero, «El neorealismo fué la reacción contra lo ampuloso y lo frívolo»²⁵.

²² Eduardo Geada, *op. cit.*, pp. 307-308.

²³ *Id.*, *ibid.*, p. 310.

²⁴ Georges Sadoul aponta outra data: «Paralelamente às tendências caligráfica e documental, desenvolveu-se também uma outra corrente, baptizada em 1942 de “Neo-Realismo” por Umberto Barbaro». Cf. *História do Cinema Mundial*, Lisboa, Livros Horizonte, 1983, Vol. II, p. 371. David A. Cook aponta a data de 1943 no seu estudo *A History of Narrative Film*, New York, W.W. Norton & Company, 1990, p. 441, e Peter Bondanella reitera a mesma data em *Italian Cinema from Neorealism to the Present*, New York, Continuum, 1990, p. 24.

²⁵ José M. García Escudero, *Cine Social*, Madrid, Taurus, 1958, p. 72.

Não obstante, após a Segunda Guerra Mundial, surge uma série de personalidades que tem um conjunto de objetivos comuns: levar a realidade para o Cinema; empenhar a câmara com o presente histórico; abraçar a materialidade e a referencialidade, em detrimento do espectáculo; privilegiar o filme a preto e branco, em cenários naturais; abandonar o *star-system* italiano e incluir actores não profissionais nos filmes; desenvolver uma nova concepção do guionismo; revelar empenho na descrição de situações reais; proceder a uma caracterização das personagens a partir dos ambientes sociais que as podem definir; não incluir significados após o processo de tomada de imagem de modo a valorizar a fidelização à realidade filmada. Em síntese, a principal preocupação do cineasta neo-realista é ser fiel à realidade, como aliás defendeu Fellini, quando afirmou: «O Neo-Realismo é para mim uma forma de olhar a realidade sem qualquer preconceito, sem que intervenham convencionalismos – colocando-me diante dela sem ideias preconcebidas, olhando-a com honestidade -, seja qual for a realidade, não só a social, mas também a espiritual, a metafísica, tudo o que existe no interior do homem...Quando conto a história de certas pessoas, tento sempre mostrar qualquer coisa de verdadeiro»²⁶.

No início dos anos 30, alguns romances afirmam-se como esteios do Neo-Realismo: *Gli Indifferenti*, de Moravia, *Gente in Aspromonte*, de Alvaro, *Racconti di terra calabra*, de Leonida Repaci, *Adamo*, de Eurialo de Michelis, *Luce Fredda*, de Barbaro. Simultaneamente, o romance italiano assimilava as influências de Freud, Joyce, dos romancistas soviéticos, e da literatura norte-americana. Numa atmosfera de precursores, destaca-se o escritor regionalista Giovanni Verga, que originaria a corrente do «verismo», o filósofo António Gramsci – que propunha uma reflexão histórica e humanista, de linha materialista -, e cineastas como Nino Martoglio (*Perdidos na Escuridão*, 1914), Gustavo Serena (*Assunta Spina*, 1915), e Raffaello Matarazzo (*Treno Popolare*, 1933).

Em 1942, Luchino Visconti filma *Obsessão*, inspirado num romance negro norte-americano (*O Carteiro toca sempre duas vezes*, de James Cain), tornando-se uma referência do Neo-Realismo, ainda que autores defendam que o filme constitui um exemplo de continuidade, como sugere Ángel Quintana: «*Ossessione* no rompe com el naturalismo, ni introduce las formas narrativas de la novela moderna en el cine italiano. *Ossessione* no representa, tal como ha destacado muchas veces la historiografia italiana, el nacimiento del neorealismo, sino la culminación de los diferentes debates

²⁶ Federico Fellini, *Fellini conta Fellini*, Amadora, Bertrand, 1982, p. 172.

que, a principios de los años cuarenta, abrieron el cine hacia el realismo y hacia la perfección formal»²⁷.

O filme conjuga facetas do naturalismo francês e do romance norte-americano, e sintetiza o desejo do grupo de Visconti, De Sanctis e Gianni Puccini em levar à tela um texto de Verga, inicialmente, *L' amante di Gramigna*, a partir do qual tinham escrito um argumento. Para este grupo, transpor Verga para o Cinema era equiparável a levar para a tela Maupassant e Zola, como tinha ocorrido em França. Na verdade, o Neo- Realismo italiano parecia resultar de uma confluência entre as heranças do Realismo e Naturalismo literários, como sugere Douglas Garrett Winston²⁸, mas com uma profunda dimensão de consciência social.

Em 1945, surge *Roma, Cidade Aberta*, de Roberto Rossellini, que marca decisivamente as características estéticas de um cinema empenhado, dominado pelo real, pelo afastamento do estúdio, dos cenários e dos actores profissionais, pela consciência histórica, o que contribui para que muitos críticos o apontem como marco inaugural do Neo-Realismo, como acontece com Gaston Haustrate²⁹, que concorda com a atribuição a este filme do nascimento simbólico do Neo-Realismo italiano, dado que ilustra a convergência entre uma visão histórica específica e uma nova forma de pensar a realização que viriam a identificar o movimento.

Luchino Visconti filma, em 1948, uma adaptação do romance *I Malavoglia*, de Giovanni Verga, intitulada *A Terra Trema*, sem actores profissionais, centrada nos Valastro, que sobrevivem através da pesca artesanal, em Aci Trezza, perto da Catânia, sendo explorados pelos intermediários. Da fonte literária, um romance da escola «verista», o realizador mantém o contexto siciliano, a intriga centrada num conflito social, mas altera a personagem principal, que deixa de ser um patriarca para se transformar num jovem de trinta anos. Simultaneamente, desvaloriza a força do destino e favorece os condicionalismos económicos, capazes de levar uma família trabalhadora à desagregação moral, numa clara influência de Marx e Gramsci.

Verificamos que o Neo-Realismo vai assimilando um conjunto variado de influências literárias. Desde o realismo do romance «verista» do século XIX, passamos para um realismo crítico, interessado nas acções colectivas e nos fenómenos que

²⁷ Ángel Quintana, *op. cit.*, p. 72.

²⁸ Douglas Garrett Winston, *The Screenplay as Literature*, London, The Tantivy Press, 1973, pp. 76 – 77.

²⁹ Gaston Haustrate, *op. cit.*, p. 13.

moldam a História – de clara conotação com as ideias de György Lukács³⁰ -, até à conquista da realidade, alicerçada nos contributos do romance consagrado – na linha do teórico Guido Aristarco -, o que originará duas visões dicotómicas: *Rocco i suoi fratelli*³¹, de Visconti (1960), que leva para a tela as coordenadas herdadas da tradição narrativa literária, e *L' avventura*, de Michelangelo Antonioni, que traduz características do *nouveau roman* francês.

Posteriormente, numa segunda fase, muitos neo-realistas decidiram regressar ao romance. Numa linha de influência marxista e de retrato da realidade, Vittorio De Sica e Cesare Zavattini serão responsáveis, em 1948, por *Ladrões de Bicicletas*, inspirado num romance de Luigi Bertolini, que analisa as difíceis condições de vida do proletariado citadino, numa Roma do pós-guerra dilacerada pelo desemprego.

Verificamos, assim, que as relações entre a Literatura e o Cinema durante o período Neo-Realista em Itália não são lineares. Pelo contrário, existe uma teia de conexões complexas que engloba o debate sobre a narrativa que percorreu as décadas de 30 e 40 em Itália, e as influências de Verga e do romance norte-americano, resultando frequentemente num afastamento entre as expressões literária e fílmica do Neo-Realismo.

Michel Serceau³², num artigo centrado nestas convergências e divergências, começa por assinalar diferentes fontes literárias: o argumento de *Viaggio in Italia*, de Rossellini, foi concebido em parceria com o escritor Vittorio Brancati, inspirando-se nas últimas páginas de *The Dead*, pertencente a *Dubliners*, de James Joyce; *La terra trema* é uma adaptação de Verga; *Ladri di Biciclette* inspira-se no romance homónimo de Bertolini; e *Miracolo a Milano*, de De Sica, é inspirado no romance *Totò il buono*, de Cesare Zavattini, apenas para citar alguns exemplos de adaptações. O Neo-Realismo cinematográfico partilha com o literário a aproximação ao real, o debate sobre a missão do artista, o compromisso social, a confluência com a História. Mais ainda, a literatura

³⁰ Os ideais de Lukács e a sua relação com o Neo-Realismo podem ser sintetizados através das seguintes palavras de M. A. Garrido Gallardo: «Lukács, el gran pontífice de la estética del realismo socialista, había propiciado la descripción del hombre total inserto en la totalidad de la vida, pero lejos de conseguir la complejidad acaso imposible de este postulado del filósofo marxista, los neorealistas mutilan muchas veces los personajes al ofrecerlos en la única dimensión social *stricto sensu*». Cf. M. A. Garrido Gallardo, «Neorealismo», in *Gran Enciclopedia RIALP*, Madrid, RIALP, 1980, p. 733.

³¹ Neste filme colaboraram no argumento o próprio Visconti, Suso Cecchi d'Amico, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa, Enrico Medoli e o escritor Vasco Pratolini.

³² Michel Serceau, «Le néoréalisme et la littérature», in *CinémAction*, Condé-sur-Noireau, Editeurs Corlet-Télérama, n° 70, 1^{er} trimestre 1994, pp. 60 – 68.

proporcionava uma ossatura estrutural, como é ilustrado por Giorgio Tinazzi: «Basti pensare al diverso rapporto col testo letterario di De Sica (il Bartolini di *Ladri di biciclette*) e Visconti (Verga): dal pretesto all' ossatura, all' impianto sul quale si innesta il *dato*, cioè i luoghi e i personaggi, com un senso vivo di *avvolgimento* del reale (la decantazione dell' inquadratura fissa o del piano-sequenza)»³³.

Não obstante, no que concerne as adaptações, os cineastas preferem Bartolini, Carlo Levi e Verga e não tanto Pavese, o que significa que nem todas as fontes possuem as mesmas características estéticas e ideológicas, apesar de representarem uma corrente literária comum. Peter Bondanella assinala que os principais romances neo-realistas que surgem na mesma época dos filmes neo-realistas possuem importantes diferenças estéticas. Analisando romances de autores como Carlo Levi, Elio Vittorini, Italo Calvino e Cesare Pavese, Bondanella³⁴ conclui que todos estes autores vêem a realidade de uma forma mítica ou simbólica e utilizam narradores subjectivos, o que evidencia uma postura narrativa claramente oposta à tradição naturalista do romance do século XIX. Até 1950, as adaptações destacam sempre o naturalismo e o carácter melodramático dos textos literários, data que marca um novo tipo de transposição, mais subtil na mensagem social e mais lírica nos ambientes descritos. Outra diferença entre a fonte literária e o seu aproveitamento fílmico consistiu na parca exploração de certos aspectos específicos como a veia de comédia patente em certos romances.

Como já referimos, vários escritores italianos (Vittorini, Pavese) dedicavam-se à tradução de romances norte-americanos e o Neo-Realismo literário não pode ser analisado sem o seu contributo. De forma correlata, o Neo-Realismo cinematográfico também é tributário da mesma fonte, como aliás assinala Serceau: «Ce n'est pas aller contr la vérité historique que de dire, comme Gian-Piero Brunetta, que le néoréalisme cinématographique a suivi davantage le behaviorisme et les leçons du roman américain que l'une des trois voies qui lui étaient offertes (l' épopée révolutionnaire à la soviétique, le style historique à l'italienne, le vérisme à la Verga)»³⁵. Neste sentido, os principais pontos de inspiração para os neo-realistas foram, segundo Serceau, o apagamento do narrador e a focalização externa, que tornaram o romance norte-americano dos anos 30 num instrumento de mediação com o real.

³³ Giorgio Tinazzi, *op. cit.*, p. 260.

³⁴ Peter Bondanella, *op. cit.*, p. 33.

³⁵ Michel Serceau, *op. cit.*, p. 66.

Para compreendermos o Neo-Realismo, devemos ainda relevar o seu principal ideólogo. Escritor, crítico, argumentista, cineasta e pintor, Zavattini foi simultaneamente o pai espiritual do Neo-Realismo e um dos seus críticos mais exigentes, numa simbiose não raro conflituosa, como observa Barthélemy Amengual: «Ayant voulu à la fois le peu et le beaucoup, le raisonnable et l'excessif, la fiction et l'antifiction, la fable et le document, Méliès et Lumière; plaidant pour son propre idéal de néoréalisme, il a défini *aussi* et admirablement, le néoréalisme des autres, le néoréalisme comme mouvement et comme collectif créateur»³⁶.

A partir da guerra e do desejo de liberdade, desperta ao mesmo tempo um interesse pela descoberta da própria realidade e da sua riqueza intrínseca que condensa em si mesma o exemplo mais elevado do espectáculo. Desta forma, o teórico italiano³⁷ acredita que o Cinema deve buscar a associação perfeita entre a realidade e espectáculo, eliminando a distância entre os dois. Como afirma Ismael Xavier: «Para Zavattini, a imaginação é lugar da superposição de fórmulas mortas a factos sociais vivos, de negação daquilo que a própria realidade já tem de espectacular e maravilhoso»³⁸. Esta reflexão de Zavattini renova uma tradicional e profunda dicotomia que perpassa a história do Cinema e que o situa, como considera Marina Zancan, «entre verdadeiro e belo, documento e arte»³⁹.

Zavattini, sob influência da escola fílmica russa e em particular de Vertov, acredita que a arte tem uma forte função social, mas discorda da introdução de valores propagandísticos através de estratégias de montagem. Defendendo os planos mais demorados e refutando o cinema clássico, a clausura da dramaturgia e o argumento literário, este teórico via o Cinema como veículo social, que podia apelar às consciências, a uma visão responsável da existência, e à denúncia da injustiça e da opressão. Neste sentido, era urgente centralizar a câmara no quotidiano e no homem comum. Em síntese, como escreve Eduardo Geada, «A prescrição de Zavattini, que ficou célebre, consistia em não inventar histórias que imitassem a realidade, mas em

³⁶ Barthélemy Amengual, «Qu'est-ce que le néoréalisme ?», in *CinémAction*, Condé-sur-Noireau, Editeurs Corlet-Télérama, n° 70, 1^{er} trimestre 1994, p. 53.

³⁷ Cf. Cesare Zavattini, *Neorealismo ecc.*, Milán, Bompiani, 1979, p. 103 e seguintes.

³⁸ Ismael Xavier, *O Discurso Cinematográfico: a Opacidade e a Transparência*, São Paulo, Paz e Terra, 1977, p. 60. *Apud* Paulo Filipe Monteiro, «Fenomenologias do Cinema», in *Revista de Comunicação e Linguagens*, n° 23, Lisboa, Edições Cosmos, 1996, p. 68.

³⁹ Marina Zancan, «Tra vero e bello, documento e arte», in Giorgio Tinazzi e Marina Zancan (orgs.), *Cinema e letteratura del neorealismo*, Venezia, Marsilio Editori, 1990. *Apud* Paulo Filipe Monteiro, *op. cit.*, p. 62.

descrever a realidade como se fosse uma história, por forma a eliminar a distância entre a vida e o espectáculo. O filme ideal de Zavattini seria aquele que mostrasse hora e meia da vida de um homem a quem não acontece nada»⁴⁰. Nesta linha, já em 1959, Baptista-Bastos definia Zavattini como «o maior repórter cinematográfico da Itália»⁴¹.

Zavattini definiu com particular sentido *avant la lettre* o cinema de autor, tal como haveria de ser cultivado pela *Nouvelle Vague*, quando elege o trabalho do realizador como principal instrumento estilístico que aglutina, inclusivamente, o trabalho da adaptação. Lembra André Paquet⁴² que o teórico italiano, em 1952, definiu um ideal de cinema que fazia convergir o argumento, a adaptação e a realização, construindo-se um trabalho uniforme, e atingindo-se um autor único: o realizador, deste cinema neo-realista vai-se revelando como uma estética, mas talvez, acima de tudo, como uma «ética da estética», tal como propõe Lino Micciché quando afirma: «El neorealismo fue, sobre todo, el nombre de batalla de un frente, de un enfrentamiento: el que los autores de aquella “ética de la estética” condujeron frente a los autores de una “estética (aparentemente) sin ética”, es decir, de una práctica artística que, fingiendo ser autónoma respecto a las cosas del mundo, sirve para su conservación, ya que es espectáculo que distrae de las penas que generan»⁴³.

Mas o carácter heterogéneo do movimento acabou por determinar a sua involução. De acordo com Beylie, após a estruturação dos estúdios e o regresso das «estrelas», o Neo-Realismo conhece diferentes caminhos: «Em 1953, *Retalhos da Vida*, um filme-ensaio concebido por Zavattini segundo regras rígidas e bem definidas, anuncia o eclodir de um certo “pseudo-realismo”. De Sica, após o fracasso de *Umberto D*, regressa ao seu primeiro amor: a comédia; Visconti orienta-se para a grande realização romântica; apenas Rossellini prossegue o seu caminho, na maior incompreensão, antes

⁴⁰ Eduardo Geada, *op. cit.*, p. 332.

⁴¹ Baptista-Bastos, *O Cinema na polémica do tempo*, Lisboa, Gomes & Rodrigues, 1959, p. 58.

⁴² André Paquet, «Desromantizar o cinema», *in Arte* 7, nº 4, Lisboa, Terramar, Fevereiro de 1992, p. 10. O título para este artigo deriva da seguinte declaração de Cesare Zavattini, em 1952: «A minha ideia fixa é a de desromantizar o cinema...Estaremos à nossa vontade quando tivermos conquistado uma tal confiança na realidade que nós próprios sejamos, todos e cada um de nós, personagens. A anedota, é preciso pegar nela com a pinça e deitá-la pela janela. É a única maneira de conceder ao desenrolar do tempo a sua sagrada importância» (*apud* Gaston Haustrate, *op. cit.*, p. 17).

⁴³ Lino Micciché, *Introducción al neorealismo cinematográfico*, Valencia, Mostra del Cinema Mediterrani, 1982, p. 24.

de se voltar para um novo modo de expressão, mais adaptado às suas ambições: a televisão»⁴⁴.

Esta desagregação explica-se por motivos históricos e estéticos, e, segundo Baptista-Bastos, a Literatura também deve ser chamada a esta problemática. Após o tempo da crónica visual, sentia-se necessidade de regressar a uma visão artística do Cinema. Mas as opções disponíveis para os cineastas apenas os conduziram a um bloqueio estético. Baptista-Bastos sintetiza este dilema da seguinte forma: «Ultrapassado (não esgotado) o tempo-crónica, em que modelo literário se podiam inspirar os criadores de cinema italianos, para a continuidade de um discurso fílmico que se filiara na tradição realista dos romances de Giovanni Verga? Os que se limitassem a *fotografar as coisas*, mesmo incluindo uma ficção ou todos os meios classicamente cinematográficos, correriam o risco de se inscrever numa estética naturalista, viciada e imóvel. Ou Zola ou Balzac: ou um neo-naturalismo, com todas as suas implicações a curto ou a longo-prazo condutoras de uma certa situação de *impasse*, ou de um realismo procedente do exterior, a formar, com elementos interiores, uma unidade dialéctica»⁴⁵. O mesmo crítico, analisando o epílogo deste movimento, observa, em 1959, que os princípios do Neo-Realismo da década de 40 já não se coadunam com as características da consciência do homem italiano. Não obstante, continua bem presente uma «situação moral» que originou o Neo-Realismo, pois o homem não poderá nunca separar-se da actualidade e da realidade que o cercam. Por tudo isto, Baptista-Bastos é crítico com todos aqueles que se afastaram do movimento, declarando: «Chega-se, pois, ao somatório de que a procura de expressões formais, como novo caminho do Neo-Realismo, constitui uma traição ao espírito da escola, quando essa procura não tem o acompanhamento determinante de uma nova razão ideológica»⁴⁶.

Por outro lado, a própria situação da sociedade italiana altera-se e, como observa Douglas Garrett Winston: «subjects other than the Second World War, unemployment and poverty began to hold a greater interest for filmmakers and the film-going public in that country»⁴⁷. Em concomitância, a Lei Andreotti, de 1949, já havia limitado o apoio estatal aos filmes que servissem os «melhores» interesses da Itália. A ruptura com os modelos neo-realistas é mais nítida em Fellini, Antonioni e Rossellini, que sempre

⁴⁴ *Id., ibid., p. 198.*

⁴⁵ Baptista-Bastos, *O Filme e o Realismo*, Lisboa, Arcádia, 1962, p. 43.

⁴⁶ Baptista-Bastos, *O Cinema na polémica do tempo*, p. 124.

⁴⁷ Douglas Garrett Winston, *op. cit.* p. 84.

tiveram uma atitude ambígua com o movimento. Por fim, as diretoras neo-realistas tornavam-se cada vez mais espartilhantes e, como afirma Bondanella⁴⁸, apesar de terem legado um contributo decisivo para o movimento, sentiam cada vez mais a pressão dos objectivos pré-concebidos do filme neo-realista, bem como as suas restrições técnicas.

O Cinema das décadas mais recentes – de um Syberberg ou Fassbinder – redescobre o labirinto da narrativa e a chamada «encruzilhada Griffith – Méliès»⁴⁹, ou seja, o afastamento de Griffith, de Dickens e do romance enquanto modelo e o redescobrir do plano como unidade cinematográfica, em substituição da sequência. A câmara fica imóvel, retoma-se o plano-sequência. A inspiração teatral acontece em *Karl May* (1974), de Syberberg, ou em *As lágrimas amargas de Petra von Kant* (1972), de Fassbinder, em que o plano é a unidade central e a narrativa se afasta dos cânones do romance, eliminando-se o *flash-back* ou a elipse. Defende Gimferrer que este tipo de narrativa não caracteriza apenas a Alemanha, nem a ex-União Soviética de Parádjanov, mas também o cinema de muitos realizadores, como o do português Manoel de Oliveira. Trata-se de um cineasta complexo, que prefere o plano fixo como unidade principal, reduz os movimentos da câmara até ao mínimo essencial, não esquecendo uma herança teatral, mas também uma estética que lembra Dreyer e Mizoguchi⁵⁰.

No relacionamento entre a Literatura e o Cinema, surge, mais uma vez, a questão da adaptação. Para além de Bazin e seus epígonos, uma segunda linha de pensamento prefere ostracizar o critério da Fidelidade, valorizando no processo de adaptação a intervenção prática e criativa. René Clair⁵¹ fala de um exercício de abandono do texto literário e de exploração das imagens que o mesmo evoca na mente do realizador; Sinyard⁵² destaca a necessidade de sopesar outras linhas de análise fílmica para além da tradicional Fidelidade - o que implica uma caminhada crítica, possibilidades múltiplas de interpretação, destacando-se o papel criativo do realizador enquanto leitor/criador -; Henry Bacon⁵³ elege como vector de análise fílmica o contexto de recepção, as influências de um determinado tempo e espaço, as características culturais do realizador, num estudo da adaptação que identifica o Cinema como um meio de

⁴⁸ Peter Bondanella, *op. cit.*, p. 103.

⁴⁹ Expressão de Pere, Gimferrer, *Cine y Literatura*, Barcelona, Seix Barral, 2000, p. 46.

⁵⁰ Gimferrer, *op. cit.*, p. 48.

⁵¹ René Clair, *Cinéma d' Hier, Cinéma d' Aujourd' hui*, Paris, Gallimard, 1970, p. 92.

⁵² Cf. Neil Sinyard, *Filming Literature. The Art of Screen Adaptation*, London, Croom Helm, 1986.

⁵³ Cf. Henry Bacon, *Continuity and Transformation – The Influence of Literature and Drama on Cinema as a process of Cultural Continuity and Renewal*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, 1994.

atualização da Literatura, considerando as circunstâncias históricas e sociais do agente da transposição; Peter Reynolds⁵⁴ destaca o papel dos filmes como agentes de modelização e transformação do mundo, utilizando um discurso com objectivos didáctico-apologéticos, relevando a transposição como um fenómeno condicionado por modelos ideológicos, o que evidencia a sua natureza social; Jeanne-Marie Clerc⁵⁵ e Monique Carcaud-Macaire advogam a análise da adaptação segundo os padrões sociais e culturais que o processo encerra em si mesmo, as intenções do realizador, a análise do produto criado, o reflexo de uma voz social de um determinado momento histórico – o da recriação fílmica -, o que lhe confere autonomia cultural; e Patrick Catrysse defende uma reflexão polissistémica, segundo a noção de que o exercício da adaptação é permeável a influências e regras que variam tanto no espaço como no tempo, muito para além da simples dependência do filme em relação a um livro, mas antes destacando o momento histórico que envolve o processo e o produto da adaptação, incluindo contextos sociais, comerciais, do público, e da crítica.

Como reflexão final, invocáramos mais uma vez José Garcia Escudero para apresentar as principais coordenadas que caracterizam as relações do Cinema com a Realidade e que se revelam na dialéctica com a Literatura: o cinema social enquanto cinema centrado nas relações humanas (de reflexão sobre o Homem e as suas circunstâncias – linha do que defende Ortega Y Gasset) ; o cinema social como reflexo dos condicionalismos sociais (na especificidade da fronteira entre o indivíduo e a sociedade); o cinema social enquanto questão social (a dilucidação das forças genésicas que estruturam uma sociedade); e o cinema social como reverberação de valores sociais (a exploração dinâmica da problemática social como agente intencional de consciencialização).

Assim, a questão social, quer na Literatura quer no Cinema, sempre radicou nesse momento de fulminação emocional que recordámos em Ingrid Bergman e que ilumina toda a Arte. Como afirma Vergílio Ferreira: «A vida do homem é assim radicalmente um modo de se emocionar. Por isso a arte mais difícil é a que se define pelo combate com a palavra, porque ela é extremamente redutora e a literatura é uma forma de extravasar para lá dela ou fazer dela um lugar de trânsito para o que vem de antes e vai para depois. A literatura é a forma mais difícil ou problemática da arte porque o apelo

⁵⁴ Peter Reynolds, *Novel Images. Literature in Performance*, London, Routledge, 1993.

⁵⁵ Cf. Jeanne-Marie Clerc e Monique Carcaud-Macaire, *Pour une Lecture Sociocritique de l' Adaptation Cinématographique*, Montpellier, Éditions du CERS/Université Paul-Valéry, 1995.

do indizível se sente aprisionado na rede do dizível, o máximo ou irreduzível de si, que é o absoluto de si, se sente limitado no redutível do que diz»⁵⁶.

BIBLIOGRAFIA

- Amengual, Barthélemy, «Qu'est-ce que le néoréalisme ?», *in*
CinémAction, Condé-sur-Noireau, Editeurs Corlet-Télérama, n° 70,
1^{er} trimestre, 1994
- Ansermoz-Dubois, Francis, *L'interprétation française de la littérature
américaine d'entre-deux-guérres*, Lausanne, La Concorde, 1944
- Aprà, Adriano, *Roberto Rossellini, Il mio metodo*, Venezia, Marsilio, 1987
- Aumont, Jacques *et alii*, *Estética del Cine*, Barcelona, Paidós, 1996
- Bacon, Henry, *Continuity and Transformation – The Influence of
Literature and Drama on Cinema as a process of Cultural
Continuity and Renewal*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia,
1994
- Bazin, André *Qu'est-ce que le Cinéma?*, Paris, Éditions du Cerf, 1958
- Baptista-Bastos, *O Cinema na polémica do tempo*, Lisboa, Gomes & Rodrigues, 1959
- Baptista-Bastos, *O Filme e o Realismo*, Lisboa, Arcádia, 1962
- Bello, Maria do Rosário Lupi «Quarto com vista sobre a cidade: ponto de
vista sobre um filme literário» *in Discursos*, 11-12, Coimbra,
Universidade Aberta, 1996-1997
- Bondanella, Peter, *Italian Cinema from Neorealism to the Present*, New
York, Continuum, 1990
- Brunetta, Gian Piero *Cent'anni di cinema italiano*, Roma, Gius, Laterza
& Figli, 2000
- Carmona, Ramón *Como se comenta un texto fílmico*, Madrid, Cátedra,
1996
- Cardoso, Abílio Hernandez, «Subjectividade, desejo e morte no *film noir*

⁵⁶ Vergílio Ferreira, *Arte Tempo*, Lisboa, Rolim, s.d., p. 16.

- americano» in Gonçalo Vilas-Boas e Maria de Lurdes Sampaio, *Crime, Detecção e Castigo. Estudos sobre Literatura Policial*, Vila Nova de Gaia, Granito Editores e Livreiros, 2001
- Clair, René, *Cinéma d' Hier, Cinéma d' Aujourd' hui*, Paris, Gallimard, 1970
- Cook, David A., *A History of Narrative Film*, New York, W.W. Norton & Company, 1990
- Escudero, José M. García, *Cine Social*, Madrid, Taurus, 1958
- Fellini, Federico, *Fellini conta Fellini*, Amadora, Bertrand, 1982
- Ferreira, Vergílio, *Arte Tempo*, Lisboa, Rolim, s.d.
- Gallardo, M. A. Garrido «Neorrealismo», in *Gran Enciclopedia RIALP*, Madrid, RIALP, 1980
- Geadá, Eduardo, *Os Mundos do Cinema*, Lisboa, Editorial Notícias, 1998
- Gimferrer, Pere, *Cine y Literatura*, Barcelona, Seix Barral, 2000
- Hargrave, Harry A., «Film as Literature» in *Southern Humanities Review*, 1975
- Haustrate, Gaston, *O Guia do Cinema. Iniciação à história e estética do Cinema*, Tomo 2, Lisboa, Pergaminho, 1991
- Hitt, Jim, *Words and Shadows. Literature on the screen*, New York, Citadel Press Book, 1992
- Marie-Clerc, Jeanne, *Littérature e Cinéma*, Paris, Nathan, 1993
- Metz, Christian, *A significação no cinema*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1977
- Micciché, Lino, *Introducción al neorrealismo cinematográfico*, Valencia, Mostra del Cinema Mediterrani, 1982
- Reis, Carlos e Lopes, Ana Cristina, *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Almedina, 1997
- Reynolds, Peter, *Novel Images. Literature in Performance*, London, Routledge, 1993.
- Sadoul, George, *História do Cinema Mundial*, Lisboa, Livros Horizonte, 1983
- Serceau, Michel, «Le néoréalisme et la littérature», in *CinémAction*, Condé-sur-Noireau, Editeurs Corlet-Télérama, n° 70, 1^{er} trimestre

1994

Silva, Vítor M. Aguiar e, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Almedina, 1988

Tudor, Andrew, *Teorias do Cinema*, Lisboa, Edições 70, s.d.

Sinyard, Neil, *Filming Literature. The Art of Screen Adaptation*, London, Croom Helm, 1986.

Xavier, Ismael, *O Discurso Cinematográfico: a Opacidade e a Transparência*, São Paulo, Paz e Terra, 1977

Zancan, Marina «Tra vero e bello, documento e arte», in Giorgio Tinazzi e Marina Zancan (orgs.), *Cinema e letteratura del neorealismo*, Venezia,

Zavattini, Cesare, *Neorealismo ecc.*, Milán, Bompiani, 1979

Winston, Douglas Garrett *The Screenplay as Literature*, London, The Tantivy Press, 1973

Wollen, Peter, *Signos e Significação no Cinema*, Lisboa, Horizonte, 1984