



A EUROPA E OS  
IMPÉRIOS COLONIAIS  
NA LITERATURA  
E NO CINEMA



ORGANIZAÇÃO

JORGE CARREGA E SARA VITORINO FERNANDEZ



ORGANIZADORES

JORGE CARREGA

SARA VITORINO FERNANDEZ

# A EUROPA E OS IMPÉRIOS COLONIAIS NA LITERATURA E NO CINEMA

Uma edição do CIAC - Centro de Investigação em Artes e Comunicação da Universidade do Algarve (Portugal), com apoio do Clepul (Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias)

## **CONSELHO EDITORIAL**

MIRIAN ESTELA NOGUEIRA TAVARES (CIAC)  
BRUNO MENDES DA SILVA (CIAC)  
SANDRA CRISTINA BOTO (CIAC)  
PETAR DIMITROV PETROV (CLEPUL)  
JOÃO CARLOS FIRMINO CARVALHO (CLEPUL)

## **CONSELHO CIENTÍFICO**

DENIZE CORREA ARAUJO (UTP-UNIVERSIDADE TUIUTI DO PARANÁ)  
TIM BERGFELDER (FACULTY OF HUMANITIES – UNIVERSITY OF SOUTHAMPTON)  
CARINA INFANTE DO CARMO (FCHS-UNIVERSIDADE DO ALGARVE)  
FRANCESCO DI CHIARA (FACOLTÀ DI LETTERE - UNIVERSITÀ DEGLI STUDI E CAMPUS, NOVEDRATE)  
JOÃO MINHOTO MARQUES (FCHS-UNIVERSIDADE DO ALGARVE)  
PAOLA PALMA (UMR THALIM (CNRS/ENS/UNIVERSITÉ PARIS 3)  
PETAR PETROV (FCHS-UNIVERSIDADE DO ALGARVE)  
PEDRO POYATO SÁNCHEZ (UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA)  
ANA ISABEL SOARES (FCHS-UNIVERSIDADE DO ALGARVE)  
MIRIAN TAVARES (FCHS-UNIVERSIDADE DO ALGARVE)

## **ORGANIZAÇÃO**

JORGE CARREGA E SARA VITORINO FERNANDEZ

### **A EUROPA E OS IMPÉRIOS COLONIAIS NA LITERATURA E NO CINEMA**

© 2016 COPYRIGHT BY JORGE MANUEL NEVES CARREGA E SARA VITORINO FERNANDEZ  
(ORGANIZADORES)

### **TODOS OS DIREITOS RESERVADOS PARA OS AUTORES**

**CIAC - CENTRO DE INVESTIGAÇÃO EM ARTES E COMUNICAÇÃO DA UNIVERSIDADE DO ALGARVE**

FCHS - UNIVERSIDADE DO ALGARVE, CAMPUS DE GAMBELAS, 8005-139 FARO

[WWW.CIAC.PT](http://WWW.CIAC.PT) | [SECRETARIA.UALG@CIAC.P](mailto:SECRETARIA.UALG@CIAC.P)

**CLEPUL - CENTRO DE LITERATURAS E CULTURAS LUSÓFONAS E EUROPEIAS**

FLUL - FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE LISBOA

[WWW.CLEPUL.EU](http://WWW.CLEPUL.EU) | [CLEPUL@GMAIL.COM](mailto:CLEPUL@GMAIL.COM)

**ISBN: 978-989-8859-24-2**

TODAS AS FOTOS SÃO DA RESPONSABILIDADE DOS RESPECTIVOS AUTORES E EDITOR.

### **COMPOSIÇÃO, PAGINAÇÃO E ORGANIZAÇÃO GRÁFICA:**

ELISSAMA VITOR BARRETO

# SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....8  
MIRIAN TAVARES

INTRODUÇÃO.....9  
JORGE CARREGA E SARA VITÓRINO FERNANDES

## PARTE I:

### A EUROPA E SEUS IMPÉRIOS COLONIAIS NA LITERATURA

CRÍTICA LITERÁRIA E ROMANCE HISTÓRICO:  
A PROPÓSITO DE CAMÕES – ESTE MEU DURO GÊNIO  
DE VINGANÇAS DE MARIA VITALINA LEAL DE MATOS.....14  
JOÃO CARLOS FIRMINO ANDRADE DE CARVALHO

FREIRA PORTUGUESA DO  
ANONIMATO ÀS LUZES DA RIBALTA.....23  
ANA ALEXANDRA SEABRA DE CARVALHO

ESCREVER O TEMPO, CONSTRUIR A HISTÓRIA  
- OS MEMORÁVEIS, DE LÍDIA JORGE.....37  
JOÃO MINHOTO MARQUES

NARRATIVA POPULAR E REFLEXÃO POLÍTICA  
EM MANITUANA, DO COLETIVO WU MING.....48  
CLAUDIO MARINGELLI

VISÕES DO REAL HISTÓRICO EM  
*LILLIAS FRASER*, DE HÉLIA CORREIA.....59  
PAULO ROBERTO NÓBREGA SERRA

“*PLUS ULTRA: O RETRATO DE CARLOS V  
E DOS HABSBURGOS NO ROMANCE A SENHORA,  
DE CATHERINE CLÉMENT*” .....75  
SARA VITORINO FERNANDEZ

A PROPÓSITO DE *NEVERNESS*:  
O “CINEMAMENTAL” DE ANA TERESA PEREIRA.....84  
GAIA BERTONERI

LITERATURA E CINEMA: A PROPÓSITO DOS CONTOS  
DE JOGOS DE AZAR, DE JOSÉ CARDOSO PIRES.....98  
PETAR PETROV

## PARTE II:

### A EUROPA E SEUS IMPÉRIOS COLONIAIS NO CINEMA

ROMANCE HISTÓRICO E CINEMA  
TRANSNACIONAL NA EUROPA MEDITERRÂNEA.....108  
JORGE MANUEL NEVES CARREGA

A ABORDAGEM FÍLMICA DA  
‘CONTROVÉRSIA DE VALLADOLID’ .....125  
NATÁLIA LARANJINHA

ALEGORIAS E DESLOCAMENTOS EM  
*CRISTOVÃO COLOMBO- O ENIGMA*.....135

WILLIAM PIANCO

DE “GUINÉ DITA PORTUGUESA” À REPÚBLICA DA  
GUINÉ-BISSAU: CINEMA E HISTÓRIA NAS  
REPRESENTAÇÕES CINEMATOGRAFICAS NO FILME  
*MORTU NEGA* (1988) DE FLORA GOMES\* .....149

JUSCIELE CONCEIÇÃO ALMEIDA DE OLIVEIRA

MIRIAN NOGUEIRA TAVARES

IDRISSA OUEDRAOGO – UM CONTADOR DE  
HISTÓRIAS DE OUTROS TEMPOS.....165

MAÍRA ZENUN

PARAÍÇOS PERDIDOS: DO *TABU* DE MURNAU  
AO *TABU* DE MIGUEL GOMES.....180

MARISA MOURINHA

THE ARTICULATION OF EARLY MODERN ENGLISH  
AND SCOTTISH QUEENSHIP ON FILM.....192

LILIANA LOPES DIAS

CANÇÃO, HISTÓRIA E CINEMA.....210

ALBERT ELDUQUE

NOTAS BIOGRÁFICAS.....224

Gaia Bertoneri

Universidade de Turim

**Resumo:** Ao analisarmos o livro *Neverness*, pretendemos aplicar os chamados *visual studies* à obra de Ana Teresa Pereira, focando-nos em particular na novela “A primeira noite de quietude” que remete para o filme *La prima notte di quiete* de Valerio Zurlini. Estas obras apresentam não só várias afinidades ao nível do tratamento da temática e da caracterização das personagens mas são unidas sobretudo por uma profunda reflexão sobre a morte. Analisaremos as respectivas poéticas autorais tomando como ponto de partida o conceito de “cinema mental” proposto por Italo Calvino para observarmos como o filme de Zurlini é objeto de “assimilação visual” no texto pereiriano.

**Palavras-chave:** Ana Teresa Pereira; *Neverness*, Valerio Zurlini, *La prima notte di quiete*, cinema mental.

**Abstract:** We intend to analyze the book *Neverness* of the author Ana Teresa Pereira, applying the visual studies in particular, focusing on the novel “A primeira noite de quietude” which refers to the film *La prima notte di quiete* directed by Valerio Zurlini. Their works not only present several similarities on theme and characters, but also reveal a deep reflection on the death. We will examine both poetics, using of the concept of *cinema mentale* proposed by Italo Calvino to observe as Zurlini’s film is object of *visual assimilation* in the Pereira’s text.

**Keywords:** Ana Teresa Pereira; *Neverness*, Valerio Zurlini, *La prima notte di quiete*, mental cinema.



## 1. Do *cinema mental* de Ana Teresa Pereira

Se ao longo do século XX o Cinema baseou os seus enredos, personagens e técnicas narrativas na Literatura, as correntes literárias contemporâneas têm vindo a confirmar o efeito contrário, ou seja a crescente influência exercida pelo Cinema na Literatura, naquilo a que Gérard Genette chamou de *efeito rebound*. Este filão recente dos estudos Inter-Artes tem vindo a ser amplamente estudado também em Itália não só por teóricos do cinema como Antonio Costa mas também por uma nova geração de estudiosos como Federica Ivaldi, Paolo Lago ou Andrea Sani cujas obras são sintomáticas da evolução dos estudos visuais, no sentido não só de destacar o conceito contemporâneo de *pictorial turn* cunhado por John Mitchell, ou seja, a passagem da hegemonia da galáxia do texto para a da galáxia da imagem, mas também numa perspectiva da Filosofia do Cinema que considera este não só uma forma de arte ou de espectáculo mas uma verdadeira forma de conhecimento.

Neste trabalho, que consiste numa secção da nossa investigação de doutoramento em curso dedicada à aplicação dos estudos visuais, em particular o Cinema, à obra de Ana Teresa Pereira, pretendemos analisar a forma como o filme *La prima notte di quiete* do realizador italiano Valerio Zurlini é reactivado no livro *Neverness* (2015) da escritora portuguesa, com o objectivo de evidenciar o sugestivo jogo de simulacros criado pela autora a partir de algumas imagens icónicas daquele. Recorreremos, em particular, à noção de *cinema mental* proposta por Italo Calvino para analisarmos o processo de *assimilação visual* que é aí desenvolvido.

Como teremos oportunidade de mostrar, também a obra fílmica de Valerio Zurlini é fortemente influenciada pela literatura pelo que, à luz dos pressupostos anteriormente mencionados, há uma afinidade electiva de fundo, à qual, tal como acontece com os outros realizadores mais “literários” (Tarkosvky, por exemplo) que lhes estão próximos, a escritora portuguesa não ficou indiferente. A influência do realizador italiano aparece explicitada já no título da segunda novela de *Neverness* - “A primeira noite de quietude” - que é a tradução portuguesa do título italiano do filme. É como se a autora, ao escrever *Neverness*, o fizesse sob a influência do principal sentimento de fundo do filme de Zurlini: o da extrema melancolia, sugerida pela relação muito próxima entre as personagens e os lugares, criando quase uma sobreposição de identidade entre os seres humanos e a paisagem. As situações que a autora descreve parecem ser transcrições oblíquas das imagens fílmicas, como se na sua mente se continuasse a desenrolar o mesmo *cinema mental*, tal como o delineou Italo Calvino em “Visibilidade”, a quarta das suas famosas *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Na opinião de Calvino, o *cinema mental* representa um processo virtualmente infinito de criação de imagens mentais:

*“No cinema a imagem que vemos no ecrã também passou por um texto escrito, foi primeiro “vista” mentalmente pelo realizador, em seguida reconstruída na sua corporeidade num set, para ser definitivamente fixada em fotogramas de um filme. Todo o filme é, pois, o resultado de uma sucessão de etapas, imateriais e materiais, nas quais as imagens tomam forma; neste processo, o “cinema mental” da imaginação desempenha um papel tão importante quanto o das fases de realização efetiva das sequências, de que a câmara permitirá a gravação e a moviola a montagem. Esse “cinema mental” funciona continuamente em nós, – e sempre foi assim, mesmo antes da invenção do cinema – e nunca pára de projetar imagens no nosso ecrã interior”.<sup>1</sup> (Calvino, 1993: 93-94).*

O processo definido pelo autor italiano não se limita à imaginação que parte da palavra e chega à imagem mental, que se verifica na leitura de um texto quando, por exemplo, consoante a sua eficácia, na qualidade de leitores, prefiguramos fragmentos ou detalhes de uma passagem lida. O raciocínio de Calvino centra-se sobretudo na “componente visual” da fantasia autoral, como “repertório do potencial, do hipotético, daquilo que não foi e talvez não seja mas que poderia ser (...) [aquele] *spiritus phantasticus* [que] para Giordano Bruno [é] um mundo ou um golfo, nunca saturável, de formas e imagens.” (Calvino, 1993: 102)<sup>2</sup>. É a partir desta reflexão que o autor expõe importância de preservar o valor da “visibilidade”, para permitir que as imagens “se cristalizem numa forma bem definida, morável, auto-suficiente, «icástica»” (Calvino, 1993: 103)<sup>3</sup>. Esta reflexão parece-nos peculiarmente pertinente se quisermos tentar uma comparação entre a poética zurliniana e a poética pereiriana.

## **2. Do conforto da arte como antídoto ou veneno**

Em primeiro lugar, tal como acontece com Ana Teresa Pereira (veja-se as capas dos seus livros, que não são deixadas ao acaso e parecem dialogar com a trama das suas histórias, as quais por outro lado dialogam amiúde com obras de arte visual), também em Zurlini é frequente o recurso à arte figurativa, com referências quer explícitas quer implícitas, como se o realizador quisesse “dar ao cinema a mesma dignidade de uma tela” (Minotti, 2001: 21)<sup>4</sup>. De resto, não raramente estas referências artísticas parecem ser o momento de maior pregnância interpretativa dos seus enredos.

Recorde-se que em 2016 Zurlini foi alvo de diversas celebrações e efemérides: 90 anos do nascimento, 40 anos da realização do filme-testemunho, *Il*

1 Na impossibilidade de termos acesso à tradução portuguesa, propomos a nossa tradução do italiano.

2 Tradução nossa

3 Tradução nossa

4 Tradução nossa

*deserto dei tartari*, 50 anos da redação do guião de *Il giardino dei Finzi Contini* (relembre-se que ambas as obras – *Il deserto dei tartari* e *Il giardino dei Finzi Contini* – são adaptações cinematográficas de romances, respectivamente de Dino Buzzati e de Giorgio Bassani). A filmografia de Zurlini, desde sempre considerada “uma oficina aberta” pelos cinéfilos, infelizmente não obteve o merecido reconhecimento durante a vida do realizador. Por exemplo, o filme que merece aqui a nossa atenção – *La prima notte di quiete* – foi muito criticado em França e “só recentemente, graças também à sua restauração [...] – ocorrida em Abril de 2000 – parece que o nome [de Zurlini] de certa maneira, saiu de décadas de hibernação”<sup>5</sup> (Minotti, 2001: 16), tornando-se um dos clássicos do cinema italiano dos anos 70.

Em segundo lugar, quer o filme de Zurlini quer o livro de Ana Teresa Pereira apresentam um enredo algo semelhante: são ambas histórias de personagens solitárias que se relacionam com a morte. O filme conta a história de um professor de letras, Daniele Dominici, que vai trabalhar para Rimini, num liceu de humanidades. Desde logo entra em contacto com os jovens da burguesia local: o médico Malvestiti, Leo Montanari, Nello Bazzoni, Marcello, Giorgio Mosca cuja alcunha é Spider e Gerardo Pavani, o noivo de Vanina Abati, uma aluna da sua turma por quem ele acaba por se apaixonar. Dominici vive duas vidas paralelas: é o professor da aparência maldita (que faz lembrar James Dean e Marlon Brando pelo seu casaco bege) e o marido infeliz de Mónica. É um homem solitário, muito marcado pela pulsão de morte e permeado, como de resto Vanina, sua aluna, por uma profunda melancolia. Dominici e Vanina são duas almas gémeas que se encontram e que se reconhecem na sua auto-negação em relação aos valores do mundo burguês e no seu fascínio pela arte.

Todos estes elementos estão também presentes em *Neverness*, com uma mudança significativa do ponto de vista: na obra de Ana Teresa Pereira a protagonista é a personagem feminina, Kate, que está envolta numa atmosfera cinzenta e mortífera. Recorde-se que este livro reúne duas novelas. Como afirma José Mário Silva, “A primeira, “Neverness”, convoca quatro personagens [Lizzie, Miranda, John e Tom] que partilham a memória dos verões da infância, passados na casa do avô” (Silva, 2015) onde brincam juntos actuando em peças, cantando e observando o avô. Na segunda novela, “A Primeira Noite de Quietude”, a história foca-se na personagem de Kate que é “uma actriz falhada, uma ex-bailarina que certo dia se feriu num tornozelo e uma livreira que ama edições antigas” (Silva, 2015).

5 Tradução nossa

### 3. Do *espelhismo* como simulacro do eterno retorno

Esta novela, como acontece com tantas outras histórias da escritora, é caracterizada pelo *espelhismo* feminino, ou seja por aquele jogo de espelhos típico da autora que parece fazer transitar as mesmas personagens de história para história. Neste caso, Ana Teresa Pereira parece fazer confluir a personagem da primeira novela na personagem da segunda novela, investindo na (plur)identidade de Kate. Trata-se portanto de uma sobreposição de personagens, de uma troca de identidades (Pinheiro, 2011: 39). Na vida afectiva da protagonista há três homens que correspondem a três fases da sua vida: (1) Tom que é autor de peças teatrais e exerce um poder efabulador na sua personagem; (2) Kevin que é pintor, e com quem Kate mantém uma relação perturbadora na fase da vida em que a personagem é bailarina; e (3) Peter que conhece enquanto trabalha como livreira. Peter é escritor e é o homem com quem Kate acaba por se casar na tentativa de se resgatar, provavelmente, dos insucessos das outras identidades.

Como no filme de Zurlini, também na narrativa pereiriana a personagem parece viver ao mesmo tempo vidas paralelas: é uma personagem inventada por Tom para uma peça de teatro, é uma ex-bailarina em Paris para onde se transfere para realizar o seu sonho levando a paixão pela vida ao extremo na companhia de Kevin “um artista pobre que não hesita em fazer chantagem” (Pereira, 2015: 142) para obter dela dinheiro, e é a livreira que acaba por se casar com Peter tornando-se a “mulher troféu de um homem rico” (Pereira, 2015: 142) em Londres. “Na sua vida há vários tempos e, em cada um deles, um homem [...] três círculos sobrepõem-se e não se fecham” (Silva, 2015): as histórias interligam-se e as identidades das personagens deslocam-se de uma novela para outra. Também a personagem Kate passa de um livro para outro e chega a afirmá-lo: “Essa sou eu. Não uma mulher que desaparece mas uma que é sempre encontrada.” (Pereira, 2015: 142).

*A este propósito, o crítico Fernando Guerreiro dá-nos uma síntese muito clara do jogo de espelhos pereiriano apelidando-o de “eterno retorno”: “De um modo geral, no universo narrativo de Ana Teresa Pereira, temos uma narração na primeira pessoa (...) que se organiza em função de vários flashbacks soltos e descronologizados, encadeados entre si por um aleatório princípio de «eterno retorno».” (Guerreiro, 2009: 221-226).*

Para este jogo de espelhos e remissões descronologizadas, concorrem também visões caleidoscópicas do filmes de referência da autora, como podemos reparar já a partir dos títulos de três capítulos que compõem a novela: o primeiro intitulado *Le Quais de Brumes* (adaptação cinematográfica de 1938 do homónimo romance de Jacques Prévert realizado por Pierre Mac Orlan), o se-

gundo intitulado *Odd man Out* (filme noir inglês de 1947 realizado por Carol Reed) e o último do já referido *La Prima notte di Quiete* (1972).

Sem querermos aprofundar a imensa cultura fílmica da escritora nem as motivações da escolha destes filmes em particular, notamos que estas *evocações fantasmagóricas* transitam para a história (e para quase todos os livros da autora) como simulacros do mesmo, ou seja como *cinema mental*. Como afirmou uma vez a escritora:

*“de certa forma, queremos reescrever os livros que nos tocaram (...) e os filmes também (...) E como não é possível, a não ser que nos transformemos em Pierre Menard (e mesmo ele não conseguiu), criamos um mundo que nunca existiu antes, onde nos podemos perder de novo, e ser felizes, ou infelizes, como fomos uma vez.”* (Pereira, 2008: 10-11).

Estamos assim perante uma “escrita sem lugar” (Rui Magalhães) ou uma “escrita-fantasma” (Guerreiro), onde as próprias personagens e os lugares já não são reconhecíveis ou mutuamente ancoráveis num tempo e num lugar. É neste sentido que nos parece que no(s) texto(s) pereiriano(s) há mais do que personagens e lugares há sim a *ideia* de personagem bem como a *ideia* de lugar. No *cinema mental* da escritora, é como se se assistisse a uma desmaterialização de algumas categorias narrativas, deixando no seu lugar “dimensões” (cfr. Magalhães) numa *ilusão* de tempo que roda à volta de três círculos em que “o tempo surge como um elemento negativo, ligado à morte e à decadência [não sendo] verdadeiramente tempo, mas apenas uma simulação proposta pelo próprio labirinto.” (Magalhães, 1999: 100-101).

#### 4. Zurlini e Ana Teresa Pereira: afinidades electivas

Podemos relevar ainda outras afinidades entre o realizador italiano e a autora portuguesa: o facto de serem ambos ávidos leitores nota-se também em *La prima notte di quiete* onde encontramos referências literárias ao romance histórico *Promessi Sposi* de Alessandro Manzoni e ao conto “Vanina Vanini” de Stendhal (a que alude claramente o nome da protagonista feminina) e sobretudo a primeira referência – presente no título do filme – a um verso de Goethe e que acaba por ser também título e frase-chave conclusiva do romance português: “A primeira noite de quietude. A primeira noite de quietude, segundo Goethe, é a da morte, porque já não sonhamos.” (Pereira, 2015: 153).

Por sua vez “Neverness” apresenta citações explícitas e implícitas à literatura focando a atenção nas suas adaptações cinematográficas e sobretudo nas reacções emocionais provocadas por elas. É como se a personagem vivesse

a sua própria metamorfose através da visão fílmica. Falando da versão cinematográfica de *La symphonie pastorale*, realizada por Jean Delannoy em 1946, a certa altura o narrador afirma: “De repente sentiu medo. O filme deixara-a vulnerável, e terrivelmente sozinha” (Pereira, 2015: 75). Ao falar das histórias de John Dickson Carr, o narrador refere:

*“Tinham visto filmes baseados nas suas histórias, That Woman Opposite de Compton Bennett, Dangerous Crossing de Joseph M. Newman, The Man with a Cloak de Fletcher Markle em que Joseph Cotten era Edgar Allan Poe. E o mais misterioso de todos, La Chambre Ardente de Julien Duvivier (...) Compartilhavam outras devoções. Os velhos filmes franceses, o realismo poético de Marcel Carné e Jacques Prévert. E odiavam os cineastas da Nouvelle Vague, o esforço que tinham feito para destruir Carné, Jean Delannoy, Julien Duvivier.”* (Pereira, 2015: 84)

Em relação à paixão pelas artes partilhada pelos dois artistas em questão, temos de acrescentar que em ambas as obras em análise o momento de observação mais simbólico remete para pinturas de referência no filme e para a descrição das pinturas na novela. Estes momentos parecem desencadear um processo de interpretação activo quer no espectador quer no leitor das respetivas obras. No caso do filme a referência pictórica é representada pelo fresco *Madonna del Parto* de Piero della Francesca conservado em Monterchi (Arezzo-1455). Note-se que este fresco foi também filmado por Andrei Tarkovsky no filme *Nostalghia* (1983), outro realizador apreciado por Ana Teresa Pereira que, de resto, não deixa de mencionar a sua relação com Tonino Guerra, outro artista de sua predilecção, nas colunas da rubrica “A quatro mãos” (suplemento *Mil Folhas*). Trata-se da representação muito realista da Virgem grávida acompanhada por dois anjos abrindo as cortinas para o espectador, como se a intenção do artista fosse a de deixar que se observasse melhor a visão à sua frente. É justamente a peculiaridade da dimensão humana da Madonna que a destaca das representações da Virgem desse período, e aquela de que Zurlini se serve para antecipar o tema da morte. A este propósito o pintor Marc Chagall, quando veio visitar Itália, ao ver o fresco afirmou: “Agora percebi. É a vida que está por nascer através do ventre materno no lugar da morte? Mas esta é uma ideia imensa!” (Ingeborg, 1992: 17)<sup>6</sup>. Se pensamos na opinião de Chagall eis que o filme, como nos diz Zurlini, ao mesmo tempo conta e esconde outra “dimensão”: “a história de um homem que tem já uma relação de morte com os outros, e que encontra a juventude. Uma juventude que na realidade esconde a morte” (Bruni, 2000: 28)<sup>7</sup>. O fresco da *Madonna del Parto* é o pano de fundo de toda a sequência mais simbólica do filme,

6 Tradução nossa

7 Tradução nossa

na qual os dois protagonistas (o professor Dominici e a aluna Vanina) reflectem sobre o tema da morte. Recorde-se que este tipo de relevância simbólica se verifica também na novela de Ana Teresa Pereira através da referência às pinturas *Les Nymphéas* de Claude Monet, às enormes telas de Mark Rothko e ao *jardim* (selvagem) *do asilo* de Van Gogh, obras que parecem prefigurar as paisagens eternas que a personagem visita – o Musée de l’Orangerie quando a protagonista mora em Paris e a Tate Modern Gallery quando vive em Londres:

*“Era como a sua oração matinal. Atravessava o jardim e chegava ao museu alguns minutos antes da abertura. Sentava-se num banco, imóvel, e esperava até os primeiros visitantes terem ido embora e tudo ficar em silêncio e sentia as pinturas à sua volta, como se respirasse com elas. Por vezes rezava em voz baixa: les nuages, matin, reflets d’arbres, reflets verts, soleil couchant, le matin clair aux saules, le matin aux saules, les deux saules. Fazia isso quando vivia em Londres, ir à Tate Modern de manhã (...) dirigir-se à sala Rothko e deixar-se ficar lá.” (Pereira, 2015: 77).*

E ainda:

*“Encontravam-se no meio dos nenúfares, ela não renunciara à sua oração matinal. Depois tomava um café num quiosque do Jardin des Tuileries, gostavam de sentir o copo a aquecer-lhes as mãos (...) A escultura de Camille Claudel (uma rapariga de joelhos) que parecia respirar, no Musée Rodin. Um jardim selvagem (o jardim do hospício) numa exposição temporária de Van Gogh no Musée d’Orsay.” (Pereira, 2015: 83).*

É como se as personagens precisassem desses lugares *suspensos* no tempo aproximando-os mais de um tempo eterno, mais abstracto do que real. Os protagonistas em ambas as obras são jovens solitários que entram em contacto com outros como eles e tentam abandonar-se à esperança do amor: no texto de Ana Teresa Pereira lemos: “A rapariga (...) tinha consciência da solidão e do medo.” (Pereira, 2015: 92), “Kate gostava da sua solidão, da sua sensibilidade.” (Pereira, 2015: 99) e ainda “Quando se aproximou da ponte, viu o homem. Era uma figura solitária na paisagem branca. A água do ribeiro continuava a correr debaixo da ponte, entre as margens geladas.” (Pereira, 2015: 132)

## **5. Do fim da existência ou a condição do “eterno descanso”**

A última analogia entre o filme de Zurlini e a narrativa de Ana Teresa Pereira que gostaríamos de salientar concerne à temática de fundo: a melancolia e o fim da existência como momento de passagem para a condição do “eterno

descanso". Como no filme, o nevoeiro e a chuva confundem os traços das personagens. Como já foi notado, o elemento nevoeiro é:

*"(...) um conceito constelar que se declina em muitos sentidos na ficção de Ana Teresa Pereira, representando simultaneamente a ligação e a fronteira entre as coisas. O seu efeito de indefinição permite um encontro entre personagem e actor, original e duplo, e realidade e fantasia, que leva à desapareição de dois elementos do binómio por um esbatimento – conceptual mas também visual – dos contornos." (Reis, 2015: 88).*

É na desolação que a paisagem está representada (vazia, enevoadada e cinzenta), quase como se a intenção dos artistas fosse sobrepor cada vez mais a indefinição dos lugares com a identidade das personagens para as tornar anónimas, voláteis. Lembrando as palavras do estudioso Remo Ceserani, sabemos que os mundos do fantástico "são vazios, esvaziantes, dissolventes. O seu esvaziamento torna nulo o mundo visível, cheio, redondo, tridimensional desenhando nele algumas ausências, algumas sombras sem objetos." (Ceserani, 1996: 65). São estes os mundos descritos pelo realizador e pela autora. A paisagem torna-se irreconhecível: se no filme *La prima notte di quiete* "a abstracção se torna ainda mais marcada pelo mar invernal, pelas paisagens enevoadadas, (...) pelas praias desertas que evocam o vazio da existência"<sup>8</sup> (Nicoletto, 2016: 260), na novela encontramos uma atmosfera de irrealidade: "Tinha a sensação de não estar em Londres, mas numa cidade onde nunca estivera antes, um pouco irreal, como uma cidade que recordasse de um filme, ou de um livro de banda desenhada. Olhou para cima e a chuva molhou o seu rosto" (Pereira, 2015: 92). Ou ainda: "Kate concentrou-se na paisagem. A beleza espectral dos campos ingleses. Pouco antes de chegarem a Londres, a chuva caiu com força, e o nevoeiro envolveu-os." (Pereira, 2015: 103).

Ambas as obras são marcadas pela atmosfera crepuscular dos lugares que também estabelece uma forte ligação com as personagens, como se fossem uma sua projecção psíquica. O filme e o livro sugerem um *set* invadido pela solidão absolutamente coincidente nas dimensões exterior e interior. Isso sugere um contexto de introspecção de que as personagens precisam para se reencontrarem e reconhecerem.

Convém acrescentar que a escritora salientava, de forma explícita, a importância do *amor pelo conhecimento* já num dos seus primeiros livros intitulado *A Última História*: "Como Borges, cedo compreendi que a filosofia é um ramo da literatura fantástica." (Pereira, 1991: 117). Ana Teresa Pereira parece referir-se à reflexão de Borges sobre a relação entre a literatura fantástica e a filosofia apresentada na conhecida conferência "La literatura fantástica", em Monte-

8 Tradução nossa



video, em 1949, em que o autor argentino explicava que um dos processos da literatura fantástica está ligado aos paradoxos do tempo através do qual a personagem viaja e, complementando-se com o seu duplo, chega a formar uma única unidade. Podemos portanto perceber a frase da autora como sugestão da reflexão sobre temas de alto valor simbólico não deixando de cumprir uma das funções cardeais do género fantástico: “A função do fantástico, hoje como em 1700 (...) continua a ser a de iluminar para um instante os abismos da incognoscibilidade que existem fora e dentro do homem, de criar portanto uma incerteza em toda a realidade” (Campra, 1981: 227)<sup>9</sup>. Ora, isso acontece também na novela “A primeira noite de quietude”, onde, na qualidade de leitores, nos perdemos nas fendas imaginárias que a autora cria, como se nos confrontasse com um dos piores pesadelos borgesianos que é, justamente, o labirinto.

*Como nos diz Borges: “Diria que os meus pesadelos são sempre iguais e podem confundir-se um com o outro. É o pesadelo do labirinto, e isto deve-se, em parte, a uma incisão em aço que vi num livro francês quando era criança. Naquelas incisões havia as sete maravilhas do mundo e, entre elas, o labirinto de Creta. O labirinto era um grande anfiteatro, um anfiteatro altíssimo (...) naquele edifício fechado, havia algumas fendas. Quando era criança, achava que se tivesse tido uma lente (ou agora acho que a tive) suficientemente forte observaria o Minotauro, olhando por uma das fendas da incisão, no centro terrível do labirinto. Outro meu pesadelo era o espelho.” (Borges, 2012 : 46)<sup>10</sup>*

A autora inspira-se no filme de Zurlini para apresentar uma história que joga com o tempo afirmando borgesianamente a sua possibilidade bem como a sua inexistência. O título do filme de Zurlini e da novela de Pereira inspiram-se num verso do conhecido poema “Canto nella notte del viandante” de Goethe. Na impossibilidade de encontrar a tradução portuguesa, propomos a tradução italiana (Orelli, 1974):

*Su tutte le vette  
è quiete;  
in tutte le cime degli alberi  
senti un alito  
fioco;  
gli uccelli son muti nel bosco.  
Aspetta, fra poco  
riposi anche tu.*

Goethe canta a contemplação nocturna, momento em que a natureza,

9 Tradução nossa

10 Tradução nossa

imersa no silêncio, comunica à alma do viajante um sentimento de irmandade mas também de finitude. Os elementos naturais revelam a sua harmonia na tranquilidade da noite e do infinito. Os versos evocam o desejo de paz depois dos esforços do dia, o sossego das paixões depois dos cansaços da vida, ou seja a grande metáfora do repouso semelhante à eternidade. O *leitmotiv* da busca da eternidade como passagem para uma espécie de quietude de alma longamente procurada marca todo o filme de Zurlini: o fim da existência e a passagem para dentro de outra dimensão, como se as personagens fossem sugadas por ela. Este sentimento de passagem é retomado por Ana Teresa Pereira e podemos afirmar que se apresenta como o fio condutor de todo o livro *Neverness*. Por exemplo, a certa altura Kate pergunta a Kevin: “Achas que passamos de um filme para outro?” (Pereira, 2015: 81). E mais à frente lemos: “Preferiam ir ao cinema. Na escuridão estavam mais tranquilos e por vezes davam a mão, distraidamente, porque sempre o tinham feito. E o filme absorvia-os, levava-os para longe.” (Pereira, 2015: 123)

## 6. Da visibilidade como paixão iniciática

Se Ana Teresa Pereira sabe representar magistralmente o universo interior das suas personagens, projecções do seu *cinema mental*, é importante também salientar que para os estudiosos contemporâneos Zurlini soube antecipar o seu tempo, destacando-se entre os artistas *assíncronicos* dos anos 70. No detalhado ensaio “Valerio Zurlini. A recusa dos compromissos” (Nicoletto, 2016), a investigadora evidencia que essa capacidade de antecipar os tempos se deve ao talento de filmar, através do primeiro plano, os estados de alma na sua totalidade e traçar de uma forma extremamente poética as personagens femininas na sua busca de emancipação, como por exemplo nas personagens de Vanina e Mónica em *La prima notte di quiete* respectivamente interpretadas por Sonia Petrovna e Lea Massari. Numa entrevista a Jean Gili Valerio, Zurlini afirma:

*“j’ai découvert en faisant ce travail que quelque chose préexistait en moi, j’avais été doté de la possibilité de m’exprimer avec le langage cinématographique (...) les films se montaient en moi spontanément. Cela veut dire qu’ils avaient été tournés selon un langage précis. J’avais sans doute assimilé, en fréquentant assidument les salles cinématographiques, une sorte de formation plastique qui me permettait de sentir la coupe d’un plan, la syntaxe d’une séquence, l’exactitude d’un montage. Donc, tout ce qui concerne la formation plastique me venait de l’histoire de l’art et de la continuelle fréquentation des choses visuelles, du continuel dialogue avec des expériences artistiques visuelles.”* (Zurlini, 1978: 403).

Curiosamente a definição de *cinema mental* proposta por Calvino parece encaixar perfeitamente nas palavras de Zurlini, que na sua entrevista revela a paixão pela visão que fez com que ele passasse longas tardes no cinema tornando-se uma espécie de “estágio” naquela grande *moviola* que é sala de cinema. Curiosamente, o mesmo processo de “assimilação visual” que Calvino aprendeu lendo as bandas desenhadas e que Ana Teresa Pereira encetou, como uma vez nos revelou, reescrevendo e recompondo as vinhetas dos foto-romances. A paixão pela *visibilidade* deu início às histórias dos nossos artistas. Vejamos o que afirmaram:

*“O meu mundo imaginário foi influenciado pelo “Corriere dei Piccoli”, naquela altura era o jornal semanal mais distribuído para as crianças. Estou a referir-me a uma parte da minha vida que vai dos três aos treze anos, antes que a paixão do cinema se tornasse, para mim, na possessão absoluta que durou toda a adolescência. (...) Passava horas percorrendo os cartoons de cada série de um número a outro, contava mentalmente a mim mesmo as histórias interpretando as cenas em diferentes mundos, produzia variantes, fundia cada episódio numa história mais ampla, descobria e isolava e ligava as constantes em cada série, contaminava uma série com outra, imaginava novas séries em que as personagens secundárias se tornassem protagonistas.”<sup>11</sup> (Calvino, 1993: 104-105).*

Veja-se o que diz Ana Teresa Pereira:

*“Aprendi a ler quando tinha cinco anos e foi por essa altura que os meus pais me deram o primeiro gato. Os livros e os animais. Escrevia histórias de todos os géneros, aventuras, policiais, westerns. E havia os filmes. Eu seria outra pessoa se não tivesse visto *The Night of the Hunter*, *Gaslight*, quando era criança. Os meus livros são os meus filmes.” (Pereira, 2008: 28-29)*

## **7. Do cinema como sonho de dormir sem sonhos**

Para concluirmos, é indispensável acrescentarmos um último aspecto que une o filme de Zurlini e a novela de Ana Teresa Pereira: quer Daniele Dominici quer Kate actúan no palco da vida, são personagens-simulacros deles mesmos, confundem-se no *lugar-sentimento* nevoeiro onde tudo pode começar e acabar. No *cinema mental* de Ana Teresa Pereira, há uma sobreposição da paisagem filmada por Zurlini com aquela que é contada na sua novela. Se o realizador encena o filme uma Rimini “abafada” que representa o estado de alma das personagens (em que as primeiras e as últimas imagens mostram o protagonista envolto no nevoeiro como se estivéssemos em frente de uma pintura), Ana Teresa Pereira, por sua vez, desenvolve o enredo na(s) cidade(s) de Londres e Paris, naquele *lugar do meio* que é seu, o lugar da alma

11 Tradução nossa

por excelência: “A noite de pesadelo chegara ao fim, mas sentiu que nunca a esqueceria. Como se tivesse dividido a sua vida em duas partes. Obscuras, ambas. Cheias de nevoeiro.” (Pereira, 2015: 94). Daniele Dominici chega à cidade italiana da Emilia-Romagna numa manhã fria e cinzenta e desaparece na mesma atmosfera, por sua vez Kate aparece no nevoeiro e no fim da história mata a personagem masculina no meio da neve. É no estado de solidão da alma que as personagens vivem o simulacro da eternidade como nos diz o poema de Goethe. E como uma lanterna de mão recarregável, uma daquelas que aparecem nos velhos filmes a preto e branco, que se apaga sozinha devagar, as figuras descritas por Ana Teresa Pereira exercem no leitor um imenso poder imagético iluminando por momentos uma paisagem eterna para depois se perder gradualmente no escuro.

Se na última cena do filme ouvimos Dominici afirmar “La morte è la prima notte di quiete, perché si dorme senza sogni”, no romance a autora revive até ao fim a própria experiência fílmica e o seu eco continua a reverberar até ao infinito, como podemos ler nas últimas palavras do texto: “A primeira noite de quietude. A primeira noite de quietude, segundo Goethe, é a da morte, porque já não sonhamos.” (Pereira, 2015: 153).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRUNI, David (2000). “La parola a Zurlini” in Miccichè L. (a cura di) *“La prima notte di quiete” di Valerio Zurlini. Un viaggio ai limiti del giorno*. Torino: Lindau, p. 28.

CALVINO, Italo (1993). “Visibilità”, In *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano: Garzanti, pp. 91-110.

CAMPRA, Rosalba (1981). “Il fantastico: una isotopia della trasgressione”. *Strumenti critici. Rivista quadrimestrale di cultura e critica letteraria*, n.º 45, fascicolo II, anno XV, giugno, Torino: Einaudi, pp.199-231.

GILI, Jean (1978). “Entretien avec Valerio Zurlini” in *Le cinema italien*, Paris: Unione Générale d’Éditions, pp. 402-441.

GUERREIRO, Fernando (2009). “O mal das flores”, (pós-fácio de) PEREIRA, Ana Teresa, *O fim de Lizzie e outras histórias*. Lisboa: Relógio D’Água, pp. 211-226.

INGEBORG, Walter (1996). *Piero della Francesca: la Madonna del Parto*. Modena: Franco Cosimo Panini.

MARTINS COELHO, Leonor Martins e PROENÇA DOS SANTOS, Thierry Proença (2013). *A formu-*

*la fiction* segundo Ana Teresa Pereira, *Reflexos*, 2 (2013) - 002, 2013, mis en ligne le 03/02/2012. URL : <http://revues.univ-tlse2.fr/reflexos/index.php?id=480> (data de consulta: Junho de 2017).

MELLID-FRANCO, Luísa (2016). “[Recensão crítica a *Neverness*, de Ana Teresa Pereira]”. In: *Revista Colóquio/Letras*. Recensões Críticas, n.º 192, Maio, pp. 228-231.

MENEGAZZI, Tommaso (org. de) (2012). *Jorge Luis Borges. La cecità, l'incubo*. Milano: Mimesis Edizioni.

MINOTTI, Gianluca (2001). “Gli anni delle immagini perdute” in *Valerio Zurlini*. Milano: Il castoro.

NICOLETTO, Meris (2016). *Valerio Zurlini: il rifiuto del compromesso*. Alessandria: Edizioni Falsopiano.

NUNES, Maria Leonor (2008). “O outro lado do espelho”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, de 13 a 26 de agosto, pp. 10-11.

ORELLI, Giorgio (org.) (1974). *J. W. Goethe – Poesie*. Milano: Mondadori.

PEREIRA, Ana Teresa (2015). *Neverness*. Lisboa: Relógio d'Água.

PINHEIRO, Duarte (2011). *Além-sombras: Ana Teresa Pereira*. Lisboa: Fonte da Palavra.

REIS, Amândio (2015). *O livro encenado: Escrita e Representação em Ana Teresa Pereira*. Lisboa: Edições Colibri.

SILVA, José Mário (2015). A revista do *Expresso* Edição 2252, 24 de dezembro, [http://arlindo-correia.com/ana\\_teresa\\_pereira\\_1.html](http://arlindo-correia.com/ana_teresa_pereira_1.html) (data de consulta: Março de 2017).

ZURLINI, Valerio (1972). *La prima notte di quiete*. Italia, Francia.

XAVIER, Leonor (2008). “Histórias Submersas” in *Máxima* n.º232, Janeiro, pp. 28-29, <http://arlindo-correia.com/240301.html> (data de consulta: Abril