

**Languidez de Agosto (1984): A Praia de Cesare Pavese (1945) em
Jorge Silva Melo**

**Languidness of August (1984): Cesare Pavese's *The Beach* (1945) in
Jorge Silva Melo**

Caterina Cucinotta

Universidade Nova de Lisboa – IHC, Portugal
caterinacucinotta@fcsb.unl.pt

Ana Catarina Pereira

Universidade da Beira Interior – LabCom, Portugal
acsp@ubi.pt

Ana Isabel Soares

Universidade do Algarve – CIAC, Portugal
asoares@ualg.pt

Resumo:

Em 1987, o cineasta português Jorge Silva Melo (n. 1948) filmou uma adaptação de *A Praia*, romance que o escritor, tradutor e guionista italiano Cesare Pavese (1908-1950) publicou em 1942. Foi uma das muitas adaptações da obra pavesiana ao cinema, mas a primeira no cinema português. *Agosto* estrearia em 1991, mas o nome de Pavese só seria creditado em materiais promocionais após a estreia. Tal ausência não impede - até mesmo, ao despertar a curiosidade, incita - a comparação de uma obra a outra, na tentativa de ver nelas vestígios de expressividade autoral e de uma leitura muito particular e simbólica que o cineasta português parece fazer do livro de Pavese. As duas obras compartilham vários elementos narrativos, mas principalmente estilísticos, o que, acreditamos, ressalta a comparação. Na busca da sua identificação, recorreremos aos depoimentos de ambos os autores, bem como a uma análise fílmica voltada para o tratamento de imagens, sons, músicas, materialidades, construção de diálogos, apelo ao voyeurismo e atuação dos atores principais.

Abstract:

In 1987, the Portuguese filmmaker Jorge Silva Melo (b. 1948) filmed an adaptation of *The Beach*, a short novel that the Italian writer, translator and screenwriter Cesare Pavese (1908-1950) published in 1942. *Agosto* was one among many adaptations of the Pavesian work for cinema, but the very first in Portuguese cinema (the film would only debut in 1991). However, the name of Pavese would not be credited in the promotional materials until after the premiere. Such absence does not prevent – it rather incites, since it arouses curiosity – a parallel close reading of the two works, in an attempt to see in them marks of authorial expressiveness, and a very particular and symbolic exegesis that the Portuguese filmmaker seems to construct from Pavese's book. Both works share particular narrative elements; but above all they have stylistic traits in common, which we believe this comparative reading underlines. In seeking their identification we sought the published testimonies of both authors, as well as a film analysis centered on the treatment of images, sound, music, materiality, construction of dialogues, appeal to voyeurism and the performance of the main actors.

Palavras-chave: Cinema português; Literatura italiana; Cesare Pavese; Jorge Silva Melo; materialidades

Keywords: Portuguese cinema; Italian literature; Cesare Pavese; Jorge Silva Melo; materialities

Languidez de Agosto (1984): La Playa de Cesare Pavese (1945) en Jorge Silva Melo

Resumen:

En 1987, el cineasta portugués Jorge Silva Melo (n. 1948) filmó una adaptación de *La Playa*, una novela que el escritor, traductor y guionista italiano Cesare Pavese (1908-1950) publicó en 1942. Fue una de las muchas adaptaciones de la obra pavesiana al cine, pero la primera en el cine portugués. *Agosto* debutaría en 1991, pero el nombre de Pavese solo se acreditaría en los materiales promocionales después del estreno. Tal ausencia no impide – incluso, al despertar la curiosidad, incita – el cotejo de una y otra obra, en un intento de ver en ellas huellas de expresividad autoral y una lectura muy particular y simbólica que el cineasta portugués parece hacer del libro de Pavese. Las dos obras comparten varios elementos narrativos, pero principalmente estilísticos, que, creemos, subraya esta comparación. A la hora de buscar su identificación, recurrimos a los testimonios de ambos autores, así como a un análisis fílmico centrado en el tratamiento de imágenes, sonido, música, materialidades, construcción de diálogos, apelación al voyerismo y performance de los actores principales.

La película ofrece, además, una lectura de la realidad portuguesa a los ojos de quienes, a finales de los años 60 (donde Silva Melo situó la acción), vivían crisis de identidad personal simultáneamente a la crisis nacional, que llevarían a la Revolución Democrática. La novela *La Playa* es, por otro lado, una de las más señaladas como identificadoras del estilo y espíritu Pavesiano. Según algunos críticos y el propio autor, ha sido un “simple ejercicio de estilo autotélico”. La adaptación portuguesa que constituye la película parece contradecir este autorreconocimiento: lee en la escritura de Pavese una posibilidad de diálogo y una apertura a un arte diferente al que originalmente operaba.

A partir de trazos narrativos aparentemente simples (una galería de personajes relativamente pequeña, de la cual se destaca un trío nuclear, el contexto espacio-temporal lineal de un verano contemporáneo a la narración), Pavese construye un acercamiento a la complejidad humana en momentos de transición o de demarcación de comportamientos, como el paso de la adolescencia tardía a la edad adulta, con todas las despedidas que ello implica y que simboliza el final del verano; o las diferencias entre las pasiones pasajeras del verano y las relaciones de pareja más serias. Los elementos supuestamente simplistas, como las vacaciones de verano, la playa, las relajadas cenas con conocidos, las conversaciones ociosas que proyectan sobre todo un mundo de indecisión, revelan, al fin y al cabo, mucho más de lo que aparentan en la superficie.

Pretendemos así sugerir que la adaptación cinematográfica subraya estos temas transicionales, entre otras razones, porque pretende retratar, a través de un grupo de jóvenes portugueses en un lugar de veraneo, la realidad de un país que enfrentaba su propio paso a la edad adulta, a las relaciones social, política y económicamente más complejas: tanto en el momento de la acción como en el momento de su filmación. Silva Melo ha filmado *Agosto* en la segunda mitad de los años ochenta: Portugal había salido de una larga dictadura hacía poco más de una década, entró en la Comunidad Económica Europea (es decir, asumió compromisos internacionales con nuevas exigencias) y luchó con cuestiones de identidad derivadas de estos profundos cambios. El director se acercaba a los cuarenta años y, como otros de su generación, se preguntaba por el pasado – la idea del destino o del fado en la que Portugal había vivido durante casi medio siglo – y un futuro en el que, al igual que a un adulto, la joven democracia debía asumir la responsabilidad que acompaña a la libertad.

Por fin, la forma en que se trata la figura femenina en las dos obras merece un análisis que resalte las dinámicas de construcción del personaje en la literatura y en el cine. Su tratamiento es fundamental para la lectura de la película y del libro, ya que Clelia/Alda

irrumpe en la narrativa y la desestabiliza, estableciendo un triángulo, visible en *Agosto* desde el momento en el que Alda entra en escena. Pero el arquetipo del triángulo amoroso es esquivo: en el centro de la trama hay tres personajes tensos, dispuestos a dejar que el pasado irrumpa en el presente, y, de hecho, la mujer que une (o separa) a los dos protagonistas masculinos es una lente, a través de la cual dos amigos se revelan más. En ambas obras, la narración termina con la suspensión del verano que permite volver al progreso de la vida, a una acción que parece haberse congelado en el clima cálido de la playa.

Palabras clave:

Cine portugués; Literatura italiana; Cesare Pavese; Jorge Silva Melo; materialidades

É isso o que quero do cinema? Minuto-vida-mundo-pintar-realidade?

Jorge Silva Melo

1. Introdução

A Praia (Cesare Pavese, 2011¹) e *Agosto* (Jorge Silva Melo, 1991²) são dois títulos que ocupam lugares semelhantes na literatura e no cinema de dois países do Sul da Europa. O quase desconhecimento a que ambos – novela e filme – são votados, quando comparado com a maior notoriedade de outras obras de Pavese e de Silva Melo, torna-os objetos de interesse hermenêutico acrescido. A escassez de reflexões ou de olhares a eles dirigidos é desproporcional, estamos em crer, à relevância com que podem ser entendidos, pelo que este ensaio procura fazer colmatar, de algum modo, a ausência de olhares críticos e que sublinhem a qualidade de ambas as obras. Será inevitável passarmos por uma abordagem que analise a relação entre as duas, também necessariamente centrada nas alterações que a adaptação induziu. Mas, mais do que uma dissertação sobre metodologias de adaptação ou de transposição literária para o cinema – ou mesmo sobre a eleição de qual o termo mais adequado para designar essa ligação entre um filme que se realiza e um livro que, de algum modo, levou a essa realização –, o que aqui

¹ Pavese, C. (2017). *La Spiaggia*. Giulio Einaudi Editore. A edição portuguesa que utilizámos para este ensaio foi a da Ulisseia-Babel, na tradução de Ana Tomás (2011). As páginas que citamos da obra referem-se, pois, a essa edição.

² Melo, J. S. (1991). *Agosto*. Portugal: Arion Productions / Filmargem / La Sept Cinéma / RTP.

se propõe é uma apreciação das duas obras centrada na liberdade dos processos criativos. Partimos, isso sim, da premissa de que, para que o filme se fizesse, o livro funcionou como espécie de mote poético, mais do que como inspiração única ou predominante para a escrita do guião.

A nossa reflexão parte do entendimento conjunto de que o cinema de Silva Melo, enquanto quadro vivo, apela a uma renovada esteticização do olhar – que, por outras palavras, convida o espectador a um tipo de atenção que privilegia a forma cinematográfica para lá do desenvolvimento e da resolução de uma narrativa. Pretendemos sugerir, recorrendo ao exemplo de *Agosto*, que este apelo encontra cumplicidade na novela que Cesare Pavese fez publicar em 1941. O realizador, assim como o escritor, convoca a legítima curiosidade narrativa do espectador acerca de eventos e de percursos das personagens; porém, aquilo que se vai construindo ao longo da hora e meia do filme, ou das curtas páginas do livro, é como que uma ação (no sentido mais comum do termo, o de peripécia ou acontecimento que faz progredir uma narrativa) nunca efetivamente concretizada (recorreremos por vezes ao termo “suspensão”). Desenrolam-se antes várias ações – mais ou menos exibidas ou assumidas no filme enquanto tal; o que não emerge como preponderante, parece-nos, é uma narrativa típica com um herói, uma sequência de eventos com fito num objetivo que seja declarado ao espectador desde o começo. Tanto o filme como o livro adensam-se perante o recetor como composições de ambientes, ambiências, atmosferas que, mais do que o clima meteorológico para que os títulos das duas obras apontam, são emocionais ou sensoriais. O título do filme sugere, aliás, leituras intertextuais ou paralelas com filmes de nome igualmente apelativo: lembramo-nos, por exemplo, de *O raio verde* (*Le Rayon Vert*, Éric Rohmer, 1986), ou de *Conto de Verão* (*Conte d’Été*, Éric Rohmer, 1996), adaptação da peça homónima de William Shakespeare, que o mesmo cineasta realizou dez anos depois; ou de *Mónica e o Desejo* (*Sommaren med Monika*, Ingmar Bergman, 1953). *Agosto* é, afinal, um filme como tantos outros – mas é, acima de tudo, um filme único.

2. Cesare Pavese e o cinema

Filmado em 1987 por Jorge Silva Melo e estreado em 1991, *Agosto* é a primeira adaptação de uma obra de Cesare Pavese³ no cinema português. Não é, porém, a primeira adaptação cinematográfica de uma obra do escritor, nem o primeiro contacto do autor com a sétima arte. De entre os ensaios críticos que a ela dedicou, destacam-se “I problemi critici del cinematografo”, de 1929, e “Di un nuovo tipo d’esteta (Il mio Film d’eccezione)”, habitualmente datado de 1930. Nos últimos anos de vida (Pavese faleceu em 1950), escreveu argumentos, nomeadamente uma adaptação do seu romance “Il diavolo sulle colline”, em 1948⁴, e uma coleção de oito guiões, intitulada “Il serpente e la colomba”, de 1950⁵.

Para além destas produções críticas e de guiões cinematográficos, Cesare Pavese colaborou na escrita do argumento de *Fuga in Francia*, filme que Mario Soldati realizou em 1948. Já depois do seu desaparecimento, “Fra donne sole”, última das três histórias de *La Bella Estate* (Pavese, 2021a), foi adaptado ao cinema pela mão de Michelangelo Antonioni, que, em 1955, realizou *As Amigas* (*Le Amiche*, Leão de Prata no Festival de Veneza). Em 1973, o chileno Raoul Ruiz dirigiu *El Realismo Socialista* a partir dos escritos de Pavese reunidos em *Ciau Masino* (Pavese, 1969). No ano seguinte, no filme *Gente delle Langhe*, Vittorio Cottafavi adaptou o episódio “L’eremita”

³ Um dos mais importantes autores italianos do século XX, Pavese (1908-1950) nasceu em Santo Stefano Belbo, Itália, a 9 de setembro de 1908. A sua tese de Licenciatura (Universidade de Turim, 1930) centrou-se na poesia do americano Walt Whitman, um dos autores anglófonos que, juntamente com James Joyce, Henry Melville ou Sherwood Anderson, Pavese haveria de traduzir para subsistir. A defesa de ideais antifascistas fez com que fosse preso em 1935, durante um ano, pelo governo de Mussolini. De volta a Turim, trabalhou na editora de Giulio Einaudi, de que veio a ser diretor editorial. Em 1936, publicou o primeiro livro de poesia: *Lavorare Stanca* (a edição portuguesa saiu em 2008 como *Trabalhar Cansa*, em tradução e com introdução de Carlos Leite, na editora Cotovia). Em 1950, Pavese recebeu o importante prémio Strega, que reconheceu toda uma obra que inclui, além da poesia, contos e romances. *La Spiaggia* veio a lume pela primeira vez, de modo parcial, entre agosto e novembro de 1941.

⁴ Vittorio Cottafavi realizou a adaptação em 1985, primeiro como obra para televisão (produzida pela RAI – Radiotelevisione Italiana, L.P. Film srl), mas que viria a ser exibida em algumas salas de cinema. O guião que utilizou, porém, não foi o de Pavese, mas resultou da colaboração de Dardano Sacchetti, Elisa Briganti e do próprio Vittorio Cottafavi, com alguns contributos creditados de Manuela Cottafavi.

⁵ Os ensaios e argumentos aqui referidos encontram-se coligidos em Pavese, C. (2009), *Il Serpente e la Colomba: Scritti e soggetti cinematografici*. Ed. Mariarosa Masoero, introd. Lorenzo Ventavoli. Giulio Einaudi Editore.

(1938) do conto pavesiano com o mesmo nome (publicado em 1946, na coleção *Feria d'Agosto* – Pavese, 2017a⁶). *Um Homem Apaixonado* (*A Man in Love*, Diane Kurys, 1977), é inspirado em *Il Mestiere di Vivere: Diario 1935-1950* (Pavese, 2020a)⁷. Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, por sua vez, adaptaram os textos *Dialoghi con Leucò* (Pavese, 1947/2021b) e *La Luna e i Falò* (1950/2020b)⁸ no filme a que dariam o título *Dalla nube alla Resistenza* (1979). Já em 1999, Francesco Citto Maselli dirigiu uma adaptação homónima de *Il Compagno* (Pavese, 1947/2017). Em Portugal, como ficou dito, *Agosto* é a primeira adaptação cinematográfica de uma obra de Pavese. Alguns anos depois do filme de Silva Melo, em 1987, Joaquim Pinto filmaria *Uma Pedra no Bolso*, adaptação livre do conto “O blusão de cabedal” (“La giacchetta di cuoio”), que o escritor italiano publicara na citada coleção *Feria d'Agosto*.

“O cinema ocupa-se de Pavese, mas Pavese também se ocupou do cinema”, sublinhou Antonio Catalfamo (2004) ao organizar a monografia *La Stanza degli Specchi: Cesare Pavese nella letteratura, nel cinema e nel teatro*. Nela, o autor reforça a importância do “Observatório permanente sobre estudos de Pavese no mundo”⁹, tendo em conta uma vasta e desejada reflexão de âmbito cinematográfico que, de diferentes modos, associa Pavese à sétima arte. Referindo-se a Citto Maselli e ao seu *Il Compagno*, Catalfamo (2004, p. 41) escreveu sobre como, para todos os realizadores e realizadoras que decidem transpor o mundo pavesiano para o grande ecrã, a materialização da poesia literária do autor em diálogos, imagens e sons sempre representou um grande desafio. De modos nem sempre fáceis de corporizar, nem sempre com referentes concretos, a narrativa pavesiana indaga as crises do homem

⁶ O livro foi publicado em Portugal, em tradução de Ana Hatherly, primeiro na editora Arcádia, em 1965, e depois em 2008, na mesma tradução revista pela tradutora, pela editora Quasi.

⁷ Em Portugal, foi editado na Relógio d'Água, como *O Ofício de Viver* (2004), em tradução de Alfredo Amorim.

⁸ Recentemente, a obra foi publicada em Portugal, traduzida por José Lima (Livros do Brasil, 2021), com o título *A Lua e as Fogueiras*.

⁹ Desde 2001 que Catalfamo coordena em Santo Stefano Belbo o Observatório Permanente sobre Estudos de Pavese no Mundo, sediado na casa onde nasceu o escritor, atual Ce.Pa.M. – Centro Pavesiano Museo casa natale.

moderno, o drama da incomunicabilidade e o desequilíbrio de uma vida à beira do abismo existencial.

É, precisamente, uma estética existencialista, cara a vários autores europeus que escreveram no tempo em torno da II Guerra Mundial, que perpassa toda a obra de Pavese. A materialidade de uma arte como o cinema encontra nessa obra um dos grandes desafios de diálogo interartístico: aquilo que é coisa mental, reflexão, sensações, seduz os criadores da arte fílmica, que procuram, nesta, dar corpo e voz ao que tão frequentemente parece imaterial e inaudível no verbo de Pavese. Como criar um filme que, legitimamente, se constitua enquanto obra de arte autónoma, e se identifique enquanto esteio que prolongue a expressão concetual daquele autor literário? Como fazê-lo, tendo ainda em consideração que a obra escrita prolonga, também ela, a relação do autor com a cultura da sua época e com o mundo do cinema, que claramente Cesare Pavese não apenas conhecia bem como habitava?

Nas suas obras literárias, Pavese deixa-se seduzir pelas palavras, pela sonoridade das frases, pelo modo como a ondulada formulação verbal derrama sobre a areia do leitor a espuma das personagens. É um autor enamorado do seu meio narrativo. Acontece assim também com Jorge Silva Melo, em quem a leitura da história de Pavese deixou uma forte impressão, sobretudo da paixão pelo meio narrativo. É a esse enamoramento que o realizador se entrega, ao deixar a câmara, qual olhar embevecido, observar, enquanto as personagens se deslocam no ambiente igualmente sedutor de um Verão vazio de peripécias, limpo de transtornos ou de aventuras – uma das personagens do filme chega a ironizar, metanarrativamente, dizendo: “Não me apetezem livros sem história” (1:04:45).

Mas os elementos que o realizador tem ao dispor para contar esta história sem história vão além das palavras que são a matéria primeira do livro: a essas tem Silva Melo de transformar noutros vocábulos, alterar frases e expressões, recorrer a sons, cores e corpos de atores e atrizes, aos movimentos e aos enquadramentos de câmara, para concretizar o diálogo com o livro do autor italiano. Quando, em finais dos anos oitenta do século passado, o realizador ensaia com *Agosto* esta ligação entre literatura e

cinema, o que faz é apresentar um fio condutor que interliga a arte literária de Pavese, os seus dramas e *leitmotivs*, à sétima arte. O genérico do filme indica que, além de realizador, Jorge Silva Melo foi responsável pelo argumento, com a colaboração de Philippe Arnaud. Apesar de não surgir qualquer referência explícita a Cesare Pavese (o que esteve relacionado com dificuldades na produção e na distribuição do filme, que fizeram com que só estreasse em Portugal em 1991, quatro anos depois de ter sido completado), para lá da própria trama elementar e das personagens, são várias as entrevistas em que o realizador refere a novela que escolheu adaptar – veja-se, por exemplo, aquela que concedeu a Francisco Ferreira (Ferreira, 2013), aquando da retrospectiva que lhe foi dedicada no Lisbon & Estoril Film festival de 2013.

A Praia, novela escrita entre o final de 1940 e o início de 1941, exhibe a paixão de Pavese pela arte da palavra; constitui mesmo, de acordo com alguma crítica, um “simples exercício de estilo autotélico” (Nay e Zaccaria, 2017, p. vi)¹⁰ e, segundo o próprio autor, “uma franca investigação sobre o estilo” (“È quello che si chiama una franca ricerca di stile” – Pavese em Nay e Zaccaria, 2017, p. vii). O drama e a trama em redor do tópico da incomunicabilidade que a compõem são desenhados focando propositadamente a atenção em elementos simplistas: umas férias de Verão, a praia, jantares entre conhecidos, gestos inconsequentes, conversas fúteis... Elementos que projetam sobre o ambiente e as figuras centrais um mundo de irresoluções, de inconcretudes. Por entre a galeria de personagens – sobretudo jovens à beira de entrar, ou que apenas acabaram de assumir compromissos típicos da idade adulta –, no livro e no filme, o jeito titubeante com que se apresentam pode ser fruto tanto de uma inércia própria como de uma ausência de meios para fazer a vida acontecer. Jorge Leitão Ramos parece sintetizar este aspecto da obra de Pavese, quando se refere à de Silva Melo:

¹⁰ Nay, L. e Zaccaria, G. (2017). “Nota introduttiva”. In Pavese, C. *La Spiaggia* (pp. v-xiv). Giulio Einaudi Editore. Cf. ainda Cavallini, E. (2013). “Da Brancaleone a Forte dei Marmi: Pavese e il ‘mare greco’”. In Catalfamo, A. (a cura di). *Cesare Pavese: Il mito classico e i miti moderni* (pp. 5-14). CUECM, p. 8.

Agosto terá, escancaradamente terá, muito pouco interesse em falar de pessoas, em traçar conflitos dramáticos entre elas, em possuir uma estrutura romanesca ou teatral, em seguir quem quer que seja. O seu objectivo é de outra índole. Se simplificássemos, quase se poderia dizer que o que ele quer é falar nostalgicamente de um tempo em que a beleza circulava por tudo, porque tudo era jovem e desejável e havia mistérios breves para decifrar. (Ramos, 1991, p.1)

Apesar de tudo, a inércia (tal como a incomunicabilidade enquanto tema), surge entre as principais características que José Manuel de Vasconcelos aponta como reveladoras da “particular atenção” que Pavese sempre deu “nos seus romances ao diálogo” (Vasconcelos, 2013, p. 53). Se o filme se desinteressa de “possuir uma estrutura romanesca ou teatral”, é ainda sobre o diálogo, sobre o modo dramático – porventura contagiado pelo estilo de Pavese – que ele se sustenta.

Com a “nostalgia zangada” que Pedro Mexia lhe identifica (Mexia, 2018, p. 139), Jorge Silva Melo transpõe para o cinema a obra de Pavese, mas sem pretender mimetizar espaços ou tempos: localiza a ação do filme na serra da Arrábida, em plena época da guerra colonial portuguesa, ou seja, nos tempos da sua própria juventude. O filme vai revelando, através dos diálogos, as referências externas que permitem essa localização temporal: aqui e ali, menciona-se a baía de Luanda, o Lobito, abacates que alguém trouxe de Lourenço Marques, “amigos no mato”, fugas e exilados em terras francesas. Porém, ainda de acordo com Mexia, “é como se fosse um ruído de fundo, numa telefonia, mais distante ainda do que a guerra em Pavese” (*idem, ibidem*).

Agosto foi filmado, como referido, na segunda metade da década de 1980: Portugal saía de uma longa ditadura derrubada na década anterior, entrava na Comunidade Económica Europeia (assumia compromissos internacionais com exigências novas) e debatia-se com questões identitárias decorrentes dessas profundas transformações. O realizador estava a chegar aos 40 anos de idade e, tal como outros da sua geração, interrogava-se a si mesmo sobre o passado recente e sobre o futuro, dirigindo para os tempos da sua juventude,

por interposta adaptação de Pavese, uma vagarosa e algo nostálgica reflexão. O livro de Pavese e o filme de Silva Melo partilham, portanto, uma certa (não exacerbada) ideia de sina, sorte ou destino – porque se localiza no aleatório momento de transição das personagens (ou de um país, mesmo antigo) da idade da juventude para outra, a idade adulta. Estas são noções, ainda assim, suspeitadas, inferidas, sugeridas mais do que explicitadas ao longo das obras. Em ambos os objetos, as porções de terra da infância mostram menos um cenário verificável e verídico onde decorrem os acontecimentos do que a memória a reconstruir-se e a somar novos acrescentos à vida.

O tempo do passado de Jorge Silva Melo está muito conscientemente visível na escolha da época em que se localiza a ação do filme – 1964. É diferente daquela em que Pavese ambientou a intriga da novela, a década de 1940, porque, nas palavras do realizador, “eu não podia imaginar o que terá sido uma praia em Itália nos anos 40, e foi nos anos 60 que li a novela, ou seja, imaginei-a nas praias que eu conhecia, com os meus amigos e amigas de faculdade” (Melo em Ferreira, 2013, p. 34). O ano de 1964, aliás, não é explicitamente referido no filme, mas surge em entrevistas e sinopses várias, podendo ter sido o momento em que Silva Melo conheceu o livro de Pavese¹¹. Na entrevista a Francisco Ferreira, à pergunta: “O Pavese já estava todo traduzido para português nos anos 60?”, Silva Melo responde que não só estava quase todo traduzido, como

em boas traduções. Na Portugália e depois na Arcádia. [...] “A Praia” é traduzido pelo Alfredo Margarido. Há um conto do Pavese muito bonito, e é engraçado pensar nisto em paralelo com o cinema português, “O Blusão de Cabedal”, que está um bocadinho na origem de “Uma Pedra no Bolso”, o primeiro filme de Joaquim Pinto (que foi o engenheiro de som do “Agosto”). Creio que ele o deve ter lido na altura em que [fizemos o “Agosto”]. (Melo em Ferreira, 2013, p. 37)

¹¹ Em Portugal, é difícil adquirir a edição da obra de Pavese. Poucos e esforçados alfarrabistas a conseguem localizar, e é igualmente necessário aguardar muito tempo por um exemplar em livrarias *online*. Traduzido por Ana Tomás e publicado na Ulisseia em 2011, é um objeto tão raro quanto precioso na bibliografia de um dos mais relevantes escritores do século XX, em Itália, ainda que escassamente estudado em Portugal.

Historicamente, no momento em que Silva Melo lê *A Praia*, estavam ainda próximas as crises estudantis de 1962 em Portugal; a Guerra Colonial começara no início da década e, na então metrópole, os anos que se seguiram pareciam de estagnação e marasmo, de impossibilidade de avanço – sobretudo para os jovens, que não viam perspectiva para lá do conflito vivido na distância geográfica, num espaço que, para muitos, era desconhecido. A praia de Pavese, igualmente indefinida (numa carta a Mario Alicata, o escritor refere que *La Spiaggia* é um “velho estudo acerca de um ambiente que não é o meu” – Pavese em Nay e Zaccaria, 2017, p. vii) e longínqua, pôde assim transformar-se facilmente na Arrábida onde o jovem Silva Melo passava as férias de Verão: “A casa do casal [...] era a casa de férias do João Bénard da Costa. O hotel era aquele que eu frequentei anos a fio desde os meus 15 ou 16 anos” (Melo em Ferreira, 2013, p. 35).

Este filme apresenta-se, portanto, menos como reconstituição histórico-política de um Portugal que assistia ao nascimento de mais sentidas manifestações contra o regime, do que enquanto contextualização pessoal em que Jorge Silva Melo atua, com a intenção de situar-se a si próprio e ao seu olhar como fio condutor e narrativo. O realizador denuncia a *décalage* em relação às duas obras – quando leu a novela de Pavese, aproximava-se da personagem mais nova; quando pôde realizar o filme (que desejou fazer ainda nos anos 60, e que o ambiente de ditadura não permitiu), encontrava-se já do lado de lá da meia-idade:

“Agosto” é de facto, o filme da meia idade [sic]. Realizei-o quando já estava a caminho dos 40 anos de idade. E se me identifico com o Carlos, que é professor de música, já não me identifico com o aluno, Alberto – exactamente ao contrário do que aconteceu quando li a novela. (Melo em Ferreira, 2013, p. 36)

Este método, como que de ambientação sensorial e nostálgica, é comum também ao relato de Cesare Pavese: o seu narrador principal, nunca nomeado nem por si mesmo nem por outras personagens, diz-se na primeira pessoa, narrando o novelo da história em registo diarístico. É, por isso, possível atribuir-lhe o estatuto de alter ego do escritor, tanto quanto o Carlos

do filme pode ser visto como alter ego de Silva Melo. De entre os habituais efeitos da leitura de uma obra literária, permanece, em quem lê, a sensação da materialização dos factos num contexto próximo ao da leitura – ou ao do leitor. Ora, compreender uma personagem por ter algo de familiar com o que (re)conhecemos, implica imaginar que o território das emoções é pertença também de quem lê, que identifica como seus lugares e situações. A primeira materialização que passa da literatura às imagens de *Agosto* associa-se, deste modo, às experiências de vida e de transição entre idades do próprio realizador.

Mas de que trata, afinal, *Agosto*? A certa altura, a personagem de Doro interroga-se: “O que é que não dorme no interior de nós? Seria necessário ter coragem para que isso fosse desperto e revelado. Ou, pelo menos, falado. Fala-se muito pouco neste mundo” (Pavese, 2011, p. 48). Será o filme de Silva Melo a tentativa de responder a Doro, de revelar aquilo que apenas reside, no sono ou no sonho, nas palavras de um livro? Diríamos que sim. São as presenças adormecidas no interior de cada indivíduo – inenarradas, impronunciadas em Pavese – que se exibem em *Agosto*, porque ali se materializam em cores, sons, paisagens concretas e visíveis mais do que apenas verbalmente identificadas, como *coisas de que não se fala*. Parece que, à semelhança do que a inação do livro indicia, nada acontece no filme: as peripécias são mínimas; o tempo decorre no trânsito das personagens de um plano para outro. Tal como sintetiza e interroga Francisco Ferreira, “Alda não gosta de ler livros sem história, mas a história deste filme foi para parte incerta. Entregou-se ao vento que levanta uma saia rodada? Conclui-se num desmaio?” (Ferreira, 2013, p. 7).

Nisso, a obra fílmica oferece-se simultaneamente como adaptação fidelíssima do texto de Pavese e como arte que representa a passagem do tempo, ou a sua “cristalização” (Ferreira, 2013, p. 34 e p. 41). Veja-se, por exemplo, o modo como a sequência do início se desenrola, com o ruído de fundo do tiquetaque de um relógio, terminando com a personagem de Dário, o músico, a olhar para um metrónomo e a fazê-lo funcionar: são marcações simbólicas da passagem do tempo e da cadência do ritmo musical, numa nota formal.

Leitão Ramos aponta precisamente para a ligação entre música e tempo, neste filme, quando afirma que, nele, a “banda de música [...] [cavalga] os planos, criando uma cadência melódica e, sobretudo, uma noção de tempo presente e uno (o tempo da narração, como quem conta rememorando e treslendo a memória, fazendo de tudo um *agora*)” (Ramos, 1991, p. 1, destaque no original). Nesta cena inicial, a personagem de Carlos entra na sala e, enquanto conversa com Dário, folheia o livro que encontra no sofá, *Sens et Non-Sens*, de Maurice Merleau-Ponty. Em voz alta, lê uma frase de Paul Cézanne que ali se transcreve: “Há um minuto da vida do mundo que passa. Há que o pintar na sua realidade” (0:02:21-0:02:25). A abertura do filme, portanto, faz-se com esta chave do tempo, mas também, como se respondesse ao repto do impressionista francês, com o intuito expresso de “pintar” a realidade desse mesmo tempo, que se torna espesso, concreto, quanto mais parece estar parado. É mais o ambiente temporal em que as personagens se movem do que as motivações com que se movem, aquilo que instiga o avanço do filme: exatamente como no livro.

Onde as duas obras necessariamente se afastam é em mais do que um aspecto. A transposição do discurso literário para o discurso cinematográfico implica atos e processos de adaptação que resultam em alterações da estrutura da obra de partida: o tempo da narração, o tempo da intriga, as personagens, o espaço, todos os elementos narrativos se transformam, de um meio para o outro, no processo de diálogo entre as duas formas de expressão artística. Um dos exemplos que o podem ilustrar surge durante a segunda sequência do filme, na qual entram Carlos e uma personagem interpretada por Isabel Ruth, quando se apresenta um contexto e personagens que não fazem parte do livro. A cena é uma audição de violino e há uma jovem que toca – a melodia que se ouve, *Jota*, de Manuel de Falla¹², serve de *raccord* para a cena seguinte, na qual um tocador de viola acompanha o cantor a entoar “Ya me despido de ti, de tu casa y tu ventana...”. Tudo se passa no mesmo restaurante onde está Isabel Ruth, agora com outro figurino, marcando a mudança de tempo e de cenário. A letra da canção de de Falla

¹² A canção integra a obra *Siete canciones populares españolas* (1914). Cf. Manuel de Falla – El Archivo, disponível em <https://www.manueldefalla.com/es/el-archivo>

introduz, por assim dizer, um dos tópicos que estarão presentes até ao final do filme: a despedida de amigos, a despedida do Verão, a despedida da juventude. Será ainda a música a assegurar a transição entre a cena do restaurante e a seguinte, na qual Carlos está em casa e acabou de tomar duche (e onde, além da música, se retoma o tiquetaque anterior, recordando a quem assiste que o tempo é elemento central). O filme começa com uma despedida, assinalada pelos versos de de Falla, e numa despedida – a do Verão, a da mocidade – terminará.

3. Agosto: o Verão de um realizador

A sinopse do filme explica que, “[e]nquanto Portugal continua envolvido na guerra em África, Carlos, um violoncelista, passa as férias de Verão na praia com um casal amigo, Alda e Dário. O mundo parece-lhes distante e os três vão experimentar ritos de amizade e solidão” (Folha de Sala, 15 de junho [de 2013]). Como referimos, é sobre o ténue pano de fundo da Guerra Colonial Portuguesa que o realizador escolhe apresentar a narrativa de *Agosto*. A identificação mais aproximada do contexto ocorre nas primeiras cenas, ambientadas no Minho: ainda que discretamente, fala-se de ex-combatentes regressados com transtornos psicológicos, e de jovens que rejeitam a possibilidade de ir para a guerra. O realizador haveria de afirmar que, “sem esta primeira parte, sem aquele lado dostoiévskiano, camiliano, escuro, dos primeiros vinte e poucos minutos, o filme não se consegue compreender” (Melo em Ferreira, 2013, p. 42). Mas o resto do filme é luminoso e estival – e a guerra, o Minho e os ambientes soturnos somem-se como memórias distantes.

O intuito do realizador de “pintar o tempo”, retomando o repto de Cézanne, é cumprido ainda através da banda sonora e da música – que, neste filme, são particularmente cuidadas e mais do que ornamentais. José Mário Branco assina todas as composições: é dele o “*rock-swing*” criado para dar corpo ao ambiente de estância estival, *Fim de Verão (à maneira d’Os Conchas)*, numa referência ao grupo que nos primeiros anos da década de sessenta animara as

ondas da rádio com temas de *swing* em língua portuguesa¹³. Mas presente-se, sobretudo, o esforço autoral de não distrair o espectador com a opção de transformação dos anos 40 pavesianos no Verão português de 1964. A este propósito, Silva Melo afirma na entrevista a Francisco Ferreira:

Na altura em que o filme é feito e exibido, evitámos denunciar o filme de época. O guarda-roupa (novamente por mérito da Rita Lopes Alves) é suficientemente ambíguo para que não se pense na época. Ao ponto de ninguém poder dizer que “isto não é connosco, foi passado no antigamente”. São uns anos 60 a-históricos, digamos assim. Não queria que as pessoas se sentissem distantes. (Melo em Ferreira, 2013, p. 34)

Se os primeiros diálogos e as criações musicais entranham e revelam traços identificadores de uma época, as imagens de Silva Melo ocultam-na. No filme, como no livro, o motivo do tempo suspenso afigura-se essencial. O narrador de Pavese estava também “na praia, onde os dias não contam” (Pavese, 2011, p. 66). Os apontamentos literários temporais tendem a ser igualmente vagos ou mesmo confusos: um calendário mencionado pelo protagonista, em estilo diarístico, regista os dias que passam até o Verão se esgotar. Do mesmo modo, escassas referências a horas sublinham a indeterminação, mais do que conferem precisão cronométrica, como no caso da passagem: “olhei para o relógio na esperança de que fosse já meio-dia. Não eram ainda nove” (*idem*, p. 18). Insiste-se, em vez disso, na sensação de uma fase que se esvai, como o calor sentido, um fim de dia ou uma manhã. No filme, as referências às impressões da quase impercetível (ou indiferente) passagem das horas são visuais e fornecidas pela diminuição da luz solar, até ao pressentido final. Quando chegam as primeiras chuvas – a negação ou a despedida do Verão – emerge a necessidade de partir.

Sobre este ponto, pesem-se ainda as opções dos dois autores, Pavese e Silva Melo, para os títulos das obras: *A Praia* remete para um tempo, sim, mas fá-lo através da explicitação de um espaço habitualmente associado a esse tempo veranil. Silva Melo faz aglomerar, em *Agosto*, as associações a espaços

¹³ Sobre este aspecto, conferir informações do Arquivo José Mário Branco, da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa: <https://arquivojosemariobranco.fcsh.unl.pt>

estivais – mas fá-lo pondo, por assim dizer, à boca de cena, ou no centro da imagem, a figura do tempo, o nome de um mês que simboliza e corrobora a simbologia de toda a estação, o mais lânguido e quente do ano. Mesmo antes do visionamento, desperta no espectador imagens de corpos indolentes e prostrados que, na preguiça dos dias e na sensação de um tempo parado, vão sucumbindo ao desejo.

Este tempo parado associa-o o realizador ao sentimento que une as duas personagens centrais, Dário e Carlos, nas palavras do realizador: “A amizade masculina tenta parar o tempo.” (Melo em Ferreira, 2013, p. 36). É a intrusão da mulher (o casamento de Dário com Alda) que faz com que ele avance. De certo modo, ao destacar um lugar concreto sem um tempo específico, a literatura aponta para aquilo que só através de evocações e do apelo à imaginação transmite, a imagem do espaço; enquanto o cinema, eminentemente visual e sonoro, porque dispõe de meios de evocação através do olhar, pode sublinhar o conceito mais inefável e mental do tempo.

No filme, e por todas estas razões, o olhar é o mais invocado dos cinco sentidos. A literatura, essa, não parece hierarquizar os sentidos e pode convocá-los a todos. O cheiro do mar e da terra, as músicas de festas e romarias, ou os sabores das refeições, as luzes da terra, convivem na riqueza das frases de Pavese:

o encanto daquele lugar estava em certas mesas com lâmpadas veladas, dispersas em cavidades das rochas, abertas para o precipício do mar. Havia um perfume de plantas aromáticas e floridas, misturado com a brisa do alto mar, e, em baixo, entreviam-se, estendendo-se, as minúsculas filas de luzes da costa. (Pavese, 2011, p. 37)

O trunfo do cinema (que não consegue transmitir, por exemplo, os aromas ou os sabores senão pela evidência das reações nas personagens) concentra-se no apelo *voyeur* da contemplação visual e no convite à participação da atmosfera sonora. É pelo olhar e pelo som que a Sétima Arte, antes de mais, se constitui. Os restantes sentidos aparecem em sugestões, que o espectador aceita do mesmo modo que consente nos protocolos de sentido de outras artes. O mês de agosto, no Sul da Europa, oferece-se ao estereótipo da

profusão e da beleza de imagens e sons: foi feito para deter o tempo e apreciar os lugares – o que se oferece aos olhos e aos ouvidos, acrescentado dos perfumes sugeridos no cinema.

Jorge Silva Melo parece muito consciente disso. Transpõe, como referido, a *Riviera Ligure*, zona balneária do Norte de Itália, perto de Génova, para a Serra da Arrábida e para a cidade de Setúbal – enquanto o Minho se ajusta à transposição cinematográfica das colinas e aldeias nos arredores de Turim, onde Doro e o professor do livro (Dário / Carlos, no filme) passaram a infância e a adolescência e se reencontram no início da novela. Veja-se, em sentido inverso, o modo como a novela equilibra a ausência do imediatismo visual da literatura, ao atribuir a Doro o passatempo da pintura. Ou ao pormenorizar as descrições de certos elementos visuais, como uma árvore aparentemente surgida do despropósito:

com a janela virada para uma grande oliveira retorcida, que crescia inexplicavelmente mesmo no meio da calçada. Muitas vezes, mais tarde, regressando só, dei por mim a observá-la distraído, de tal forma que talvez seja a coisa que melhor recorde de todo o Verão. Vista de baixo, era nodosa e descarnada; contudo, do quarto, quando assomava à janela, era um bloco sólido, argênteo, de folhagem seca e encarquilhada. (Pavese, 2011, pp. 33-34)

Esta profusão de informação visual parece ser dispensada no filme, mas permite que nele, por exemplo, se exacerbe o trabalho fotográfico sobre tons de azul, sobretudo a partir do céu e do oceano. A primeira imagem marítima ocorre aos 0:23:22, quando Alda está à beira-mar, de costas para a câmara e a água da Arrábida se mostra em várias tonalidades, entre o verde e o azul, no momento do primeiro encontro entre Carlos e a mulher do amigo. O mar estará presente até ao fim do filme, que termina com o dia aberto, o automóvel onde Alda e Dário se afastam da praia a deter-se à beira das arribas, ela a sair do carro e a caminhar sobre as escarpas. As paredes do quarto da pensão são de um azul claro estival e as personagens vestem camisas ou blusas de vários tons de azul. Diz Silva Melo, a propósito de um *leitmotiv* que revisitará em obras e performances posteriores: “Aquele azul do quarto com vista para Setúbal em que está o Carlos [...] deve ter ficado de

tal forma marcado em mim que eu depois disso tenho feito dezenas de espetáculos de teatro com o mesmo azul mal pintado” (Melo em Ferreira, 2013, p. 35).

4. O processo de adaptação

Da distinção entre dois objetos (livro e filme), surgem habitualmente comparações inférteis sobre o que se considera perdido aquando do processo de recriação simbólica. Injusta, a confrontação denuncia a carência fílmica de elementos identificativos de certos autores canónicos, tais como Umberto Eco ou José Saramago nas contestadas adaptações de *O Nome da Rosa* (*Der Name der Rose*, Jean-Jacques Annaud, 1986) ou de *Ensaio sobre a Cegueira* (Fernando Meirelles, 2008). A entrega contínua e o envolvimento do leitor no prolongado tempo que as páginas de um livro exigem tende, de modo geral, a julgar como traço de mediocridade as escassas duas a três horas de imagens em movimento, ou até a produzir estéreis exercícios de identificação das necessárias compressões e supressões realizadas na passagem de livro a filme.

Na análise conjunta de *A Praia / Agosto*, pode também sentir-se como perda a ausência daquilo que, no ato da leitura, se reconhece como a profundidade dos diálogos de Pavese – tanto mais que, na obra escrita, tais diálogos surgem imiscuídos no discurso do narrador de primeira pessoa –, num labor que torna mais densa a personalidade desta voz. O cinema propõe, por exemplo, que a reflexão do autor literário em torno de uma árvore possa ser espoletada no próprio espectador, apenas exibindo a árvore que, perante o fluxo e a simultaneidade de imagens, perde a centralidade que o texto literário lhe conferia. Não colocando na boca de nenhum personagem a divagação sobre o insólito do crescimento de plantas e flores à beira da água salgada, o realizador do filme opta por oferecer aquele, entre tantos outros elementos, como ferramenta excursionista para quem quiser e souber ver repetidamente os planos fílmicos. A oliveira que o narrador do livro vê da janela da pensão, e à qual dedica vários momentos de pausa reflexiva (a

árvore aparece no começo do capítulo III e ressurgue, aqui e ali, até à página final), não tem contrapartida visualmente significativa no filme. Para Jorge Silva Melo, a obra de Pavese funciona, assim, essencialmente como mote.

Em *Agosto*, a paisagem física da província italiana e da costa da Ligúria, trocada pelo Norte e pela costa azul de Portugal, constitui-se objeto dos olhares profundos do realizador e de Acácio de Almeida, diretor de fotografia. “O Acácio é secreto” – admite Silva Melo na entrevista concedida a Francisco Ferreira –, “ninguém sabe bem como é que ele se inspira, ele não diz, ou melhor, não é pela palavra que o diz” (Melo em Ferreira, 2013, p. 43). A beleza natural revelada – sobretudo nas escarpas e nas areias da Arrábida – detém uma força visual e pictórica inegável, por conjugar elementos como a própria estação do ano e o apelo contemplativo, o trabalho sobre a cor azul, a natureza e a relação com o destino das personagens, o nada que parece acontecer no filme. É, acima de tudo, contexto global, não se detendo a câmara sobre nenhuma especificidade da natureza daquele lugar de veraneio.

Todavia, tal não implica uma ausência de força semântica. Sobre esse aspecto, acerca dos diálogos entre as personagens, Pedro Mexia afirma aquilo que se poderia dizer acerca dos elementos da paisagem no filme, o mar, os banhos, as futilidades do baile e da música: “A conversa é incessante, mas infrutífera. É uma conversa que não comunica, e é isso que nos cativa” (Mexia, 2018, p. 137). A exuberância de elementos visuais na obra de Silva Melo pode, afinal, dar conta do mesmo tipo de vazio e de tempo suspenso que o livro de Pavese sugere na agudeza de alguns parágrafos: “estava na praia, onde os dias não contam” (Pavese, 2011, p. 66); “o tédio quotidiano das horas quentes e vazias” (*idem*, p. 71); “Estava na praia há poucos dias, parecia que era há já um século. Talvez porque não acontecesse nada.” (*idem*, p. 79). Pode um filme ser sobre nada? Podem três personagens ser olhadas pelo simples prazer de olhar? Sim, diria Jorge Silva Melo.

Desafortunadamente, esta elevada qualidade das imagens em *Agosto* não encontra correspondência sonora, aprofundando-se uma falha arquetípica de muito do cinema português realizado até aos inícios do século XX. Numa obra que olha com igual respeito para a exuberância da natureza e para os

detalhes aparentemente insignificantes do quotidiano, o som saiu prejudicado com a dobragem exigida pela participação de dois atores não portugueses, que, precisamente, protagonizam a obra. Tivesse a escolha dos atores obedecido a critérios menos internacionais e talvez a discrepância não fosse tão gritante. Ainda assim, os tons límpidos das vozes de Alexandra Lencastre (que dobra Marie Carré) e de João Pedro Gomes (para Christian Patey) matizam o incómodo da dessincronização entre a imagem e o que o espectador ouve, quando a falar são Alda e Carlos.

O maior investimento do lado sonoro terá estado, como ficou dito, na música, que parece ser mais do que elemento ornamental e se torna narrativo – quando, por exemplo, as personagens vão cantarolando o refrão da cantiga-tema, “O Verão já se acabou” e, com isso, sublinham o fim de um tempo, a fronteira da estação estival. Ou quando destacam a letra do sucesso que a banda francesa Les Chats Sauvages gravou em 1962, a partir de um tema de Jason Donovan (*Sealed with a kiss*, 1960): “Quand vient la fin de l’été sur la plage / Il faut alors se quitter, peut-être pour toujours oublier cette plage”, ou seja, quando o fim do Verão chega à praia, temos de nos separar, talvez para sempre, e esquecer esta praia – o tópico, afinal, quer do filme quer do livro, o remate de um tempo e o ressurgimento (o renascer), numa idade diferente, já fora de filme e de livro.

Um outro tema de baile de fim de Verão, que toca na noite derradeira da ação narrada pelo filme, é cantado em italiano por Manuel João Vieira, com um texto de José Mário Branco (de acordo com o realizador no catálogo organizado por Francisco Ferreira em 2013, acima referido), e repete os vários temas da intriga: o Verão ao sol numa praia, jovens corações apaixonados, a crueldade da beleza, os olhos que ferem. A escolha das canções trabalha, portanto, a favor da materialização daquilo que no livro se desenrola na complexidade verbal em que a escrita de Pavese é exímia, e cuja transposição para cinema se sujeita à torsão da modificação intersemiótica. Em *Agosto*, ganham assim força as “pequenas unidades” de existência material contingente – os rostos, os espaços, os detalhes –, capturadas pela imagem fílmica que, relembra Kracauer, “abrem uma dimensão muito mais

ampla do que aquela dos enredos que elas sustentam” (Kracauer, 1997, p. 303).

Por todos os traços até aqui apresentados, a obra de Jorge Silva Melo, filmada em 1987 e ambientada em 1964, pode ser considerada um filme de época sobre o Verão. Do mesmo modo pode ver-se *Guerra Civil* de Pedro Caldas (2010), filmado em 2009 e ambientado no Verão de 1982. Um outro filme, *Uma Rapariga no Verão*, de Victor Gonçalves (1986), filmado entre 1982 e 1986, transporta o espectador para ambiências estivais e marítimas semelhantes. Mas se *Agosto* é praticamente contemporâneo do filme de Gonçalves, *Guerra Civil* apresenta-se como uma revisitação, ou como a componente de um filão que reivindica as cores, as atmosferas e as inércias do Verão, elementos presentes nos dois anteriores.

Os três filmes podem, assim, ser entendidos como exemplos das inúmeras cumplicidades criativas e de produção que se vão entretecendo na história do cinema em Portugal. Note-se, a este propósito, que Pedro Caldas foi diretor de som nos filmes de Silva Melo e de Gonçalves, enquanto Pedro Costa, assistente de realização de *Agosto*, assinou o vestuário de *Uma Rapariga no Verão* e Rita Lopes Alves o de *Agosto*. Nos anos seguintes, Lopes Alves continuará a trabalhar como figurinista de teatro, enquanto Jorge Silva Melo será também encenador teatral. Pedro Costa não fará mais vestuário na sua carreira, mas continuará a realizar, tornando-se um dos autores canónicos da contemporaneidade. Já Victor Gonçalves, encontramos-lo na produção da primeira obra de Costa, *O Sangue* (Pedro Costa, 1989), filme marcado pela reabilitação poética do corpo de Pedro Hestnes, amplamente performatizado em *Agosto* através da personagem de Alberto (que corresponde, na novela, ao jovem Guido). *Agosto* é o segundo filme da carreira do ator, mas é o primeiro em que este se dá na mais completa materialidade: em *O Desejado – As Montanhas da Lua*, de Paulo Rocha (1987) fez apenas locução. *O Sangue*, por sua vez, viria a ser um dos filmes em que Hestnes mais revelou a presença e a dramaticidade que o tornaram uma das figuras mais intensas do cinema feito em Portugal.

Por fim, a ideia de um certo e comum distanciamento face ao tópico do “filme de época” parece crucial para se entender a tendência, já notória em Pavese, de concentrar a narrativa no relato dos episódios mais fúteis de uma estação que deixa o corpo a repousar. Não querendo distrair o espectador com pormenores de um tempo histórico, tanto Caldas como Silva Melo filmam uma estação que se relaciona com as suas juventudes: no caso do primeiro, nos anos oitenta, no segundo, os anos sessenta.

5. Clelia / Alda: o corpo e os arquétipos

Para além dos traços enunciados, os filmes de Pedro Caldas, Victor Gonçalves e Jorge Silva Melo possuem em comum o foco numa figura feminina que, de certa forma, desestabiliza a narração, chegando a espoletar um triângulo, visível no momento em que Alda entra em cena em *Agosto* (0:24:30-0:24:46).

O arquétipo do triângulo amoroso é, ainda assim, esquivo. Na centralidade da trama encontram-se três personagens tensas, prestes a deixar o passado irromper no presente. Ao minuto 0:23, a mulher de frente para o mar (e de costas para a câmara) cria um *raccord* discursivo com a sequência de memória anterior, e diz, dirigindo-se ao espectador e a Carlos, que a vê pela primeira vez: “Que história horrível” (refere-se a uma tragédia ocorrida na aldeia, um crime passional de que se deu conta nas imagens que antecederam a passagem para a praia). É aqui que Alda surge pela primeira vez. O tom lânguido que utiliza deixa no ar uma certa provocação: “Não esperava que eu fosse assim”, diz a Carlos, quando se conhecem. Dário entra em cena e a câmara exhibe o triângulo perfeito. Mas logo a personagem do marido de Alda desequilibra a figura, quando se aproxima da água e mergulha, levando consigo e para a imagem absoluta do oceano a atenção da câmara.

A personagem feminina tem nestes momentos, que ecoarão mais adiante e serão, novamente, repercutidos nos planos finais do filme, a maior força da sua presença, sublinhada pela paisagem marítima que a enquadra. A *mise-*

en-scène parece indiciar o poder daquela espécie de sereia, de que quase sempre se vê apenas a metade superior do corpo. Mas a sugestão serve igualmente a relevância da paisagem, e da pintura do minuto, da construção de um ambiente em que os dois homens deambulam, confusos, enquanto as mulheres – Alda, aqui, mas também a personagem de Isabel Ruth, no começo do filme – assumem presença e movimentos seguros, mostrando-se possuidoras de certos conhecimentos que os homens ignoram. O mesmo se sugere na novela, quando Clelia comenta as aventuras noturnas de um grupo de rapazes em arruaças – “Que rapazolas!” (Pavese, 2011, p. 35) – ou quando, no último capítulo, se revela a sua gravidez, motivo imediato para o regresso do casal a Génova.

Intui-se, nesta análise, que *Agosto* é um filme igual a tantos outros que fizeram da História do Cinema uma esfera predominantemente masculina, criticável de inúmeras perspectivas feministas. O realizador defende-se de modo previsível: “Há o esplendor do Verão e o fim do Verão. Visto pelos três homens: Carlos, Dário e Alberto. Pela Alda, não. E não há misoginia alguma nisto. A Alda é misteriosa, tem uma tranquilidade que eles não têm, é, sem prejuízo, muito animal” (Melo em Ferreira, 2013, p. 41).

A percepção leva-nos, ainda assim, a questionar o modo como Jorge Silva Melo se enquadra no diagnóstico elaborado por Laura Mulvey, relativo a uma arte feita por (e igualmente dirigida a espectadores) homens, brancos, heterossexuais, de classe média ou mais elevada. Para a cineasta e pesquisadora britânica, recorde-se:

[a] satisfação e o reforço do ego, que representam o grau mais alto da história do cinema até agora, devem ser atacados. Não em favor de um novo prazer reconstruído que não pode existir no abstracto, nem de um desprazer intelectualizado, e sim no intuito de abrir caminho para a negação total da tranquilidade e da plenitude do filme narrativo de ficção. (Mulvey em Xavier, 1983, p. 440)

Pelos motivos que temos vindo a elencar, Silva Melo não escusa a linearidade temporal, nem tampouco a continuidade espacial a que Mulvey se refere: apesar das alterações do espaço em que as personagens se movem, os

raccords pontuam o filme e permitem essa continuidade. O realizador não se afasta, ademais, dos arquétipos socialmente reconhecíveis e aceites, nisso seguindo de perto o relato de Pavese. Na sua matriz literária, Clelia é também descrita como uma mulher que dificilmente se deixa definir, e, por isso mesmo, fascinante: no primeiro momento em que é referida, o narrador de Pavese descreve-a como “muito simpática, uma rapariga travessa” que, “quando, à noite, reapareceu para sair connosco, transformara-se numa senhora encantadora, a quem [...] teria beijado a mão” (Pavese, 2011, p. 9). Discreta e paulatinamente, o leitor é levado a crer na incompatibilidade das características de Clelia – e da convivência com ela – com a harmonia entre os dois homens. Respeitando-se uma certa tradição burguesa, sintetiza-se um casamento aborrecido, ainda que sem o desejo evidente de um término. É arrastado para a frente, atribuindo-se a centralidade a outros temas e prioridades; só voltará a ser importante quando, no final, se consuma a sua verdadeira função: a juventude termina e a amizade entre os homens dilui-se, porque a mulher espera um filho e há que regressar a casa.

Do lado especificamente feminino do filme, Silva Melo exhibe uma personagem enquadrável em diversos estereótipos de género: Alda é o corpo e o rosto que elege para uma *performance* silenciosa e distante. A escolha de uma atriz não portuguesa, que fala noutra língua com as já descritas falas dobradas, dilata, por sua vez, a ideia do silêncio específico de uma voz, e essa mesma distância. Alda é o objeto-musa a quem o realizador dedica um olhar poético, mas de total incompreensão – é parte integrante da paisagem, não mais do que o mar que tem em fundo. Assim o fizeram, antes de Silva Melo, cineastas como Fellini, Antonioni, Truffaut, Godard, Hawks, Hitchcock, entre muitos outros de quem o realizador português recebe a herança: a cinematografia patriarcal dominante que, ainda segundo Mulvey (Mulvey em Xavier, 1983), sempre encarou a mulher como “o outro macho”, restringindo-a a uma ordem simbólica na qual os homens puderam viver livremente as suas fantasias e obsessões, através do comando e do poder linguístico.

No filme, Alda (interpretada, como ficou dito, por Marie Carré), apela à universalização desse olhar masculino, nada acrescentando à narração. Se, desde o início, faz antever uma intromissão na amizade entre os dois homens, pela via da disputa da sua atenção, o final do filme revela que nada, de facto, acontece entre Alda e Carlos – este é, aliás, o único que não sucumbe aos seus encantos, talvez por perceber que é ela o “intruso” na sua amizade cristalizadora com Dário (cf. Silva Melo em Ferreira, 2013, pp. 36-37). A expectativa de um desvario bovariano não se consagra, deste modo, nem no filme nem no livro. Alda parece ter consciência de que, tal como o mar, é olhada, nada mais, disso nos fazendo suspeitar a atração da câmara pela sua figura. O apelo à escopofilia – que desde Freud¹⁴ se configura como um dos instintos que compõem a sexualidade, através da tomada do outro como objeto, sujeitando-o a um olhar controlador e curioso – é aqui tão exaltado como insatisfeito. Fica uma incompreensão ao longo do filme, completamente personificada no corpo de Alda, nas suas atitudes e sorrisos misteriosos. A sua imagem silenciosa permanece amarrada ao lugar de portadora (e não de fabricante) de significado. Alda, como o mar, é “o corpo estranho, o curto-circuito” (*idem*, p. 36), é nela que se mantém o mistério e o apelo.

Tal como Laura Mulvey apontou a outros realizadores, Silva Melo transforma a câmara em testemunha privilegiada dos segredos dos dois amigos, o que impede o distanciamento do público em relação ao filme, fazendo ressaltar o olhar das personagens. Veja-se, na sequência que começa no minuto 0:30, como isto se torna evidente: enquanto Dário e Carlos conversam no exterior, frente a um mar calmo e azul, sobre algo que Alda talvez desconheça (“– Não lhe disseste nada...?” “– Conta-lhe o que quiseres”), aparece, num plano superior, no terraço, de vestido azul recortado contra o azul do céu, com os acordes sonoros de uma guitarra e de um contrabaixo, a mulher de quem se fala. O enquadramento surge do olhar deles, que se viram para ver a silhueta

¹⁴ Ao referir-se a zonas erógenas, em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, Freud ([1905] 1969, p. 172) afirma: “[...] na escopofilia e no exibicionismo o olhar corresponde a uma zona erógena”.

feminina na varanda. Tudo é impregnado de azul (é azul e branco, também, o vestido de uma figurante que sobe a escada que Carlos desce), enquanto a música e o ruído das cigarras enquadram sonoramente a voz de Alda a chamar pelos homens: “Vamos dar um passeio de barco. Não vêm?” (0:31:00), convida ela, a sorrir, aproximando o corpo do corrimão.

Carlos e Dário não darão o passeio de barco; aliás, o espaço deles raramente é partilhado com o espaço da mulher: Alda sai do mar quando a maré está a encher, e é nessa altura que Carlos desce, pelo caminho entre as rochas, até à água, onde encontra Dário, que diz ao amigo: “Na maré cheia, a praia ainda é suportável: as mulheres têm medo das alforrecas” (0:33:05-0:33:10). Uns momentos antes, Alda aparecia deitada e de olhos fechados, dentro de um bote de madeira azul clara, como o vestido – ou branca, que os tons do mar e do vestido contaminaram –, numa posição de calma e de reflexão. Filmada em ângulo picado, inferiorizada pelo olhar masculino da câmara e aparentemente vulnerável, a personagem remete para a interrogação de Carlos, antes de sair da cena anterior: “Porque é que ela te olha como se tivesse medo?” (0:31:16). Na criação da personagem de Alda, Jorge Silva Melo não transpõe a distanciação entre o que o olhar permite e a compreensão poderia alcançar. O impacto erótico da atriz, tal como Mulvey enunciava relativamente a outras divas, transporta o filme para uma *no man’s land* de suspensão narrativa:

Os close-ups de pernas (Dietrich, por exemplo), ou de um rosto (Garbo), inscrevem uma forma diferente de erotismo na narrativa. O pedaço de um corpo fragmentado destrói o espaço da Renascença, a ilusão da profundidade exigida pela narrativa. Ao invés da verosimilhança com a tela, cria-se um achatamento característico de um recorte, ou de um ícone. (Mulvey em Xavier, 1983, p. 445)

Alda é uma máscara, ou a figura feminina permanentemente revisitada por um olhar que não distingue a sua singularidade e, como tal, não lhe atribui um estatuto identitário, uma memória, uma luta. Para isso, para construir figuras femininas cuja identidade se consolida através de confrontos (consigo mesmas, com outras personagens, com o tempo,...) e/ou da memória, com

estatuto de exceção, é que Agnès Varda, Chantal Akerman ou Teresa Villaverde criaram *Pomme e Suzanne (L'Une Chante l'Autre pas / Uma Canta, a Outra Não, Agnès Varda, 1977)*, *Jeanne Dielman (Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles, Chantal Akerman, 1975)* e *Sonia (Transe, Villaverde, 2006)*. Tal como Bergman, Ozu e Pedro Costa criaram *Alma e Elisabet (Persona / A Máscara, Ingmar Bergman, 1966)*, *Tomi Hirayama (Tôkyô Monogatari / Viagem a Tóquio, Yasujiro Ozu, 1953)* e *Vitalina Varela (Pedro Costa, 2019)*.

Alguns aspectos, porém, salvaguardam a singularidade da obra. *Agosto*, dissemos anteriormente, é um filme como tantos outros, mas é também um filme único. Se Alda constitui a figura seráfica a quem um olhar *voyeur* é dedicado, é também algo inexplicável que ninguém pareça perdida e irremediavelmente apaixonado por ela. Em Pavese, o fulgor da personagem era maior – ela era o eixo que, do início ao fim, fazia desequilibrar a ligação entre os dois amigos. A ação do livro começa com uma lembrança breve da cumplicidade dos rapazes enquanto jovens, para adentrar no tópico do distanciamento, explicitamente atribuído ao casamento de Doro com Clelia; e termina logo depois de Doro contar ao amigo não nomeado acerca da gravidez da esposa. No filme de Jorge Silva Melo, à observação sobrepõe-se um universo que dita leis superiores e que rege a vida destas marionetas do destino, sem que as mesmas se manifestem incomodadas pela agenciamento divina, à qual respondem com irreduzível inércia. Alda é tão fatalmente bela que não consegue viver um casamento feliz, nem tão pouco entabular uma envolvimento adúltero com quem cruze o seu caminho. Não obstante, no final do filme, é também ela quem, por assim dizer, dirige a narrativa, no sentido em que confessa estar grávida, em segredo, ao amigo do marido. A cena em que o faz sublinha o domínio da mulher: nem mesmo o espectador partilha do segredo, que não consegue ouvir.

A anúncio, que Alda ativamente concretiza, marca o começo do fim e concretiza duas visões distintas: no livro, depois de Doro decidir que interrompem as férias, para que ela seja consultada por um médico, Clelia olha para o Professor e diz-lhe, com grande dose de ironia: “começa a

paternidade. Ele é que manda” (Pavese, 2011, p. 115). No filme, é também Alda que tem o comando da voz, ainda que em segredo.

As figuras masculinas que por ali deambulam são mais fáceis de (re)conhecer: “Dário, um engenheiro temperamental, tem uma masculinidade afirmativa, de latagão, faz lembrar o Patrick Bauchau de *A coleccionadora* de Rohmer”, sintetiza Mexia (2018, p. 137), recordando uma remissão que Silva Melo já indiciara (cf. Ferreira, 2013: p. 38). Ao longo da novela e do filme, a figura de Doro / Dário, que parecia central e com poder para espoletar acontecimentos, revela-se um mero recetáculo de memórias de um tempo que ambos partilharam, com um desinteresse manifesto por aprofundar tais lembranças, ou a relação com Alda. A Carlos, acaba por dizer: “Tu vês em mim coisas demais” (0:58:19).

Carlos, por seu lado, é o intelectual insatisfeito que respira melancolia, no desconforto do triângulo amoroso. Também Mexia o descreve:

Pacato professor de música, fuma cachimbo, lê o famoso ensaio sobre “a alma romântica e o sonho”, tem um ar blasé, assume-se como um misantropo. O actor que o interpreta, um dos “modelos” de Bresson, é atraente, sisudo e opaco. Carlos parece sempre incomodado por estar naquela casa de praia com o amigo, anuncia que se vai deitar mais cedo, que se vai embora, tudo nele é ócio e tédio, até ao “ah sim?” e os “até amanhã”. (Mexia, 2018, pp. 137 e 138)

Não só eles, mas também Alberto, Rodrigo, e outras personagens masculinas do filme, vão-se definindo na teia das relações que vivem com várias mulheres: Alda, Nina, Gina, e outras que nem são nomeadas. O poder delas não chega, no entanto, a individualizá-las. As suas histórias tampouco são contadas. Elas são a mesma massa feminina relativamente indistinta.

6. Considerações finais

Um estudo de *Agosto* como aqui tentámos adquirir um importante significado quando contextualizado no filão de outras obras do cinema português dos anos 80 (ou sobre os anos 80), em que se relaciona o Verão e a juventude. Este aprofundamento da transposição cinematográfica que Jorge

Silva Melo oferece abre as portas a uma apreciação simbólica de todas aquelas obras portuguesas que, por diversos motivos, não veem valorizada a sua presença na história da sétima arte. Quando, no catálogo que organizou, o crítico Francisco Ferreira (2013) afirma que *Agosto* pode ser considerado um dos mais belos e misteriosos filmes do cinema português dos anos 80, refere-se sobretudo a alguns dos aspectos que procurámos reunir neste artigo.

Partindo da difícil escolha de materializar os densos diálogos dos personagens pavesianos em imagens em movimento ricas em cores, ambientes e silhuetas sugestivas, até ao toque musical que personaliza e individualiza as situações sociais e culturais, é neste filme que se encontram muitos dos elementos que serão então dissecados, um a um, em filmes seguintes da cinematografia portuguesa, que se detêm sobre temas semelhantes. Seria interessante aprofundar um estudo desta linhagem.

Se alguns episódios da novela de Pavese foram quase decalcados para o filme de Silva Melo, muitas das palavras do livro mantiveram-se apenas nas suas páginas. A escrita não é totalmente transposta, e há várias modificações nas personagens. Centrando-se nas suas próprias características materiais, o filme joga com a criação de ambientes em que a instabilidade da luz e das cores se exibem perante o espectador, acentuando o equilíbrio da transposição: o cinema explora o seu próprio meio através de cores, das figuras de atores e atrizes, da banda sonora e da música, e assim se destaca da literatura. Esta acentua a densidade material do verbo existencialista, que não dispõe senão de si mesmo para criar e revelar.

Uma das temáticas-chave do filme de Jorge Silva Melo parece ser a ideia do tempo vivido na passagem de uma idade para outra: também o livro de Cesare Pavese pode ser interpretado a partir desse eixo ou *leitmotiv*. A narrativa termina, nas duas obras, com a suspensão do estio – ou, por outras palavras, trata-se de uma suspensão do tempo do Verão, que permite, por fim, que se regressasse ao andamento da vida, a uma ação que parece ter estado congelada no clima morno da praia. No filme, quando Alda se afasta da cena do baile e dá conta da gravidez a Carlos, é de noite e soa o rugir de trovões

que, também eles, anunciam uma mudança do clima, o final do Verão e o fim do filme. Só depois de ela sair de cena é que chega Dário, e se retomam palavras próximas das da novela.

Mas Dário, este pai em construção, tem nisso uma participação breve – fora de cena, Alda chama-o, já a chuva cai e a pequena multidão que se juntara para dançar vai deixando o recinto, esvaziando o lugar do Verão e dando lugar à cena final, diurna, na qual dominam dois elementos: a paisagem da Arrábida com o mar ao fundo e a mulher, que sai do carro para caminhar para a esquerda do enquadramento, enquanto a câmara a segue em *travelling* (desde 1:30:27 até ao último plano do filme). Só nos dois segundos derradeiros se lhe junta o marido, que a abraça, e nos braços de quem ela parece soçobrar. A imagem corta para o desenrolar dos créditos finais, apenas com a ligação permitida pela música. Nos dois objetos, livro e filme, percebe-se um olhar de incompreensão e de fascínio dos autores pela figura feminina, que não seduz, não age, pouco revela e nada afirma.

Referências bibliográficas

- [s.a.] [2013]. Folha de Sala relativa à exibição de *Agosto* no Cinema Monumental, em Lisboa, a 15 de junho.
- Catalfamo, A. (2004). *La Stanza degli Specchi: Cesare Pavese nella letteratura, nel cinema e nel teatro: quarta rassegna di saggi internazionali di critica pavesiana*. Centro Pavesiano Museo Casa Natale.
- Cavallini, E. (2013). “Da Brancaleone a Forte dei Marmi: Pavese e il ‘mare greco’”. In Catalfamo, A. (a cura di), *Cesare Pavese: Il mito classico e i miti moderni* (pp. 5-14). Edizioni CUECM.
- Ferreira, F. (org.) (2013). *O Cinema de Jorge Silva Melo e os Sortilégios do Tempo*. Lisbon & Estoril Film Festival '13.
- Freud, S. (1905). “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade”. In *Um Caso de Histeria, Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade e outros Trabalhos (1901-1905)* (pp. 123-250). Trad. Jayme Salomão. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 7. Imago, 1969.
- Kracauer, S. (1997). *Theory of Film: The redemption of physical reality*. Princeton University Press.
- Mexia, P. (2018). *Lá Fora*. Tinta-da-China.

- Mulvey, L. (1983). “Prazer visual e cinema narrativo” (pp. 437-454). Trad. João Luiz Vieira. In: Xavier, I. *A Experiência do Cinema*. Edições Graal.
- Nay, L. e Zaccaria, G. (2017). “Nota introdutiva”. In Pavese, C. *La Spiaggia* (pp. v-xiv). Giulio Einaudi Editore.
- Pavese, C. (2021a). *La Bella Estate*. Introd. Claudia Durastanti. Giulio Einaudi Editore.
- Pavese, C. (2021b). *Dialoghi con Leucò*. Introd. Giulio Guidorizzi, con una conversazione tra Carlo Ginzburg e Giulia Boringhieri. Adelphi.
- Pavese, C. (2021c). *A Lua e as Fogueiras*. Trad. José Lima. Livros do Brasil.
- Pavese, C. (2020a). *Il Mestiere di Vivere: Diario 1935-1950*. Introd. Domenico Starnone. Giulio Einaudi Editore.
- Pavese, C. (2020b). *La Luna e i Falò*. Introd. Wu Ming, con una nota di Laura Nay e Giuseppe Zaccaria. Giulio Einaudi Editore.
- Pavese, C. (2017a). *Feria d’Agosto*. Introd. Elio Gioanola. Giulio Einaudi Editore.
- Pavese, C. (2017b). *Il Compagno*. Giulio Einaudi Editore.
- Pavese, C. (2011). *A Praia*. Trad. Ana Tomás. Ulisseia-Babel.
- Pavese, C. (2009). *Il Serpente e la Colomba: Scritti e soggetti cinematografici*. Ed. Mariarosa Masoero, introd. Lorenzo Ventavoli. Torino: Giulio Einaudi Editore.
- Pavese, C. (2008). *Férias de Agosto*. Trad. Ana Hatherly. Quasi.
- Pavese, C. (2004). *O Ofício de Viver*. Trad. Alfredo Amorim. Relógio d’Água.
- Pavese, C. (2002). *Tutti i Racconti*. Giulio Einaudi Editore.
- Pavese, C. (1969). *Ciau Masino*. Giulio Einaudi Editore. Ramos, J. L. (1991). “Música de Verão”, *EXPRESSO / REVISTA*, 11 de maio de 1991. Disponível em: <https://cinemaportuguesmemoriale.pt/DeskTopModules/CinemaPortugues/API/Documents/DownloadDocument?sourceId=1020&sourceType=Movie>
- Vasconcelos, J.M. de (2013). “Os Deuses de costas (Pavese, *Dialoghi con Leucò* e os mitos)” (pp. 43-56). In *Boletim de Estudos Clássicos*, 58. Associação Portuguesa de Estudos Clássicos / Imprensa da Universidade de Coimbra.

Referências Filmográficas

- Akerman, C. (1975). *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles / Jeanne Dielman*. Bélgica, França: Paradise Films / Unité Trois.
- Annaud, J.-J. (1986). *Der Name der Rose / O Nome da Rosa*. Alemanha, Itália, França: Constantin Film / Cristaldifilm / Les Films Ariane.
- Antonioni, M. (1955). *Le amiche*. Itália: Trionfalcine.

- Bergman, I. (1953). *Sommaren med Monika / Mónica e o Desejo*. Suécia: Svensk Filmindustri.
- Bergman, I. (1966). *Persona / A Máscara*. Suécia: AB Svensk Filmindustri.
- Caldas, P. (2010). *Guerra Civil*. Portugal: Blackmaria.
- Costa, P. (1989). *O Sangue*. Portugal: Trópico Filmes.
- Costa, P. (2019). *Vitalina Varela*. Portugal: Optec.
- Cottafavi, V. (1973). *Gente delle Langhe / Gente do Langhe*. Itália: RAI.
- Gonçalves, V. (1986). *Uma Rapariga no Verão*. Portugal: Trópico Filmes.
- Huillet, D. e Straub, J.-M. (1979). *Dalla Nube alla Resistenza / Da Nuvem à Resistência*. Itália, Alemanha Ocidental, Reino Unido, França: Straub-Huillet.
- Kurys, D. (1977). *Um Homme Amoureux / A Man in Love / Um Homem Apaixonado*. França, Itália, Inglaterra: Camera One / Alexandre Films / J.M.S. Films.
- Maselli, F.C. (1999). *Il Compagno / O Companheiro*. Itália: Ager 3, Rai.
- Meirelles, F. (2008). *Ensaio sobre a Cegueira*. Brasil, Canadá, Japão, Reino Unido, Itália: Rhombus Media et al.
- Melo, J. S. (1991). *Agosto*. Portugal: Arion Productions / Filmargem / La Sept Cinéma / RTP.
- Ozu, Y. (1953). *Tôkyô Monogatari / Viagem a Tóquio*. Japão: Shochiku.
- Pinto, J. (1987). *Uma Pedra no Bolso*. Portugal: João Pedro Bénard / Dramazine.
- Rocha, P. (1987). *O Desejado – As Montanhas da Lua*. Portugal, França: Suma Filmes et al.
- Rohmer, É. (1986). *Le Rayon Vert / O Raio Verde*. França: Les Films du Losange.
- Rohmer, É. (1996). *Conte d'Été / Conto de Verão*. França: Canal+ / La Sept Cinéma / Les Films du Losange / Sofilmka.
- Ruiz, R. (1973). *El Realismo Socialista / O Realismo Socialista*. Chile: Darío Pulgar, Raoul Ruiz.
- Soldati, M. (1948). *Fuga in Francia / Fuga para França*. Itália: Lux Film.
- Varda, A. (1977). *L'une Chante l'autre pas / Uma Canta, a Outra Não*. França: Ciné-tamaris.
- Villaverde, T. (2006). *Transe*. Portugal, Itália, Rússia, França: Gemini Films / Madragoa Filmes et al.

Referências webgráficas

Arquivo José Mário Branco. Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. <https://arquivojosemariobranco.fcsh.unl.pt>

Manuel de Falla – El Archivo. Fundación Archivo Manuel de Falla y Ayuntamiento de Granada. <https://www.manueldefalla.com/es/el-archivo>