

# Declinações filmicas e viagem em *Livro Usado* de Jacinto Lucas Pires: um olhar entre lentes

Maria Dulce Soares  
Universidade do Porto - ILCML

**Resumo:** Partindo de um olhar pluriperspetívico da relação da literatura de viagem contemporânea portuguesa com os estudos interartes e, especialmente, com o cinema, pretendo abordar a narrativa viática em torno da escrita de Jacinto Lucas Pires, centrada na problematização de questões identitárias, na refiguração do espaço geográfico, textual, ontológico, numa conformação artística, pressentida na afinidade entre duas linguagens com expressão própria: a literatura e o cinema. Afirmando-se, reconhecidamente, como um criador em deslocação pelos mais diversos territórios interartísticos - cinema, teatro, encenação, música -, é com particular enfoque na literatura que o autor tem firmado os seus pilares, desde a reta final da década de 90, estreando-se na escrita de viagem com a obra *Livro Usado* (2004), de resto, até ao momento, a única. Com efeito, neste livro, Jacinto Lucas Pires toca habilmente o território poroso da literatura de viagem, consolidando a sua condição de escritor-viajante, numa ressumbrante deslocação pelo Japão do início do século XXI, a espelhar a vertigem do Oriente, através das imagens construídas a partir do olhar do viajante ocidental, plasmadas numa escrita porosa e fina, quase poética, assente numa “frictional literature” (Ette 2003: 3), entre declinações fílmicas ou tão-só fotografamas, captados pelo olhar arguto do também cineasta. É pois neste quadro intermedial que me proponho detetar alguns processos isomórficos coincidentes com estratégias fílmicas e potenciais representações de viagens na obra em apreço, contribuindo assim para dar a ver uma possibilidade de transposição da mesma para o cinema, examinando algumas questões de natureza epistemológica em torno da relação entre a literatura e o cinema.

**Palavras-chave:** Jacinto Lucas Pires, literatura de viagem, ficção e referencialidade, estudos interartes, cinema

**Abstract:** Starting from a pluriperspective view of the relationship of contemporary Portuguese travel literature with interart studies, and especially with cinema, this paper addresses the viatic narrative around the writing of Jacinto Lucas Pires, centered on the problematization of identity issues, on the refiguration of the geographic, textual, ontological space, in an artistic conformation, foreseen in the affinity between two languages with their specific expression: literature and cinema. Admittedly affirming himself as a creator travelling through the most diverse interartistic territories - cinema, theater, staging, music -, it is with a particular focus on literature that the author has established his pillars, since the end of the 90s, making his debut in travel writing with the book *Livro Usado* (2004), which is, until now, his only one. In fact, in this book, Jacinto Lucas Pires deftly touches the porous territory of travel literature, consolidating his condition as a travel writer, in a stunning journey through Japan at the beginning of the 21st century, mirroring the vertigo of the East, through the images constructed from the gaze of the western traveller, shaped in a porous and fine writing, almost poetic, based on a “frictional literature” (Ette 2003: 3), among filmic declines or just frames, captured by the keen gaze of the also filmmaker. It is therefore in this intermediary framework that I propose to detect some isomorphic processes coinciding with filmic strategies and potential representations of journeys in the work in question, thus contributing to show the possibility of transposing it to the cinema, examining some epistemological issue around the relationship between literature and cinema.

**Keywords:** Jacinto Lucas Pires, travel literature, fiction and referentiality, interart studies, cinema

*A diferença entre a escrita de viagens e a  
ficção é a diferença entre registar o que os  
olhos veem e descobrir o que a imaginação sabe.*

Paul Theroux

Encarada como uma prática intemporal, a viagem integra um vastíssimo corpus textual que a tematiza, emergindo assim como lídimo género híbrido, plasmado numa escrita porosa e fluída, espelhando a complexidade das relações entre a literatura e o espaço, entre artes outras de a narrar ou representar no palco interartístico.

Na verdade, há mais de vinte anos que se vem desenhando em Portugal uma tendência vigorosa para a afirmação de uma literatura produzida em torno de viagens e deslocações ora decorrente de contextos migratórios ora da viagem *per se*, corporizando uma multiplicidade de sentidos, de desígnios e de mobilidades, impli-

cando territórios culturais, identitários, ontológicos, artísticos, entre outros, com ressonâncias significativas no circuito editorial e que não podia deixar de interpelar um espaço académico. Tal literatura acabaria por ditar a rota dos estudos por mim levados a cabo no âmbito da minha tese de doutoramento, intitulada *Entre vozes e espelhos: um olhar sobre a Literatura de Viagens portuguesa contemporânea* (2018), centrando-me em onze obras de dez autores, entre o final da década de 90 e este início de século, pelo facto de a investigação desenvolvida em torno dessa produção até então se reduzir a meros estudos esparsos.

Isto posto, movia-me o propósito de analisar um corpus textual necessariamente heterogéneo que permitisse contribuir para uma avaliação sustentada da literatura de viagem portuguesa contemporânea, e que refletisse o pulsar de uma criação viática em Portugal. Desde logo, após uma aturada pesquisa, elegeria uma constelação de escritores com diferentes olhares, tanto ao nível de construção narrativa como de imaginário, que proporcionassem uma caracterização do atual estado da poética do género, possibilitando o vislumbre de vários cruzamentos no palco literário e interartístico, num campo de indagação onde convergem uma pluralidade de discursos e áreas do conhecimento multidisciplinares, no âmbito da Literatura Comparada. Deste modo, autores como Miguel Sousa Tavares,<sup>1</sup> Pedro Rosa Mendes,<sup>2</sup> Jacinto Lucas Pires,<sup>3</sup> Paulo José Miranda,<sup>4</sup> Tiago Salazar,<sup>5</sup> Filipe Morato Gomes,<sup>6</sup> Gonçalo Cadilhe,<sup>7</sup> Ana Isabel Mineiro,<sup>8</sup> Alexandra Lucas Coelho<sup>9</sup> e Manuel João Ramos,<sup>10</sup> foram reunidos nesse estudo, examinados em torno de questões de género, identitárias, imagológicas, interartísticas ou relativas à refiguração do espaço geográfico, social, ontológico, textual, entre outras deslocações.<sup>11</sup>

É pois neste quadro e perante um *corpus* assaz vasto e multifacetado, que em seguida me proponho tecer umas brevíssimas considerações, incidindo na especificidade do olhar de um escritor de ofício múltiplo: Jacinto Lucas Pires. Logo, escolhi debruçar-me aqui sobre a sua única narrativa viática – *Livro Usado* (2004) –, a qual toca habilmente o território proteiforme da literatura de viagem, numa ressumbrante caminhada pelo Japão do início do século XXI, espelhando a vertigem do Oriente, materializada nas imagens construídas a partir do olhar do viajante ocidental.

Ainda que o título do livro não indicie o tema da viagem, certo é que nas suas páginas, o sujeito viático apresenta-se como um espectador atento e minucioso das paisagens físicas e humanas glosadas numa “frictional literature” (Ette 2003: 3), formatada num relato fragmentado, pressentido em declinações fílmicas ou fotografadas, captados pelo olhar arguto do também cineasta, numa inequívoca afinidade com o carácter visual da palavra escrita.

Assim, partindo de uma leitura cinematográfica de *Livro Usado*, procuro explorar, ainda que sucintamente, o modo como o sujeito textual arquiteta a sua narrativa a partir da sua deslocação de cidade em cidade, (re)pousando o olhar sobre as figuras e os lugares, dando assim origem a uma viagem pela escrita, composta por fragmentos

de imagens em movimento, mas que promete ser muito mais do que isso.

Por conseguinte, da análise reflexiva do livro, decorre a identificação de alguns processos isomórficos, coincidentes com estratégias fílmicas e potenciais representações de viagens outras, já que a transposição de uma obra para o cinema é, antes de mais, um fenómeno intersemiótico, que integra elementos comuns e distintos, implicados num dos processos mais evidentes de imiscuição da literatura no cinema: a adaptação.<sup>12</sup> Veja-se, a propósito desta relação interartes e/ou intermedial, o caso da associação à narrativa ou à poesia (Serguei. M. Eisenstein,<sup>13</sup> David. W. Griffith,<sup>14</sup> Man Ray,<sup>15</sup> Pier Paolo Pasolini<sup>16</sup>), ou ainda à criação de uma linguagem específica, reivindicando uma expressão própria, intrinsecamente visual ou ocular<sup>17</sup> (Dziga Vertov,<sup>18</sup> Jean Rouch<sup>19</sup>). É, portanto, no poder transfigurador de linguagens e de técnicas que se poussa o olhar ou a lente de Jacinto Lucas Pires.<sup>20</sup>

Neste quadro intermedial, tendo como ponto de partida a questão da adaptação com os seus problemas de equivalência de linguagens e de resultado estético,<sup>21</sup> em *Livro Usado* as imagens do Japão surgem filtradas pelo olhar de um português em (re)descoberta de uma identidade diferente, deixando em aberto a possibilidade de uma narrativização fílmica, já que, no cinema, a narrativa assume um papel de total relevância, como observa Maria do Rosário Lupi Bello: “[...] a narrativa é condição inalienável do fenómeno cinematográfico” (Bello 2001: 25).

Na verdade, as categorias da narrativa genettianas são partilhadas pelo discurso fílmico, assentes na transcodificação da linguagem literária, processo este distinto da escrita, mas que se constitui a condição do texto cinematográfico, visando, de modo diverso, a construção do enredo/ação/trama/intriga, a partir das imagens em movimento ou tão-só da imagem filmada. Assim sendo, independentemente da subjetividade ou semiótica da imagem, a narrativa fílmica é também contada através dessa especificidade técnica, como observa Marcel Martin: “A imagem constitui o elemento de base da linguagem cinematográfica. Ela é a matéria-prima fílmica e, simultaneamente, uma realidade particularmente complexa” (Martin 2005: 27).

De facto, como lembra o sobredito autor, no cinema, a modalidade narração obedece a uma gramática específica em que se combinam os vários elementos fautores de um filme, designadamente, os enquadramentos (*idem*: 44-46), os diversos tipos de planos (*idem*: 46-50), os ângulos de filmagem (*idem*: 51-55), os movimentos da câmara (*idem*: 55-70), o corte, a duração, a montagem (*idem*: 167-206), os elementos sonoros (*idem*: 137-165), entre outros processos conjugados na edição das imagens sequenciadas, pelo que na obra em apreço, alguns fragmentos narrativos e reflexivos são passíveis de criar um argumento fílmico, a partir dessa conjugalidade de elementos que caracterizam a linguagem cinematográfica.

Se é verdade que numa primeira leitura do livro emergem representações simbólicas, metafóricas e imagológicas da realidade nipónica, logo se afigura a possibilidade de equacionar uma declinação fílmica assente na vertente filme-documentário,

resultante das imagens em movimento recolhidas pela câmara do narrador-realizador, cuja presença oculta por detrás da lente, restringe o seu campo de atuação, dando-se a ver unicamente a partir de uma narrativização em *off*, em que, claramente, se identifica a sua voz. Porém, uma circunscrição ao puro documentário mostra-se aqui demasiadamente redutora, já que o sujeito viático, incluído na paisagem, encarna vários papéis através do ritual do registo dos seus pensamentos-reflexões-observações no tradicional caderno ou *moleskine* (Pires 2004: 23, 25), criando assim a sua própria história a partir desse acontecimento: o viajante-escritor da cidade.

Neste cenário de interferências recíprocas entre a palavra, a imagem, a câmara e o olho do narrador, Jacinto Lucas Pires produz então um relato em que não se limita a ficcionar os factos captados, de maneira distanciada como, de resto, sublinha o viajante-textual:

Fico horas encostado à grande coluna na entrada da estação de Shinjuku, com o caderno aberto na mão esquerda e a caneta na mão direita, a escrever (frases quebradas, riscadas), tentando o impossível de perceber um povo a partir dos mais pequenos gestos, dos aca-sos mais precisos, daquilo que é difícil dizer, e a multidão entra no átrio enorme e passa e não para de passar; [...] agora já não estou na entrada da estação, encostado à coluna como um detective, estou fora, na rua, [...] e toda a Tóquio é uma multidão a avançar para mim, [...]. (*idem*: 155-156)

Ora, tais momentos alusivos ao ato de escrita, indiciam a possibilidade de transposição desse seu lado subjetivo para uma declinação fílmica, ao proporcionar a instauração de uma narrativa, fazendo assim emergir “o papel criador da câmara” (Martin 2005: 37), numa espécie de *mise en abyme*, no sentido que lhe é atribuído por André Gide e Lucien Dällenbach,<sup>22</sup> em que o narrador-realizador se espelha na função da personagem do escritor-viajante, criador da narrativa viática e, simultaneamente, na assunção de protagonista das suas deslocações interiores e artísticas.

Na verdade, Jacinto Lucas Pires faz uso de um leque variado de planos que nos permitem conhecer e/ou imaginar o universo representado, ora através de um jogo com os movimentos da câmara, produzindo grandes planos (Pires 2004: 18), numa espécie de invasão da esfera do privado, ora numa aposta em planos de conjunto (*idem*: 31-33), a sugerir um efeito de distanciamento, dominando com mestria as duas linguagens, e a deixar sempre no ar a decisão final ao leitor – livro de viagens ou filme de viagens?

Considerando que o movimento da câmara é também um dos processos geradores de sentidos múltiplos ao longo da ação viática, impõe-se notar que o autor recorre frequentemente a planos fixos, permitindo uma curiosa intrusão nesse mundo do Outro, que tanto se propõe como um enigma por decifrar como surge inteiramente desvendado pelo viajante-textual, através da sua travessia ficcional centrada num

labirinto, onde a multidão corre sem parar numa “bela confusão” (*idem*: 7), a alternar com momentos de silêncio em “avenidas amplas e silenciosas” (*idem*: 81), numa obra fragmentária, onde não há referências explícitas à passagem do tempo.

Não por acaso a duração dos planos utilizados desponta aqui como um ato decorrente da mobilidade do sujeito-realizador em total autogestão no ambiente, ao revelar a sua interioridade através da lente da câmara, contribuindo assim para o surgimento de uma corporalidade narrativa. Note-se, a propósito, a profusa alusão a personagens de mendigos ou sem-abrigo (*idem*: 57), a figuras a ler (*idem*: 46), outras a correr para os transportes (*idem*: 14), ou ainda o enfoque no comboio, a surgir como motor para a ficção:

Há algumas noites atrás, em Shinjuku, à saída da livraria, ficara parado uns minutos junto da rede de arame a olhar os comboios no escuro e a pensar no mistério que passa com eles: fica-se do lado de fora de um segredo sempre que se vê passar um comboio. [...] Agora era eu quem ia dentro do comboio que passava, olhando aquele lugar entre prédios depois da rede de arame, e imaginando-me ali quieto, sob as luzes dos letreiros, de caderno na mão, umas noites atrás. (*idem*: 43)

Parece então não haver dúvidas que a possibilidade de esses momentos serem filmados com planos mais longos, com a câmara em movimento ou em modo *traveling*,<sup>23</sup> a realçar a presença do sujeito viático, assomam de forma constante, misteriosa e até quase obsessiva, concretamente, em ocasiões em que escreve no seu caderno, onde se presente a mobilidade de uma câmara a focar, alternadamente, o cenário e o narrador que nele imiscui através da escrita:

Abro o caderno (nas margens os oleados azuis onde vivem os mendigos) e escrevo, como um recado, para não me esquecer, a frase óbvia, difícil de tão óbvia (na areia, sentada num banco, uma mulher de vestido amarelo), “escrever sobre a vida, fazer da vida o assunto, compreender a vida” (os joelhos à mostra e a cabeça baixa, a mulher desenhando com o pé na areia, a rezar ou a fazer tempo). No rio deslizam barcos turísticos de vidro; mulheres passeiam de sombrinha escondendo-se do sol. Leio o que escrevi. (*idem*: 23)

De notar que o enfoque no seu caderno surge como uma imagem recorrente ao longo do relato, a cruzar com a ubíqua observação dos espaços geográficos e culturais, transformando-se assim num mosaico variegado de fragmentos de cartografias físicas selecionadas, com o intuito de completar a sua deslocação interior - a escrita.

Logo, a aproximação do olhar do protagonista-realizador como uma espécie de câmara oculta, pressagia-se nas sucessivas ocasiões e nos diferentes enquadramentos realizados da paisagem física e humana em movimento, representando imagens da sua experiência viática, como aquelas captadas da janela dos autocarros/metro/

comboio; outras retratando a correria em Tóquio, onde o viajante-*flâneur* se sente esmagado por toda aquela gigante metrópole (*idem*: 16); outras ainda que retratam os instantes de silêncio encontrados nos templos (*idem*: 24-25), em que tais deslocções – explícitas ou implícitas –, ancoradas no cariz visual da palavra escrita e do fotograma, são também passíveis de ser transpostas em imagens em movimento, entre outros exemplos. Veja-se, a propósito, a cena do rapaz a correr, em intersecção com o movimento da câmara de uma equipa de televisão:

Mais à frente uma equipa de televisão filma uma mulher de minissaia sentada num caneteiro a experimentar vernizes de unhas. Logo a seguir, como num filme, um rapaz lança-se a correr atrás de uma rapariga que é só um ponto lá ao fundo, longe. [...] O rapaz corre, corre, corre, mas está mesmo a apanhá-la, a rapariga, lembrando-se de alguma coisa, pára e dá meia volta; e os dois acabam por ir um contra o outro, surpresos, e felizes (como num filme). [...]

Depois o lugar vai escurecendo, no alto o céu pequeno vai-se tornando maior, uma grande sombra, cada vez mais negra, mais longe, mais leve, e as pessoas vão desaparecendo, e aparecem os corvos. (*idem*: 20-21)

Nesta cena inesperada e inusitada, observa-se a criação de um jogo de espelhos nos planos narrativo e cinematográfico, onde as figuras se deslocam a correr “(como num filme)” (*ibidem*), em contraponto com a presença ameaçadora dos corvos, aves misteriosas que invadem o espaço, ensombrando-o, aqui numa clara alusão subliminar ao filme *The Birds* (1963) de Alfred Hitchcock. De modo semelhante, em *Livro Usado*, a referência quase obsessiva aos corvos emerge envolta numa aura de terror, claramente associada ao obscuro, ao fantasmagórico, como se depreende das palavras do narrador-realizador:

Por todo o parque uma calma difícil; o sol nas cabeças que passeiam devagar empurrando carrinhos de bebé e, sobre um tapete de papelão, entre latas de cerveja vazias, mendigos à conversa, escuros. Junto a eles, no corrimão de ferro das escadas, muito próximo, um corvo enorme, assustador: todo negro, até no bico e nos olhos. Só quando grita é que se vê a garganta avermelhada. Por cima do jardim – como uma tristeza – mil corvos desses. Os pais com filhos às cavalitas, o par de namorados a comer com pauzinhos de uma caixa de plástico, o acampamento dos mendigos (grandes oleados azuis entre as árvores, na sombra cerrada), tudo sob os gritos terríveis dos pássaros: «Argh, argh, argh!» (*idem*: 11-12)

Pelo exposto, não deixa de ser significativo sublinhar que a constante menção às aves e, particularmente aos corvos, transcorre toda a obra, gerenciando uma multiplicidade de linhas de leitura, de imagens e sonoridades, que se traduzem em estratégias

narrativas e fílmicas eivadas de um halo sobrenatural, indiciador do surgimento de uma narrativa metafórica, paralela ao relato viático, num espaço físico (en)assombrado pela presença desses animais/entidades espectrais.

Se tivermos em conta que Jacinto Lucas Pires é também cineasta, dramaturgo e encenador,<sup>24</sup> torna-se evidente que tais alusões a um património coletivo associado à História, à literatura e à cinematografia do século passado, emirjam no seu universo de referências, corporizadas numa obra que permite assim viagens outras, como, por exemplo, por uma imagética simbólica patente na já referida onnipresença das aves – elemento recorrente em *Livro Usado* – aqui proposto numa livre evocação da câmara de filmar, ou meramente, na de uma presença vigilante repressiva, fantasmagórica, como a personagem *Big Brother*, se cruzarmos com a ficção orwelliana.<sup>25</sup> Leia-se, a propósito, a observação do viajante-textual:

Um parque entre prédios, ao sol. Pessoas sozinhas nos bancos; homens velhos deitados descalços e mulheres novas a ler ou entretendo-se com telemóveis. Um pouco afastada, sob um pinheiro, uma mulher de talvez sessenta anos fala com as pombas. Dois corvos aproximam-se (parecem muito grandes, assim perto das pombas), e a mulher cala-se. (*idem*: 77)

No cenário descrito, a aparição dos corvos a provocar o silêncio da mulher propõe-se como um indício promissor de uma narrativa que, claramente, se esfuma no mistério do silêncio do narrador, abrindo assim a porta à imaginação do leitor, deslumbrado pelo presuntivo segredo por desvendar.

Pelo que ficou dito, nos melhores momentos de construção ficcional que perpassam no livro de forma fragmentária, o autor-realizador-viajante, por um lado, constrói a narrativa da viagem enquanto a experiência de estar num outro lugar, desconhecido, exótico, incidindo em pormenores ou retalhos da cultura nipónica e, por outro, se considerarmos uma deriva fílmica, o sujeito viático-realizador inclui-se no espaço em trânsito, interagindo subtilmente com o ambiente físico e social, contribuindo assim para a (re)criação de cenários, ou melhor, de representações simbólicas e/ou imagológicas das cartografias visitadas. A partir daqui, torna-se possível a colocação de questões relativas às imagens do Japão, recolhidas pela lente de um ocidental, indutoras de reflexões de índole intercultural e existencial.

Neste quadro, foge-se então do puro filme-documentário em que somente ocorrem meras sucessões de acontecimentos de cariz autobiográfico, entrando assim numa zona muito mais introspetiva, indiciadora da arquitetura de um enredo e de um argumento, num livro que funciona como um motor gerador de imagens em movimento, em que o narrador-realizador é desafiado a incluir-se na ação, multifacetadamente – autor-viajante-realizador-ator-protagonista –, ultrapassando a simples função de observador.



Perante o que ficou apontado e em jeito de inconclusão, em *Livro Usado* toda a iconografia patente nas imagens remete, não apenas para o universo viático, enquadrado num eixo de ficção e referencialidade literárias e cinematográficas, bem como para deslocções por realidades outras, lugares de passagem ou pelos *não-lugares* (Augé 2005: 67), numa experiência de múltiplos encontros e cruzamentos, num Japão cada vez mais globalizado e acelerado. Ademais, a comprovada experiência de Jacinto Lucas Pires na escrita de argumentos e na realização de filmes, contribui para a utilização de um registo fluído, propiciador de uma capacidade fílmica para ficcionar o “antes” e o “depois” das figuras que desfilam nesse palco de rua ou estrada onde se desloca, escrevendo a vida em guiões, e a realizar filmes e documentários.

## Notas

\* Maria Dulce de Almeida Pinto Soares é membro integrado do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, pertence ao grupo de investigação Inter/Transculturalidades, tendo como principais áreas de indagação a Literatura Comparada, a Literatura de Viagens, os Estudos Interartísticos e o cinema. Docente e investigadora, é doutorada em Estudos Literários, Culturais e Interartísticos, pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, com uma tese intitulada *Entre vozes e espelhos: um olhar sobre a Literatura de Viagens contemporânea portuguesa* (2018), dando a ver uma panorâmica significativa do estado atual da Literatura de Viagens portuguesa. Realizou o mestrado em Literatura e Cultura Comparadas na mesma faculdade com a dissertação *Gonçalo Cadilhe e a Outra face do Mundo: viagens sobrepostas* (2009). É autora de estudos críticos nestes domínios e tem participado como oradora em colóquios, jornadas, entre outros eventos, e na organização de atividades no âmbito do projeto estratégico do grupo, numa perspetiva de investigação-ação.

<sup>1</sup> Cf. *Sul* (1998) e *No teu Deserto. Quase Romance* (2009).

<sup>2</sup> Cf. *Baía dos Tigres* (1999).

<sup>3</sup> Cf. *Livro Usado* (2004).

<sup>4</sup> Cf. *O Mal* (2004).

<sup>5</sup> Cf. *Viagens Sentimentais* (2007).

<sup>6</sup> Cf. *Alma de Viajante* (2007).

<sup>7</sup> Cf. *Nos Passos de Magalhães. Uma Biografia Itinerante* (2008).

<sup>8</sup> Cf. *Onde os Rios têm Marés* (2008).

<sup>9</sup> Cf. *Caderno Afegão. Um Diário de Viagem* (2009).

<sup>10</sup> Cf. *Traços de Viagem* (2009).

<sup>11</sup> Cf. Uma análise mais detalhada desse estudo na tese de doutoramento, intitulada *Entre vozes e espelhos: um olhar sobre a Literatura de Viagens portuguesa contemporânea* (2018) <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/113308>. Neste estudo, propus-me contribuir para a construção de uma visão pluriperspetívica do cenário nacional da literatura viática em autores que buscam na intensa experiência de deslocação pelo espaço físico, problematizar o ato viático quer enquanto espelho de figuração da alteridade nas suas diversas vertentes quer nas suas repercussões no imaginário social e na Literatura de Viagens portuguesa contemporânea, numa zona de confluência onde a escrita e a viagem desempenham o seu sentido derradeiro: o de serem partilhadas.

<sup>12</sup> A respeito desta questão, leia-se a clarificadora observação de Jeanne-Marie Clerc:

le travail de l'adaptation est souvent, en soi, le fait d'un auteur: il s'intègre dans le parcours spécifique d'une création individuelle et en suit les vicissitudes, en accord avec le mûrissement progressif d'une œuvre au contact d'une vie. Mais l'auteur lui-même ne s'actualise que dans les formes qu'il manipule et qui sont héritées de discours antérieurs qu'il déconstruit et reconstruit. (Clerc 1997: 312)

<sup>13</sup> Trata-se de um dos mais importantes cineastas soviéticos do século XX que contribuiu para a afirmação artística do cinema.

<sup>14</sup> Realizador norte-americano na primeira metade do século XX, do início da cinematografia, considerado como uma das figuras mais influentes da história do cinema. Foi responsável pela introdução de processos inovadores na forma de fazer cinema e foi o criador da linguagem cinematográfica.

<sup>15</sup> Pintor, fotógrafo e cineasta norte-americano do século XX, bem como figura de enorme relevo do Daísmo nova-iorquino e do surrealismo parisiense.

<sup>16</sup> Cineasta e escritor italiano do século XX, a sua obra reparte-se entre o cinema, a escrita literária, o jornalismo e o guionismo.

<sup>17</sup> É sobejamente conhecida a designação de cinema o olho assente no conceito criado por Dziga Vertov no qual se propõe filmar apenas a realidade na sua essência, com a câmara a representar o olho do cineasta.

<sup>18</sup> Trata-se de um cineasta soviético da primeira metade do século XX, conhecido pela sua contribuição para o *cinema direto*, género de documentário que surge na reta final de 50 e que se caracteriza pela captação da realidade.

<sup>19</sup> Cineasta e realizador francês do século XX, um dos principais investigadores e representantes do *cinema direto*.

<sup>20</sup> Enquanto cineasta, Jacinto Lucas Pires escreveu o argumento de curta-metragem *É só um minuto* do realizador Pedro Caldas (1998) e realizou a curta-metragem *Cinemaamor* (1999) com um argumento da sua autoria, entre outros textos na área do teatro e da encenação.

<sup>21</sup> Cf. “Los problemas de adaptación pueden ser fundamentalmente de dos órdenes; problemas de equivalencia de lenguaje y problemas de equivalencia del resultado estético obtenido mediante el language” (Gimferrer 1999: 56).

<sup>22</sup> Partindo da sua origem na heráldica (reduplicação de um estudo dentro de outro), André Gide utiliza, pela primeira vez, o termo *mise en abyme* para introduzir a tese da narrativa encaixada, ou seja, das narrativas que integram outras dentro de si. Cf. a obra *Journal 1889-1939* (1948). O termo será posteriormente aprofundado e popularizado por Lucien Dällenbach na obra *Dictionnaire des genres et des*

*notions littéraires* (1997), em cuja entrada se pode ler: “Le terme de “mise en abyme” est volontiers utilisé aujourd’hui pour désigner indifféremment toute modalité autoréflexive d’un texte. (...)” (Dällenbach 1997: 11).

<sup>23</sup> Trata-se do movimento livre da câmara.

<sup>24</sup> A obra do escritor, dramaturgo, cineasta e também viajante, não se confina apenas ao palco literário, numa interessante confluência interartes, cruzando os universos teatral e cinematográfico, zonas onde também deixa a sua assinatura, numa expressiva produção no panorama artístico. Neste quadro de influências recíprocas, pressentidas na deslocação criativa de Jacinto Lucas Pires pelas diversas artes, merece particular realce a escrita de peças de teatro para diferentes grupos e encenadores, nomeadamente a sua colaboração enquanto membro da companhia de teatro *Ninguém*, com a publicação da obra *Igual ao mundo – cinco peças de teatro* (2018), a sua participação no cinema, com a realização de três curtas - *Cinema Amor* (1999), *B.D.* (2004) e *Levantamento* (2014) - e ainda de uma longa-metragem, *Triplo A* (2017).

<sup>25</sup> A referência à personagem orwelliana *Big Brother* surge aqui numa leve alusão ao regime governamental japonês, representado pela figura do imperador Akihito.

## Bibliografia

- Augé, Marc (2005), *Não-Lugares. Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*, trad. de Miguel Serras Pereira, Lisboa, 90 Graus Editora.
- Bello, Maria do Rosário Leitão Lupi (2001), *Narrativa Literária e Narrativa Fílmica: o caso de Amor de Perdição*, <<http://repositorioaberto.uab.pt/handle/10400.2/1296>> (último acesso em 5/09/2019).
- Bordwell, David/ Kristin Thompson (2008), *Film art: an introduction*, New York, Published by Mc Graw-Hill.
- Clerc, Jeanne-Marie, (1997) “L’adaptation cinématographique comme pratique sociale et culturelle”, in *La Littérature et les arts*, Florent Montclair (dir.), vol. 1, collection “Littérature comparée”, Centre Unesco d’études pour l’Éducation et l’Interculturalité, Presse du Centre de Besançon, pp. 312-326.
- Dällenbach, Lucien (1997), “Mise en abyme”, in *Dictionnaire des genres et des notions littéraires*, Paris, Encyclopedia Universalis et Albin Michel, p. 11.
- Ette, Ottmar (2003), *Literature on the Move*, translated by Kattharina Vester, New York, Rodopi.
- Gaudreault, André/Philippe Marion (2004), “Transécriture and Narrative Mediativity. The Stakes of Intermediality” in *A Companion to Literature and Film*, Robert Stam and Alessandra Raengo (orgs.), Malden, Blackwell Publishing, pp. 58-70.

- Gide, André (1948), *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard.
- Gimferrer, Pere (1999), *Cine y literatura*, Barcelona, Editorial Seix Barral, pp. 53- 87.
- Jost, François (2004), “The Look: From Film to Novel. An Essay in Comparative Narratology” in *A Companion to Literature and Film*, Robert Stam and Alessandra Raengo (orgs.), Malden, Blackwell Publishing, pp. 71-80.
- Martin, Marcel (2005), *A Linguagem Cinematográfica*, tradução de Lauro António e Maria Eduarda Colares, Lisboa, Editora Dinalivro, <<https://ayrtonbecalle.files.wordpress.com/2015/07/martin-marcel-a-linguagem-cinematografica.pdf>> (último acesso em 5/09/2019).
- Soares, Maria Dulce (2018), *Entre vozes e espelhos: um olhar sobre a Literatura de Viagens portuguesa contemporânea*. Tese de Doutoramento em Estudos Literários, Culturais e Interartísticos, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Theroux, Paul (2012), *A Arte da Viagem*, Lisboa, Quetzal Editores.
- Pires, Jacinto Lucas (2004), *Livro Usado*, Braga, Círculo de Leitores.