



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

VITOR HUGO COSTANTINO

O BARÃO NA LITERATURA E NO CINEMA:
UM ESTUDO COMPARADO ENTRE A NOVELA DE BRANQUINHO DA FONSECA E
O FILME DE EDGAR PÊRA



ARARAQUARA – S.P

2025

VITOR HUGO COSTANTINO

O BARÃO NA LITERATURA E NO CINEMA:
UM ESTUDO COMPARADO ENTRE A NOVELA DE BRANQUINHO DA FONSECA E
O FILME DE EDGAR PÊRA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Interfaces da Literatura com outras Artes

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Renata Soares Junqueira

Coorientadora: Prof^a. Dr^a. Mariana Veiga
Copertino Ferreira da Silva

Bolsa: CAPES / CAPES-PrInt

ARARAQUARA – S.P

2025

C838b Costantino, Vitor Hugo
O Barão na Literatura e no Cinema : Um estudo comparado entre a novela de Branquinho da Fonseca e o filme de Edgar Pêra / Vitor Hugo Costantino. -- Araraquara, 2025
167 p. : fotos

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara
Orientadora: Renata Soares Junqueira
Coorientadora: Mariana Veiga Copertino Ferreira da Silva

IMPACTO POTENCIAL DESTA PESQUISA

A pesquisa propõe uma contribuição inovadora para os estudos comparados entre literatura e cinema ao adotar o conceito de *transcrição* como categoria analítica capaz de romper com a hierarquia tradicional entre obra literária e adaptação cinematográfica, articulando teoria literária, crítica cultural, história política e teoria do cinema. Seu potencial científico e técnico reside na formulação de um modelo metodológico interdisciplinar replicável em outros contextos, enquanto o impacto social, educacional e cultural se expressa na problematização das permanências autoritárias e na valorização da arte como resistência e memória política, estimulando a formação de leitores e espectadores críticos. Ao promover o diálogo entre Brasil e Portugal e inscrever-se na rede de intercâmbios da comunidade lusófona, a pesquisa amplia a internacionalização acadêmica e cultural, reforçando sua inserção local, regional e nacional. Embora de impacto econômico indireto, contribui para o desenvolvimento sustentável ao fomentar políticas e práticas voltadas à preservação e difusão do patrimônio imaterial, consolidando-se como instrumento de reflexão crítica e de fortalecimento da diversidade cultural.

POTENTIAL IMPACT OF THIS RESEARCH

This research offers an innovative contribution to comparative studies between literature and cinema by adopting the concept of *transcreation* as an analytical category capable of breaking with the traditional hierarchy between literary works and their cinematic adaptations, while articulating literary theory, cultural criticism, political history, and film theory. Its scientific and technical potential lies in the formulation of an interdisciplinary methodological model that can be replicated in other contexts, while its social, educational, and cultural impact is expressed in the critical examination of authoritarian legacies and in the recognition of art as a vehicle of resistance and political memory, fostering the formation of critical readers and viewers. By promoting dialogue between Brazil and Portugal and being inscribed within the network of exchanges in the Lusophone community, the research expands academic and cultural internationalization, reinforcing its local, regional, and national presence. Although its economic impact is indirect, it contributes to sustainable development by encouraging policies and practices aimed at preserving and disseminating intangible heritage, consolidating itself as an instrument for critical reflection and the strengthening of cultural diversity.

VITOR HUGO COSTANTINO

O BARÃO NA LITERATURA E NO CINEMA:

Um estudo comparado entre a novela de Branquinho da Fonseca e o filme de Edgar Pêra

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras - Campus Araraquara (FCLAr), para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de Concentração: Interfaces da Literatura com outras Artes.

Data da defesa: 29/05/2025

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidenta e Coorientadora: Prof^a. Dr^a. Mariana Veiga Copertino Ferreira da Silva
Integrante do Grupo de Pesquisas em Dramaturgia, Cinema, Literatura e outras Artes (GPDC-LoA)

Membro Titular: Prof^a. Dr^a. Edimara Lisboa Marteleto
Integrante do Grupo de Pesquisas em Dramaturgia, Cinema, Literatura e outras Artes (GPDC-LoA)

Membro Titular: Prof. Dr. Paulo Manuel Ferreira da Cunha
Professor Adjunto da Universidade da Beira Interior (UBI/Portugal)

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Às minhas irmãs, ainda pequenas demais para entender esta dissertação, mas já grandes o suficiente para transbordar os moldes que lhes tentarão impor.

Que descubram cedo que nomear é existir. E que sua voz vale o mundo.

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Agradeço à Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP) – FCL/Ar pelas oportunidades e acolhida desde 2019. À Universidade da Beira Interior, em Portugal, pelo acolhimento durante o período de internacionalização desta pesquisa no âmbito do Programa CAPES-PrInt. E à Universidad de Chile, por me receber de maneira tão cuidadosa e gentil durante minha participação no Programa Escala de Posgrado da AUGM.

Ao Grupo Montevideu (AUGM) pela oportunidade de internacionalizar minha pesquisa na Universidade do Chile, experiência que contribuiu de forma significativa para o desenvolvimento deste trabalho.

Ao GPDC-LoA – Grupo de Pesquisa em Dramaturgia, Cinema, Literatura e outras Artes –, por ser um espaço vivo de trocas intelectuais e afetivas, onde pude expressar minhas ideias, compartilhar reflexões e cultivar amizades que atravessam a pesquisa e permanecem além dela.

À minha querida orientadora Renata Soares Junqueira, pela imensa paciência que sempre teve comigo, desde o início da minha vida acadêmica. Por todas as conversas prazerosas sobre literatura e cinema, pelas preciosas correções, pela generosidade com que sempre me apresentou a novas oportunidades e por ter acreditado nessa pesquisa.

À minha querida coorientadora Mariana Veiga Copertino Ferreira da Silva pela leitura atenta e pelas observações sempre precisas, pela forma gentil com que orienta e pela delicadeza com que conduz cada palavra, qualidades que tanto contribuíram para o desenvolvimento deste trabalho.

Ao professor Paulo Manuel Ferreira da Cunha, por me acolher com entusiasmo e generosidade em Portugal, oferecendo novos horizontes e fazendo da Covilhã um espaço de encontro, escuta e amadurecimento desta pesquisa.

À professora Edimara Lisboa Marteleto, pelas valiosas trocas nos encontros do GPDC-LoA e, especialmente, pela leitura atenta e rigorosa do Relatório de Qualificação, cujos comentários detalhados foram essenciais para o aprimoramento e redirecionamento desta pesquisa.

Ao cineasta Edgar Pêra, por sua disponibilidade em partilhar ideias e receber-me em sua casa com gentileza e entusiasmo para uma conversa que reverberou de modo decisivo nesta pesquisa.

À professora Ana Isabel Soares, pelas prazerosas conversas que tivemos, cujas reflexões sobre a obra de Edgar Pêra ampliaram significativamente meu olhar e contribuíram de forma marcante para o amadurecimento de minhas ideias.

À professora Luci Bonini, por sua atenção e disponibilidade ao me colocar em contato com o acervo do professor José Maria Rodrigues Filho, cuja contribuição teórica foi fundamental para os rumos desta pesquisa; e ao Arquivo Histórico de Mogi das Cruzes, por me permitir o acesso a esse material e acolher minha pesquisa com tanto profissionalismo.

À professor Lorena Antezana Barrios, por me acolher com tanta generosidade na Universidade do Chile, em Santiago, e por tornar minha experiência acadêmica ainda mais rica e afetuosa.

Aos professores Cláudio Salinas, Carlos Ossa e José Miguel Santa Cruz Grau pelas conversas estimulantes que me ajudaram a compreender com mais profundidade as relações entre o cinema e a política, a historicidade possível no discurso cinematográfico e as camadas de sentido que um diretor pode articular em seu gesto cinematográfico.

À minha família e aos meus amigos que sempre apoiaram esse sonho.

Aos meus avós, Didi e Nené, e à minha tia Nana, por tudo aquilo que me ensinaram e que não se aprende nos livros. Por terem moldado, com amor, exemplo e dignidade, o que sou e o que busco ser.

À minha mãe, Joice Bueno, por me acompanhar cada passo dessa empreitada e não permitir que eu perdesse a coragem pelo caminho.

Ao meu pai, Fúlvio Costantino, por tornar possível minha permanência na universidade e pelas condições que permitiram minha dedicação integral a esta jornada.

Às minhas irmãs, Maria Clara e Maria Eduarda, por me inspirarem com a forma única com que veem o mundo e o carinho com que me olham. A singularidade de suas percepções e a admiração que depositam em mim renovam, dia após dia, minha confiança na força das palavras e no compromisso de transformar, pelo conhecimento, a realidade que habitamos. Que este trabalho lhes devolva, de algum modo, a esperança e a coragem que sempre me ofereceram.

À minha amiga Julia Maria, por vibrar cada conquista como se fosse sua e por me lembrar, com sua alegria genuína, do valor das pequenas e grandes vitórias. E, à minha amiga Mariana Pinotti, parceira de graduação e da vida, que acompanhou de perto, e com muito carinho, minha trajetória. Obrigado pelas companhias e por todo o suporte que precisei.

E, finalmente, agradeço a todos aqueles que, pela literatura, pelo cinema, pela arte e pelo pensamento crítico, lutaram e continuam lutando para que estruturas de poder autoritárias, como as que atravessam as obras aqui estudadas, não se repitam. Preservar a memória, sustentar o questionamento e mobilizar o saber seguem sendo atos fundamentais de resistência.

“Ando no caminho da bela aventura, da sensação nova e feliz, como um cavaleiro andante. Na verdade lembro-me de alguns momentos agradáveis, de que tenho saudades, e espero ainda encontrar outros que me deixem novas saudades. É uma instabilidade de eterna juventude, com perspectivas e horizontes sempre novos”

Branquinho da Fonseca, 1973, p. 7.

RESUMO

A novela *O Barão*, de Branquinho da Fonseca, publicada em 1942, e sua transcrição cinematográfica homônima, dirigida por Edgar Pêra em 2011, constituem o núcleo analítico desta pesquisa, situada no campo dos estudos comparados entre literatura e cinema. Partindo do conceito de *transcrição* formulado por Haroldo de Campos, entendido como gesto criativo de interpretação, e do conceito de *endereçamento* aqui proposto — articulado à noção de interpelação e desenvolvido especificamente nesta pesquisa —, investiga-se de que modo essas duas obras, cada qual ancorada em uma linguagem ou regime estético distintos, mobilizam procedimentos narrativos, simbólicos e formais capazes de interpelar seus públicos. A análise concentra-se nas estratégias de representação do poder e do deslocamento subjetivo, com o intuito de compreender como tais construções estéticas instauram modos específicos de leitura crítica da realidade histórica e social em que as obras se inscrevem. Sustenta-se, ao longo do trabalho, que *O Barão*, em ambos os meios, opera como plataforma crítica a partir da qual se articulam tensões ligadas à alteridade e ao autoritarismo. Ao evidenciar as permanências e os deslocamentos entre texto-fonte e texto-alvo, esta dissertação reforça a potência da transcrição como prática estética e política, capaz de reinscrever criticamente a literatura no audiovisual. No campo da literatura fonssequiana, a pesquisa se fundamenta nas contribuições de António Manuel Ferreira, Nelly Novaes Coelho e José Maria Rodrigues Filho, cujas reflexões fornecem aparato crítico para o exame da densidade simbólica, da construção estilística e das ambiguidades temáticas que marcam a escrita de Branquinho da Fonseca. A leitura de José Régio, apresentada no pós-fácio da novela, é incorporada como chave interpretativa: segundo o autor, a literatura de Branquinho se constrói a partir da articulação de três vetores fundamentais — o lirismo, o realismo e o grotesco. A dissertação propõe que *O Barão* representa uma síntese expressiva desse percurso estético, e que a transcrição de Edgar Pêra, ao dialogar com essas dimensões, reinscreve tais vetores no campo do cinema português contemporâneo, expandindo-os por meio de uma linguagem metacinematográfica e anti-ilusionista. A análise fílmica se ancora, especialmente, nas contribuições de Paulo Cunha sobre o cinema português e nas formulações de Ismail Xavier a respeito da construção discursiva e estética do audiovisual. Também são mobilizadas declarações do próprio Edgar Pêra, cuja concepção de espectador — entendida como uma figura ativa, inquieta e em constante negociação com a obra — informa sua proposta de endereçamento poético e político. Assim, o filme *O Barão* não se limita a traduzir a narrativa literária, mas a reinscreve como uma criação autônoma, atravessada por um regime sensorial singular e por uma posição crítica em relação à memória cultural e às formas de dominação. Ao fim, esta dissertação propõe que a transcrição, longe de ser uma simples derivação, constitui uma forma legítima e potente de pensamento estético.

Palavras-chave: Branquinho da Fonseca; Literatura portuguesa; Edgar Pêra; Cinema português; Salazarismo.

ABSTRACT

The novella *O Barão*, by Branquinho da Fonseca, published in 1942, and its homonymous cinematic transcreation, directed by Edgar Pêra in 2011, constitute the analytical core of this research, situated within the field of comparative studies between literature and cinema. Drawing on the concept of *transcreation* formulated by Haroldo de Campos — understood as a creative gesture of interpretation — and on the concept of *addressing* as proposed here, articulated with the notion of interpellation and developed specifically for this study, the research investigates how these two works, each anchored in distinct languages or aesthetic regimes, mobilize narrative, symbolic, and formal procedures capable of interpellating their audiences. The analysis focuses on strategies of representing power, enclosure, and subjective displacement, aiming to understand how such aesthetic constructions establish specific modes of critical engagement with the historical and social realities in which the works are inscribed. Throughout the dissertation, it is argued that *O Barão*, in both its literary and cinematic versions, operates as a critical platform from which tensions surrounding alterity, oppression, and authoritarianism are articulated. By highlighting both continuities and shifts between source text and target text, this study reinforces the potential of transcreation as an aesthetic and political practice capable of critically reinscribing literature into the audiovisual field. In the context of FONSEQUIAN literature, the research draws on contributions from António Manuel Ferreira, Nelly Novaes Coelho, and José Maria Rodrigues Filho, whose reflections provide critical grounding for the analysis of symbolic density, stylistic construction, and thematic ambiguities that characterize Branquinho da Fonseca's writing. José Régio's reading, presented in the novella's postface, is incorporated as a key interpretative lens: according to Régio, Branquinho's literature is shaped by the interplay of three foundational vectors—lyricism, realism, and the grotesque. This dissertation proposes that *O Barão* exemplifies a powerful synthesis of this aesthetic trajectory and that Edgar Pêra's transcreation, by engaging with these dimensions, reinscribes them within the terrain of contemporary Portuguese cinema, expanding them through a metacinematic and anti-illusionist language. The film analysis is primarily based on the contributions of Paulo Cunha regarding Portuguese cinema and on Ismail Xavier's theoretical formulations about the discursive and aesthetic construction of audiovisual works. Statements by Edgar Pêra himself are also considered, particularly his understanding of the spectator as an active, restless figure in constant negotiation with the work—an understanding that informs his approach to poetic and political address. Thus, the film *O Barão* does not merely translate the literary narrative but reinscribes it as an autonomous creation, shaped by a singular sensory regime and a critical stance toward cultural memory and forms of domination. In conclusion, this dissertation contends that transcreation, far from being a secondary derivation, constitutes a legitimate and powerful mode of aesthetic thought.

Keywords: Branquinho da Fonseca; Portuguese literature; Edgar Pêra; Portuguese cinema; Salazarism.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – António José Branquinho da Fonseca.....	19
Figura 2 – Branquinho da Fonseca, aos 16 anos, em sua residência em Coimbra. Em pé, à esquerda, o próprio escritor, acompanhado ao centro pelo irmão. Sentados, vêem-se a mãe, ao centro, e o pai, Tomás da Fonseca, à direita.....	21
Figura 3 – Museu-Biblioteca Condes de Castro Guimarães, em Cascais	23
Figura 4 – Unidade móvel da biblioteca itinerante.....	26
Figura 5 – Leitores da biblioteca itinerante	26
Figura 6 – Revista Tríptico (n.º 1).....	33
Figura 7 – Revista Sinal (n.º 1).....	33
Figura 8 – Revista Manifesto (n.º 1).....	34
Figura 9 – João Gaspar Simões (à esquerda), José Régio (ao centro) e Branquinho da Fonseca (à direita), fundadores da revista Presença (Coimbra, década de 1920).....	37
Figura 10 – 1ª edição de O Barão pelo Editorial Inquérito em 1942.....	52
Figura 11 – Edgar Pêra na Mostra de Valência em 2023	79
Figura 12 – Plano-sequência da deambulação da personagem pelas ruas de Lisboa no filme Caminhos Magnétykos (Pêra, 2018, 00h 21’ 35’’ – 00h 21’ 45’’)	95
Figura 13 – O Barão	98
Figura 14 – Plano-sequência da quebra da quarta parede pelo Inspetor (Pêra, 2011, 00h 1’ 40’’ – 00h 1’ 53’’).....	128
Figura 15 – Sobreposição visual entre o olhar do Inspetor e a figura do Barão, evocando a relação especular entre as personagens (Pêra, 2011, 00h 14’ 50’’).....	130
Figura 16 – O plano-sequência alterna do rosto do Inspetor para sua perspectiva visual - Point of View (Pêra, 2011, 00h 52’ 43’’ – 00h 52’ 55’’)	132
Figura 17 – Cena do Barão alimentando seus cães (Pêra, 00h, 38’38’’).....	145
Figura 18 – Plano-sequência da técnica de (motion layering) para criar um ghosting effect (Pêra, 2011, 00h 48’ 48’’ – 00h 48’ 56’’).....	152

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	12
1.1 HORIZONTALIDADES CRIATIVAS: NOTAS INICIAIS SOBRE A TRANSCRIÇÃO COMO GESTO DE ENDEREÇAMENTO	12
2 BRANQUINHO DA FONSECA.....	19
2.1 Literatura e cidadania: os valores republicanos e a formação dos leitores.....	19
2.2 Da experimentação à maturidade: um percurso formal e temático	28
2.3 Revista <i>Presença</i> : participação, influências e contribuições para o movimento.....	35
2.4 Entre dois mundos: a dissidência da <i>Presença</i> e o impulso épico.....	42
3 O BARÃO (1942).....	52
3.1 A confluência de forças criativas: <i>O Barão</i> como síntese literária e ideológica.....	52
3.2 Subjetividade e lirismo: a estética presencista em <i>O Barão</i>	55
3.3 A vertente neorrealista e a materialidade social	61
3.3.1 Entre o insólito e o real: o grotesco como zona de confluência	65
4 EDGAR PÊRA.....	75
4.1 Cinema português e política: a tradição literária e a experimentação estética	75
4.2 A transtemporalidade, a sensorialidade e a “interpelabilidade”	80
4.3 O universo fonsequiano em tela: a influência presencista e a construção de isotopias.....	89
5 O BARÃO (2011).....	99
5.1 Edgar Pêra e Branquinho da Fonseca: <i>O Barão</i> como elo e síntese de seus percursos.....	99
5.2 A <i>mise en abyme</i> , o intertítulo e a ancoragem realista.....	105
5.3 O lirismo e o realismo: a <i>interpelabilidade</i> do leitor e do espectador	121
5.3.1 A quarta parede e a transparência cinematográfica.....	125
5.3.2 Sobreposições de imagens.....	128
5.3.3 Plano subjetivo.....	131
5.4 O grotesco e o realismo: o mito, o estranho e a crítica política	133
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	155
REFERÊNCIAS.....	157

1. INTRODUÇÃO

1.1 HORIZONTALIDADES CRIATIVAS: NOTAS INICIAIS E A TRANSCRIÇÃO COMO GESTO DE ENDEREÇAMENTO

“Em vez de ser um filme concebido a pensar no prazer do criador, O Barão será um filme a pensar no espectador”.

Edgar Pêra, 2017, p. 85.

A novela *O Barão*, publicada por Branquinho da Fonseca em 1942, constitui uma narrativa de densidade simbólica e atmosfera opressiva, estruturada em torno do confronto entre um inspetor de escolas e um fidalgo anacrônico, isolado nas serranias do Norte de Portugal. Essa figura aristocrática, marcada por traços de tirania e decadência, encarna formas arcaicas de poder e perversidade, agindo como eixo de clausura e dissimetria na organização do espaço narrativo. A alteridade do fidalgo é mobilizada não como elemento exótico ou meramente sinistro, mas como figura-limite que desestabiliza as certezas do narrador e o impele a uma experiência de desconforto, hesitação e impotência. Branquinho — autor cuja escrita se singulariza por instaurar zonas de opressão e estranhamento — convoca o leitor a um exercício de reconhecimento crítico diante do narrador-protagonista deslocado, que testemunha a engrenagem de um poder entrincheirado em formas anacrônicas de dominação. Trata-se, assim, de uma ficção que, mesmo circunscrita ao universo salazarista, ativa reflexões transversais sobre autoridade, silêncio e resistência — operando, sob o véu da ficcionalidade, uma crítica densa às estruturas do poder e às formas de acomodação subjetiva diante do autoritarismo. Esse gesto literário, fundado na construção de uma atmosfera rarefeita e na contenção expressiva, oferece o terreno sobre o qual se edifica, mais de meio século depois, sua transcrição cinematográfica.

O filme *O Barão* (2011), de Edgar Pêra, é uma transcrição da novela homônima de Branquinho da Fonseca, mas também incorpora elementos do conto “O Involuntário”, do mesmo autor. A operação transcriadora empreendida pelo cineasta pode ser compreendida como um gesto estético cuja força reside na sua capacidade de tensionar o lugar do espectador no processo comunicativo da obra. Em consonância com seu percurso experimental — caracterizado por uma cinematografia que se organiza como palimpsesto de camadas temporais,

visuais e sonoras —, Pêra mobiliza o texto literário não como fonte de reprodução, mas como matriz de reinvenção crítica. Ao invocar o universo ficcional de Branquinho da Fonseca, Pêra não apenas homenageia ou traduz, mas elabora um gesto de recriação que torna o filme um objeto autônomo, sem que, no entanto, se rompa a espessura dialógica com o texto-fonte.

Desde sua abertura — marcada por intertítulos que simulam um falso arquivo censurado, num artifício de *mise en abyme* —, o filme se constrói não como um artefato voltado ao deleite autorreferencial do criador, mas como uma composição deliberadamente voltada ao outro, isto é, àquele que vê, ouve e interpreta. Tal gesto de *endereço* — termo recorrente na língua, mas aqui proposto como conceito original desta pesquisa, ao articular-se à noção de interpelação — desloca o eixo tradicional da autoria para privilegiar a experiência de recepção, instaurando uma ética de confronto crítico que atravessa tanto a linguagem cinematográfica de Pêra quanto a densidade simbólica da novela homônima de Branquinho da Fonseca. Esse princípio organizador da obra orienta toda a construção do filme, que mobiliza recursos como o excesso visual, a fragmentação narrativa, a saturação e rarefação sonora, a performatividade dos corpos e o artifício da encenação para instaurar uma ética da interpelação. O filme não apenas recria a narrativa literária, mas a reinscreve em um novo regime sensório, no qual a relação entre forma e espectador é radicalizada por meio de estratégias de distanciamento, intensificação rítmica e montagem plástica. Trata-se, pois, de uma prática poética que não almeja a mimese da obra literária, mas sua reconfiguração crítica em um novo regime de significação.

A transposição entre mídias — da literatura para o cinema, por exemplo — não deve ser concebida como um processo de *equivalência*, pois este implicaria a existência de um paralelismo absoluto entre linguagens que operam com códigos e sintaxes radicalmente distintos. À semelhança da tradução literária, no lugar de *equivalência*, propõe-se o conceito de *correspondência*, mais condizente com a complexidade do ato criativo que está em jogo, no qual o sentido não é simplesmente transposto de um código a outro, mas reconfigurado segundo os parâmetros expressivos, técnicos e sensoriais da linguagem de chegada. A *correspondência*, nesse contexto, não pretende uma sobreposição técnica entre as obras, mas reconhece o trânsito de sentidos, atmosferas e intenções entre elas, sem que se anule a especificidade estética de cada uma. É nesse gesto de leitura e reescrita — consciente de seus limites e potências — que o transcriador se posiciona diante do texto-fonte, realizando uma operação interpretativa que exige a escolha criteriosa de quais aspectos da obra original podem ser traduzidos e quais precisam ser reinventados. Conforme observa Hutcheon (2011, p. 37), o texto-alvo possui “um

tipo particular de ‘verdade-de-correspondência’, uma vez que não corresponde a qualquer ‘mundo real’, mas ao universo de um texto adaptado em particular”.

A impossibilidade de atingir uma fidelidade plena e integral entre o texto-fonte e sua transcrição cinematográfica não deve ser interpretada como um obstáculo à avaliação crítica do processo criativo envolvido. A ausência de equivalência estrita entre as duas obras, longe de interditar o juízo analítico, exige o desenvolvimento de critérios avaliativos que levem em consideração a complexidade e a natureza intersemiótica desse tipo de operação artística. O fato de a objetividade plena ser inalcançável não implica a rendição à pura subjetividade. A crítica fundamentada em parâmetros razoavelmente objetivos, ainda que relativos, torna-se não apenas possível, como epistemologicamente necessária, sobretudo em um campo como o das transcrições literário-cinematográficas, em que a recepção é muitas vezes permeada por impressões sensoriais ou afetivas. Avaliar a eficácia estética de uma transcrição requer, portanto, a observação de como se articulam, no texto-alvo, os sentidos propostos pelo texto-fonte, considerando os limites e possibilidades das linguagens envolvidas. Nesse jogo de transposição, o transcriador opera com um conjunto de regras próprias da linguagem cinematográfica, mas também se submete ao desafio de capturar, por meio de outros códigos, a pluralidade semântica e formal do texto literário, cuja força advém precisamente da ambiguidade e da opacidade que o constituem.

Nesse contexto, torna-se indispensável compreender *transcrição* no sentido formulado por Haroldo de Campos (1992), como uma prática estética que pressupõe a seleção, recriação e deslocamento de elementos significativos do texto-fonte a partir de uma leitura interpretativa do transcriador. Diferentemente da noção tradicional de “adaptação”, que implica um vínculo hierárquico entre uma obra considerada “original” e outra derivada, a transcrição cinematográfica configura-se como uma reescrita inventiva que, embora ancorada no texto literário, adquire autonomia ao incorporar as marcas autorais do cineasta. No caso do filme de Pêra, não se trata de uma transposição mecânica da obra fonsequiana, como se houvesse uma equivalência direta e reproduzível entre palavra e imagem; ao contrário, é uma recriação estética que transforma, desloca e recontextualiza o texto-fonte, conferindo-lhe uma nova existência autônoma. As diferenças de gramática, léxico, sintaxe e repertório simbólico entre literatura e cinema evidenciam que cada meio opera sob convenções próprias de expressão e recepção. É nesse ponto que a presente pesquisa se distancia da proposta de Linda Hutcheon: embora a autora defenda a coexistência de obras derivadas sem hierarquizá-las, ainda mantém o termo “adaptação”. A adoção de *transcrição* marca, aqui, uma ruptura terminológica e conceitual

que evita a carga histórica de subordinação implícita em “adaptação” e enfatiza a autonomia criativa de cada obra.

Esse deslocamento terminológico não é apenas uma questão de nomenclatura, mas implica um gesto epistemológico e político, afinado com a perspectiva haroldiana de recusar a lógica vertical que subordina a obra transcrita ao texto literário. Trata-se de assumir uma lógica de lateralidade, na qual ambos coexistem como expressões singulares de um mesmo impulso narrativo, operando em materialidades distintas que se tocam, tensionam e transformam mutuamente. O texto literário, ao ser transposto para o cinema, não é dissolvido, mas reimaginado em uma materialidade diversa que mobiliza recursos ópticos, sonoros e performativos orientados por uma racionalidade poética que, longe de buscar uma fidelidade servil, privilegia a pertinência estética, a criação inventiva e a interpelação ativa do espectador.

É nesse processo que emerge o desafio maior da transcrição literária para o cinema: o de preservar, por vias outras, a literariedade do texto-fonte. Como propõe Roman Jakobson em seu célebre ensaio “Linguística e poética”, o valor literário de um texto reside não apenas em seus significados, mas sobretudo na maneira como esses significados são formalmente configurados. O que confere estatuto estético a uma obra é, precisamente, a função poética da linguagem — isto é, a ênfase no próprio signo verbal, em sua materialidade e construção formal. Transcriar um texto literário para o cinema implica, portanto, mais do que transportar sua narrativa: requer recriar na linguagem fílmica o efeito estético, a tensão semântica, o ritmo e a textura que caracterizam sua literariedade, apesar da perenidade e controvérsia desse conceito, visto a resistência das obras de artes a quaisquer limites classificatórios. Edgar Pêra enfrenta esse desafio ao converter os recursos poéticos do texto branquiniano em uma gramática visual e sonora própria, recorrendo à sobreposição de imagens, à colagem sonora, à experimentação com texturas visuais e à descontinuidade temporal. A literariedade do texto não é traída, mas transposta, de forma a produzir, no espectador, um efeito análogo ao que o leitor experimenta diante da opacidade encantatória da prosa de Branquinho da Fonseca. O filme, assim, torna-se também um objeto estético autônomo, cuja razão de ser se inscreve na busca por uma nova linguagem da literatura — agora articulada pela lente do cinema.

No caso do filme *O Barão*, o cineasta não oculta sua presença — ao contrário, inscreve-se deliberadamente no filme por meio de estratégias metacinematográficas, como a construção da *mise en abyme*, a multiplicação de quadros textuais e a adoção de técnicas visuais e sonoras que desestabilizam o pacto mimético tradicional. Essa visibilidade autoral aproxima sua abordagem do que denomino, inspirando-me no conceito de transcrição formulado por Haroldo de Campos, como *transcrição anti-ilusionista*, cujos procedimentos encontram

afinidades com o teatro épico de Bertolt Brecht. Tal concepção dialoga com a análise de Renata Junqueira (2018a), que entende o anti-ilusionismo, a partir de Brecht, como uma postura política, na medida em que rompe a transparência da representação e estimula o espectador a adotar uma posição crítica diante do que vê.

Essa visibilidade autoral aproxima sua abordagem daquilo que se convencionou chamar de transcrição anti-ilusionista, cujos procedimentos remetem ao teatro épico de Brecht. Aqui, o espectador é continuamente lembrado de que o que vê é uma construção — uma mediação — e não uma janela transparente para a realidade ou para o texto-fonte. Trata-se de uma recusa deliberada à transparência narrativa, que faz da intertextualidade e da autoreflexividade não um ornamento, mas o próprio motor da estética proposta. A interpelação do espectador se dá, portanto, não pela imersão ilusionista, mas pela fricção entre os signos, pela justaposição de planos e pela exposição das camadas do artifício cinematográfico.

Se, no texto-fonte, o leitor é convocado à imersão por meio de estratégias de identificação, subjetivação e construção psicológica das personagens; no texto-alvo, a *interpelabilidade*, ou seja, a sua capacidade de interpelar o espectador, se realiza por outras vias: o ritmo da montagem, o desenho sonoro, a direção de arte e a performance dos atores operam como vetores de engajamento sensorial e afetivo. Este trabalho propõe o conceito, aqui cunhado, de *interpelabilidade* como operador crítico para compreender as obras de Branquinho da Fonseca e Edgar Pêra. Diferentemente da noção de interpelação, que remete à ação efetiva sobre o leitor ou espectador, a *interpelabilidade* é entendida, neste estudo, como uma característica intrínseca do texto — literário ou fílmico —, resultante de seu modo de concepção e construção. Trata-se de uma qualidade estrutural, pensada neste contexto, que torna essas obras potencialmente aptas a mobilizar o público, conduzindo-o a uma experiência de reconhecimento e fratura, convergência e deslocamento, independentemente de sua resposta efetiva.

Por fim, é preciso reconhecer que o valor interpretativo de uma obra literária ou cinematográfica não pode ser dissociado dos contextos de sua produção e recepção. Tanto a novela *O Barão*, publicada em 1942, quanto sua transcrição fílmica, lançada por Edgar Pêra em 2011, respondem, cada uma à sua maneira, a conjunturas políticas, culturais e estéticas específicas. De acordo com W. K. Wimsatt (1946, p. 480):

Uma obra de arte é algo que emerge da esfera privada, individual, dinâmica e intencional da mente e personalidade de seu criador; é, de certa forma [...] feita de intenções ou materiais intencionais. Porém, ao mesmo tempo, quando ela nasce, adentra uma esfera pública e de certo modo objetiva; ela deseja e recebe

a atenção de um público; ela convida e recebe discussão sobre seu significado e valor, numa linguagem de intersubjetividade e conceitualização.

Há, portanto, uma necessidade de repensar a intenção do literato e do cineasta para o público quando buscamos entender ambas as dimensões interpretativa e criativa do texto-fonte e do texto-alvo. No primeiro caso, o texto fonsequiano emerge em pleno Estado Novo português, regime marcado pela censura, pelo autoritarismo e pela consolidação de um nacionalismo conservador, sendo atravessado por alegorias de poder e silêncio que interpelam, de forma indireta, o imaginário político da época. No segundo, a releitura cinematográfica proposta por Pêra atualiza esses mesmos vetores temáticos, inserindo-os no seio de um cinema contemporâneo que se constrói pela experimentação formal e pelo comentário metalinguístico, mobilizando estratégias que evidenciam tanto o artifício da linguagem quanto o olhar do espectador. Assim, compreender *O Barão* em suas duas versões exige atenção aos dispositivos textuais, sim, mas também à inserção histórica, institucional e simbólica de cada obra — dimensão sem a qual o exercício crítico corre o risco de se descolar do horizonte público e político em que literatura e cinema se inscrevem.

Compreender *O Barão* enquanto transcrição cinematográfica implica, portanto, considerar os contextos históricos e estéticos em que ambas as obras foram concebidas: de um lado, a novela de Branquinho da Fonseca, publicada em 1942 sob os auspícios da ditadura salazarista, cuja tessitura simbólica enuncia, por meio de uma linguagem ambígua e alegórica, os impasses éticos e subjetivos provocados pelas estruturas autoritárias; de outro, o filme de Edgar Pêra, lançado em 2011, que relê essa narrativa a partir de uma gramática experimental, metacinematográfica e profundamente política, interpelando o espectador contemporâneo com uma crítica renovada às permanências dos autoritarismos.

A fim de sustentar uma leitura transcriativa, que se proponha a observar texto-fonte e texto-alvo sob um viés horizontal, e não hierárquico, optou-se por uma disposição dos capítulos que privilegia a comparabilidade crítica entre os dois polos da análise, respeitando, porém, as singularidades históricas, autorais e estéticas de cada um. Nesse sentido, o primeiro capítulo dedica-se à contextualização de Branquinho da Fonseca, autor do texto literário *O Barão* (1942), destacando seu posicionamento cívico, sua inserção na vida intelectual portuguesa e o modo como sua visão de mundo se projeta na tessitura de sua obra. O segundo capítulo, por sua vez, analisa diretamente a novela *O Barão*, articulando os aspectos estruturais e temáticos da narrativa àquele mesmo horizonte histórico e existencial traçado anteriormente. Em um movimento espelhado, o terceiro capítulo se volta para Edgar Pêra, diretor da transcrição cinematográfica homônima realizada em 2011, abordando suas referências estéticas, seu

engajamento com a tradição cultural portuguesa e a subversão crítica que atravessa sua linguagem audiovisual. Por fim, o quarto capítulo propõe uma análise do filme *O Barão*, compreendendo-o como um produto autônomo, mas profundamente dialógico com a obra literária que o inspira, sendo marcado tanto por apropriações quanto por deslocamentos, tensionando continuamente o vínculo entre os dois objetos e, com isso, reiterando o princípio de horizontalidade que sustenta a proposta metodológica desta dissertação.

2 BRANQUINHO DA FONSECA

2.1 LITERATURA E CIDADANIA: OS VALORES REPUBLICANOS E A FORMAÇÃO DOS LEITORES

Figura 1 – António José Branquinho da Fonseca



Branquinho da Fonseca (1905-1974) é uma figura de proeminente singularidade na cultura portuguesa no século XX, destacando-se tanto pelo mérito de sua produção literária quanto pela incidência de suas contribuições na estruturação de espaços de difusão cultural. Sua obra abrange diversos gêneros — poesia, conto, novela, romance, teatro, antologias e traduções — e, mais do que um exercício puramente estético, reflete a visão de um cidadão cuja prática literária não reivindica primazia sobre sua atuação cívica e institucional, mas a ela se subordina, modulando o ritmo, a extensão e, ainda que de modo mais sutil, a própria necessidade de escrever.

Inserido no contexto da geração de 1930, Branquinho da Fonseca foi um dos fundadores da revista *Presença*, ao lado de José Régio e João Gaspar Simões, contribuindo para um projeto editorial que buscava afirmar a originalidade da criação artística e afastar a literatura de modismos efêmeros. Embora compartilhasse com os demais colaboradores da *Presença* a defesa de valores universais e a diversidade de formas e gêneros literários, distinguia-se pela maneira de conceber o ofício literário. Ao contrário de muitos autores vinculados à revista coimbrã, que consolidaram carreiras exclusivamente voltadas à produção e à crítica literária, Branquinho rejeitava a institucionalização da escrita como um ofício formal. Para ele, a criação literária não se resumia a um exercício técnico ou sistemático, mas surgia como uma extensão

natural da experiência humana, como destacou em entrevista a Manuel Poppe, publicada postumamente em 1976: “Eu vinha da vida para os livros, mas há pessoas que vêm dos livros para a vida. [...] É que eu, realmente, primeiro era homem, e, como homem, acontecia que escrevia coisas” (Poppe, 1976).

A declaração – “primeiro era homem, e, como homem, acontecia que escrevia coisas” – oferece uma chave interpretativa de sua escrita, marcada por uma profunda intersecção entre literatura e cidadania. Como sublinha António Manuel Ferreira (2004, p. 18), a análise de Branquinho da Fonseca enquanto escritor não pode dissociar-se de sua atuação como difusor da cultura, pois “a maneira empenhada como interveio na sociedade do seu tempo, realizando de forma eficaz e ativa uma obra cujo alcance comunitário justifica o princípio ético de orientação pessoal que faz prevalecer o homem sobre o criador literário”.

Tal “orientação pessoal” foi moldada, em grande medida, por uma vida conduzida entre livros¹ e pela influência intelectual e política de seu pai, Tomás da Fonseca (1877-1968), descrito por José Maria Rodrigues Filho (2008, p. 81) como “uma das mais nobres figuras cívicas da história da I República”. Defensor intransigente da instrução popular e opositor ferrenho dos regimes autoritários, Tomás destacou-se tanto na campanha republicana quanto nas reformas educacionais subsequentes, sendo que, em sua atuação como deputado e, posteriormente, como senador, empenhou-se na proposição de medidas² que visavam expandir e consolidar a rede de escolas primárias nacionais, melhorar suas infraestruturas e recursos pedagógicos, além de dignificar a atuação e o estatuto social dos professores (Torgal, 2009, p. 228). Esses ideais cívicos e educacionais foram decisivos na formação de Branquinho da Fonseca, que herdou do pai não apenas o amor pelos livros, mas também um compromisso com valores humanistas que consolidaram em sua trajetória uma visão da literatura como espaço formativo, alicerçado na reflexão crítica e na experiência humana.

¹ Na entrevista supracitada, o próprio escritor afirma o seguinte: “Eu nasci entre livros. [...] Eu julgo que se conhecem as pessoas que têm livros em casa, ou que sempre os tiveram, e aquelas que não tiveram livros em casa e que, só mais tarde, os têm”.

² Em 1911, Tomás da Fonseca propôs uma lei que previa a venda em hasta pública de joias da coroa portuguesa para financiar a ampliação do parque escolar, a disseminação das Escolas Móveis e a criação de bibliotecas populares, geridas por professores primários. *Diário da Câmara dos Deputados*, sessão n.º 10, 14 dez. 1911, p. 8; sessão n.º 12, 18 dez. 1911, p. 1, 7 e 8.

Figura 2 – Branquinho da Fonseca, aos 16 anos, em sua residência em Coimbra. Em pé, à esquerda, o próprio escritor, acompanhado ao centro pelo irmão. Sentados, vêem-se a mãe, ao centro, e o pai, Tomás da Fonseca, à direita



O contributo de Branquinho da Fonseca é celebrado em uma publicação recente, organizada em 2022 pelo Município de Mortágua, em parceria com Luís Branquinho Oliveira, neto do escritor, e a historiadora Maria Mota Almeida. Nesta obra, os autores destacam o papel de Branquinho como um “educador altruísta”, cuja atuação esteve profundamente vinculada à ideia de democratização do saber e à difusão da leitura:

O ‘educador-altruísta’ vai basear a sua ação num conceito de educação de nítida influência republicana. Durante a Primeira República, o sentido regenerador da educação, como forma de criar cidadãos livres e conscientes, capazes de intervir civicamente, vai ser largamente anunciado pelos republicanos. Na ótica destes, o fim primeiro e último do Estado deveria ser instruir num duplo sentido: promover a felicidade e enriquecer culturalmente todos os cidadãos, elevando o nível mental e moral do país. Educação e formação para a cidadania eram absolutamente indissociáveis, porque o fim último da educação seria a formação de cidadãos livres, emancipados, capazes de intervir crítica e conscientemente na sociedade. [...] Neste processo de ‘democratização’ educativo e cultural Branquinho da Fonseca defende, ao longo da sua vida, a regeneração social através da leitura, espelhada no *ex-libris* por si escolhido (2022, p. 13).

O compromisso com a democratização da educação e da cultura manifestou-se de maneira mais evidente quando ele se tornou organizador do Serviço de Bibliotecas Itinerantes da Fundação Calouste Gulbenkian em 1958. No entanto, esse marco foi precedido por outras atividades que já refletiam seu engajamento sociocultural. Em 1935, Branquinho da Fonseca foi nomeado conservador do Registro Civil em Marvão, e, em 1936, assumiu funções equivalentes na Nazaré, marcando o início de sua trajetória no serviço público (Mourão-Ferreira, 1984, p. 7). Esses dois locais “tiveram acolhimento nos textos literários do

ficcionalista”³ e, ao mesmo tempo, configuraram o início de um “percurso cívico” que moldaria seu perfil literário e intelectual (Ferreira, 2004, p. 14).

Foi na Nazaré, em particular, que Branquinho da Fonseca deu seus primeiros passos em iniciativas voltadas à criação de espaços de difusão cultural, antecipando o compromisso que posteriormente caracterizaria sua vinculação entre literatura e educação como instrumentos de “regeneração social”. Sua contribuição ganhou reconhecimento oficial em um documento assinado por José Maria Lúcio Codilha, antigo presidente da Câmara Municipal, que destacou o papel na fundação da Biblioteca Pública da vila. Segundo o registro transcrito por Ferreira (2004, p. 14), Branquinho da Fonseca foi o responsável por delinear a criação da Biblioteca de Nazaré, “[...] estimulando os que nesta vila moirejam ao passatempo da leitura, ao amor pelo livro. Consegui, em resumo, quer recorrendo-se do apoio das esferas oficiais, quer da solicitude e da cultura de alguns dos seus amigos, que em Nazaré exista uma biblioteca”. Este episódio exemplifica como seu trabalho transcendeu obrigações funcionais, englobando iniciativas que beneficiaram diretamente a comunidade.

Em 1941, Branquinho da Fonseca assumiu o cargo de chefe da Secretaria da Comissão de Obras da Base Naval de Lisboa e, dois anos depois, foi nomeado conservador do Museu-Biblioteca Condes de Castro Guimarães, em Cascais, onde desenvolveu “a primeira experiência realizada em Portugal no domínio das bibliotecas itinerantes, a esse fim adaptado e apetrechado uma carrinha do referido museu” (Mourão-Ferreira, 1984, p. 7), proporcionando empréstimos domiciliários de livros a uma ampla parcela da população local.

³ A geografia literária e sentimental de Branquinho da Fonseca dialoga profundamente com sua geografia biográfica, sendo Nazaré e Marvão cenários recorrentes de sua obra.

Figura 3 – Museu-Biblioteca Condes de Castro Guimarães, em Cascais



Contudo, cabe ressaltar que o contexto político da Ditadura Militar, seguido pela consolidação do Estado Novo, impunha sérias limitações à preservação e expansão de espaços culturais como bibliotecas e museus, comprometendo iniciativas voltadas à democratização do acesso ao saber. Reformas legislativas anteriores, como o Decreto-Lei 13724/1927, haviam tentado reorganizar os serviços de bibliotecas populares e móveis, mas enfrentaram obstáculos estruturais, como a falta de recursos financeiros e a ineficiência administrativa. Essa inoperância foi perpetuada pelo Decreto-Lei 19952/1931, que, ao extinguir a distinção entre bibliotecas eruditas e populares e incorporá-las a um sistema único, não forneceu os meios necessários para sua manutenção, consolidando a estagnação no setor (Almeida, 2012, p. 78). Apesar dessas dificuldades, instituições culturais sob a direção de figuras como Branquinho da Fonseca resistiram às pressões do regime. Esses espaços foram concebidos como territórios de autonomia e emancipação, onde a cultura e a educação “não deviam reproduzir a cultura e os valores da classe dominante, mas sim, com base nas suas convicções, fortemente estruturadas e arreigadas a uma formação republicana, trabalhar para a maioria, partindo das preocupações e sensibilidades por ela manifestadas” (Almeida, 2012, p. 303-304).

No caso específico do Museu-Biblioteca Condes de Castro Guimarães, sua gestão sob a liderança de Branquinho da Fonseca representou uma ruptura com o modelo tradicional de preservação cultural. Como observa Almeida (2012, p. 304), suas iniciativas:

Transformaram, pois, o Museu – Biblioteca numa instituição contra-corrente, emancipada, visto que os seus mentores são ‘consciências’ críticas quer em relação à política educacional vigente, quer em relação ao modo, que poderíamos considerar pró-ativo, como elaboraram as críticas construtivas às estratégias adoptadas nas instituições culturais suas contemporâneas. São, ainda, a prova de que os museus locais, muito mais do que reprodutores do poder instituído / institucionalizado, podem ser ‘ilhas’ de contra – poder, de promoção da cidadania, locais que, se emancipados, se tornam emancipadores, provocadores, desinquietantes, desestabilizadores.

Assim, o museu deixou de ser um espaço centrado exclusivamente no objeto para assumir uma dimensão comunitária, voltada não apenas para a preservação do património, mas também para a participação e o engajamento ativo da sociedade. Trata-se de uma abordagem que incorpora o aclave da intervenção e da responsabilidade social às instituições, concebendo-as como espaços vivos e dinâmicos, nutridos pelas interações humanas e pelas necessidades identitárias da comunidade. Com efeito, a prática de Branquinho, ao transformar o Museu-Biblioteca em um agente de inclusão, fruição cultural e desenvolvimento local, antecipava ideias que hoje integram o conceito de museologia ativa⁴. Sua atuação reforçava a ideia de que essas instituições deveriam transcender funções passivas, assumindo um carácter ativo na promoção da cidadania.

O êxito dessa iniciativa pioneira foi determinante para que, em 1958, José de Azeredo Perdigão o convidasse a organizar e dirigir o Serviço de Bibliotecas Itinerantes e Fixas da Fundação Calouste Gulbenkian, uma iniciativa que rompia com a dinâmica centralizadora do regime salazarista. Inspirado por sua experiência em Cascais, Branquinho delineou um projeto pioneiro em Portugal, que buscava democratizar o acesso à leitura e desmistificar o livro, retirando-o de um lugar de sacralização e transformando-o em um instrumento democrático de conhecimento (Almeida, 2012, p. 78). A propósito disso, integrar a primeira direção da Sociedade Portuguesa de Escritores lhe permitiu reunir colaboradores estratégicos, como António Quadros, Domingos Monteiro, Orlando Vitorino, Nuno Sampaio e Miranda Mendes, cuja sensibilidade e qualificação foram fundamentais para a execução do que viria a ser a primeira estrutura organizada de promoção da leitura pública em escala nacional.

As reuniões de trabalho resultaram no lançamento inicial de quinze carrinhas-biblioteca, que partiram das povoações do litoral, expandindo o alcance do projeto e levando livros a regiões geograficamente excluídas do acesso ao conhecimento. Ao longo dos anos, esse número foi ampliado significativamente, como destacam Maria Mota Almeida e Luís Branquinho

⁴ A ideia do museu, enquanto entidade “prestadora de serviços”, é uma concepção muito mais recente, desenvolvida nas últimas décadas, quer pela necessidade de adequação dos processos museológicos à sociedade contemporânea, quer pela condição indispensável para a sobrevivência das instituições.

Oliveira ao afirmarem que “numa época pouco amiga de iniciativas de elevação cultural e social [...] mais de 60 carrinhas Citroën percorreram o país: Continente e Ilhas” (Almeida *et al.*, 2022, p. 40). Essas ações, descritas como “verdadeiras expedições aventureiras e temerárias, verdadeiros golpes de mão” (Quadros, 1984, p. 41), tinham como objetivo superar as desigualdades sociais e culturais por meio do acesso à leitura, em um período atravessado por adversidades políticas, econômicas e sociais. Como ressalta David Mourão-Ferreira (1984, p. 3):

Levar o livro aonde o livro nunca chegara; depô-lo sem reservas, com toda a confiança, em mãos que mal o conheciam; deixá-lo permanecer, durante dias ou semanas a fio, em casas e casas onde anteriormente jamais ele tinha entrado; criar nessas mãos e nessas casas o hábito saudável da sua presença; transformá-lo assim, pouco a pouco, numa quotidiana companhia quase tão necessária como o pão, indispensável como o sonho, útil como um arado ou uma ferramenta, exaltante como a esperança; abrir enfim, através dele, novas janelas sobre o mundo, novos horizontes na alma e no espírito de cada um [...]

Inicialmente, a implantação e a consolidação do Serviço de Bibliotecas Itinerantes enfrentaram significativas adversidades de ordem social e cultural. Em primeiro lugar, houve resistência por parte da população, pouco habituada à leitura, e de autoridades locais, civis e religiosas, que viam a iniciativa como algo alheio às tradições ou potencialmente disruptivo (Santos, 2006). Essa desconfiança inicial refletia o contexto sociocultural da época, em que a leitura era frequentemente associada a práticas elitistas ou desnecessárias para as populações rurais. Contudo, a persistência dos idealizadores do projeto foi determinante para que, gradualmente, a leitura fosse aceita como uma prática cotidiana e emancipadora, um processo sintetizado pela célebre frase de Fernando Pessoa: “Primeiro estranha-se, depois entranha-se⁵”. Essa aceitação abriu caminho para que, em 1960, o projeto fosse ampliado pela instalação de bibliotecas fixas, consolidando-se como um marco na história da leitura pública em Portugal (Rodrigues Filho, 2008, p. 82). Nesse contexto, as bibliotecas desempenharam um papel essencial ao promoverem o acesso ao saber, levando os livros às regiões mais remotas e criando novos hábitos de leitura, como observado por Almeida (2012, p. 175): “os livros tornaram-se amigos indispensáveis, cuja leitura foi precisamente despertada por um escritor que pugnou sempre pela sua verticalidade”.

⁵ A frase “Primeiro estranha-se, depois entranha-se” foi originalmente criada por Fernando Pessoa entre 1927 e 1928 para uma campanha publicitária da Coca-Cola em Portugal. O regime autoritário de António de Oliveira Salazar, no entanto, interpretou a frase como uma possível alusão à cocaína, levando à proibição da entrada da Coca-Cola no país. A bebida só foi introduzida em Portugal em 1977, após o término da ditadura.

Figura 4 – Unidade móvel da biblioteca itinerante



Figura 5 – Leitores da biblioteca itinerante



Por outro lado, a consolidação das Bibliotecas Itinerantes ocorreu sob as adversidades impostas pelo Estado Novo, cuja censura sistemática, agravada pelo elevado grau de analfabetismo no país, colocava entraves à circulação de ideias e à liberdade de pensamento. Ainda assim, Branquinho da Fonseca defendeu a educação como direito fundamental e a leitura como instrumento de formação cidadã. Fiel aos seus valores republicanos, recusou colaborações que comprometessem sua integridade ética, como um convite do SNI⁶, que

⁶ O SNI (Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo), sucessor do SPN (Secretariado de Propaganda Nacional) fundado em 1933, foi reorganizado em 1944 com o objetivo de ampliar suas funções no controle da informação, na promoção da ideologia do Estado Novo e na centralização da censura. Enquanto o SPN focava na propaganda oficial e na exaltação dos valores nacionalistas e autoritários, o SNI expandiu sua

declinou por coerência oposicionista. Por meio de seu compromisso cívico, operou uma “verdadeira revolução pacífica” (Quadros, 1984, p. 40), aplicando o acesso à leitura em regiões interioranas e rurais do país, incluindo as Ilhas dos Açores e da Madeira. Como observa Almeida (2012, p. 79), em muitas localidades essas carrinhas representaram “o único modo de as pessoas terem acesso a outras visões do mundo que ultrapassassem os limites da sua localidade”.

O empenho de Branquinho da Fonseca não se restringia ao planejamento estratégico, pois ele se envolvia profundamente nos aspectos operacionais, desde a organização das estantes e a arrumação dos livros até o ajuste da altura dos degraus para facilitar o acesso dos leitores às carrinhas-biblioteca. Segundo Orlando Vitorino (1984, p. 14-15), a dedicação do intelectual refletia-se tanto no cuidado com os detalhes técnicos quanto na rejeição a normas que contrariassem sua meta primordial, que era “tornar o mais fácil possível o acesso do leitor aos livros”:

Exemplo desta capacidade do intelectual nos deu Branquinho da Fonseca. Primeiro, nunca perdendo de vista o conjunto a alcançar ao tratar as mais ínfimas minúcias práticas. Desciam tais minúcias ao arranjo das viaturas, à disposição das estantes, à arrumação dos livros e muitas outras que quase seria ridículo enumerar, como a altura dos degraus para os leitores subirem ao carro-biblioteca; a toda elas Branquinho dedicava um cuidadoso e demorado estudo, muitas vezes manual. Deu-nos, depois, o seu exemplo na indiferença em que tinha as convenções estabelecidas pelos mais respeitáveis convênios científicos e internacionais, desde que elas contrariassem, na prática, esta finalidade elementar: tornar o mais fácil possível o acesso do leitor aos livros.

Articulando as minúcias práticas e o impacto social dos livros, a atuação de Branquinho da Fonseca no Serviço de Bibliotecas Itinerantes foi amplamente reconhecida, tanto por seus contemporâneos quanto pelos beneficiários diretos de seu trabalho. Esse reconhecimento deve-se, em grande parte, à visão que tinha sobre a “missão” dos livros: para ele, os livros não deveriam permanecer restritos a espaços inacessíveis ou submetidos a normas excessivamente complexas, mas sim colocados diretamente nas mãos dos leitores. Como declarou em 1953:

[...] as bibliotecas nem sempre respondem aos interesses dos leitores, e, quando acaso respondem, não são acessíveis, são difíceis na consulta [...] Os livros não são para estar nas bibliotecas, são para estar nas mãos de quem os queira ler. Eis os dois pontos base que se reduzem a um só: dar possibilidade de leitura (Branquinho da Fonseca *apud* Almeida *et al.*, 2022, p. 35).

atuação, englobando a supervisão da produção cultural e artística, além do turismo, sempre alinhado aos interesses do regime salazarista.

O intelectual ativo e engajado, que Branquinho da Fonseca sempre foi, abraçou essa tarefa cívica com tal dedicação que, em muitos momentos, relegou sua própria produção literária a um segundo plano. Sua dedicação à causa foi tamanha que acabou moldando decisivamente os rumos de sua criação literária a partir de então: em vez de expandir sua obra ficcional, concentrou-se na organização de antologias que facilitassem o acesso dos portugueses a textos fundamentais da literatura nacional (Ferreira, 2005, p. 7). Nesse contexto, a figura do intelectual engajado que Branquinho da Fonseca encarnava torna-se ainda mais emblemática à luz da definição de Orlando Vitorino (1984, p. 14), que o descreve como um “intelectual em ação” — uma expressão que captura sua capacidade de articular reflexão teórica com intervenção prática. Essa síntese dialética entre pensamento e ação conferiu à sua obra uma singularidade notável, não apenas no que diz respeito à sua extensão limitada em termos quantitativos; mas, sobretudo, à qualidade e à densidade de seus aspectos internos, que, de certa forma, compensam a exiguidade de publicações (Ferreira, 2004, p. 18).

Como destaca David Mourão-Ferreira (1984, p. 8), Branquinho da Fonseca “faz coincidir, em absoluto, a sua existência com a do Serviço a que todo se entrega; e com tal ‘espírito de missão’ que, até ao momento em que a morte o arrebatou, em 7 de maio de 1974, praticamente cessa a sua atividade de criador literário”. Esse compromisso cívico tornou-se determinante a ponto de subverter a primazia de sua produção literária em favor de uma dedicação integral à democratização do acesso à leitura por meio do Serviço de Bibliotecas Itinerantes da Fundação Calouste Gulbenkian. No entanto, antes de assumir esse “espírito de missão”, produziu uma parte essencial de sua obra literária, na qual se destacam títulos como *Poemas* (1926), *Zonas* (1931-1932), *Mar Coalhado* (1932), *Caminhos Magnéticos* (1938), *O Barão* (1942), *Rio Turvo* (1945), *Mar Santo* (1952), *Bandeira Preta* (1956), o volume *Teatro* (1939) e o romance *Porta de Minerva* (1947).

2.2 DA EXPERIMENTAÇÃO À MATURIDADE: UM PERCURSO FORMAL E TEMÁTICO

A incursão de Branquinho da Fonseca na escrita literária teve início na poesia, com a publicação de poemas em periódicos como a revista *Tríptico*, onde, entre 1924 e 1925, apresentou sete poemas, cinco dos quais foram revisados e incorporados ao seu primeiro livro de versos, *Poemas* (1926). Ainda em 1924, publicou o poema *Canção da candeia acesa*⁷ na revista coimbrã *Via Latina*, o qual também seria incluído em sua coletânea inaugural. Além da

⁷ *Via Latina*, nº 1, Coimbra, Maio de 1924, p. 8.

produção lírica, sua presença em revistas literárias estendeu-se ao conto e, de maneira expressiva, ao teatro, sendo que a maior parte de sua produção dramática foi inicialmente veiculada em periódicos. Entre 1928 e 1939, publicou uma série de textos dramáticos em revistas como *Presença*, *Sinal* e *Revista de Portugal*, inaugurando sua incursão no gênero com *A posição de guerra* (1928)⁸, seguido pelo diálogo *Os dois* (1929)⁹ e pelo “poema em um acto” *Curva do céu* (1930)¹⁰. Posteriormente, sob o pseudônimo António Madeira, publica *Rãs* (1938)¹¹ e *Quatro vidas* (1939)¹². Em 1939, reúne parte dessas obras no volume *Teatro*, mas a reunião definitiva de seus textos dramáticos ocorre somente em 1974, consagrando uma dramaturgia fortemente marcada pela proximidade com a poesia e a narrativa.

Conforme sugere Mourão-Ferreira (1969, p. 115-116), o desenvolvimento de sua obra pode ser segmentado em duas fases distintas. A primeira, designada como fase experimental, compreende o período em que o autor explorou os três grandes gêneros literários — lírico, dramático e narrativo — em um processo de experimentação e busca por sua identidade estilística. Esse momento inicial abarca títulos como *Poemas* e *Mar Coalhado* no campo da poesia; peças teatrais como *A Posição de Guerra*, *Curva do Céu* e *A Grande Estrela*; e os contos de *Zonas*. Já a segunda fase, definida como de plenitude, inicia-se com *Caminhos Magnéticos*, obra que marca sua consolidação na ficção narrativa. A partir desse ponto, sua produção se concentra exclusivamente nesse gênero, como evidenciam obras como *O Barão*, *Rio Turvo*, *Porta de Minerva*, *Mar Santo* e *Bandeira Preta*. A transição entre as duas fases não se configura como uma ruptura abrupta, mas como um deslocamento progressivo, em que as temáticas e soluções estilísticas anteriormente ensaiadas reaparecem sob uma nova perspectiva. Esse movimento sugere não um abandono definitivo dos demais gêneros, mas antes uma assimilação de suas potencialidades dentro do espaço da narrativa, na qual Branquinho da Fonseca alcançaria sua expressão plena.

Se a distinção proposta pelo ensaísta se ancora em critérios estruturais, outra segmentação pode ser estabelecida a partir do ritmo de produção de Branquinho da Fonseca. Nesse sentido, sua atuação no Serviço de Bibliotecas Itinerantes e Fixas da Fundação Calouste Gulbenkian configura um divisor de águas, redefinindo sua relação com a criação literária. Durante as décadas de 1930 e 1940, sua produção conheceu um período de intensa fecundidade, coincidindo com uma menor sobrecarga de compromissos institucionais. À medida que sua

⁸ *Presença*, nº 16, Novembro de 1928, pp. 9-11.

⁹ *Presença*, nº 23, Dezembro de 1929, pp. 4-6.

¹⁰ *Sinal*, nº 1, Julho de 1930, pp. 11-18.

¹¹ *Revista de Portugal*, nº 3, Coimbra, Abril de 1938, pp. 378-384.

¹² *Revista de Portugal*, nº 7, Coimbra, Abril de 1939, pp. 340-345.

dedicação ao projeto de difusão cultural se intensificou, a publicação de novos textos literários tornou-se paulatinamente esporádica, como *No Rasto do Corsário* (1962), uma adaptação do texto de Fernão Mendes Pinto, e antologias, como *As Grandes Viagens Portuguesas* (1ª série, 1944; 2ª série, 1966), *Poesias* (1964) e *Contos Tradicionais Portugueses* (1º vol., 1963; 2º vol., 1966). Paralelamente, dedicou-se também a traduções de obras da literatura francesa, como *O Vermelho e o Negro*, de Stendhal (1974). Essas publicações mais recentes, caracterizadas, sobretudo, pela organização de antologias e pela atividade tradutória, não apenas refletem as limitações impostas pelo tempo disponível para a criação literária, que se tornou escasso à medida que assumia compromissos crescentes com projetos culturais e educativos, mas também evidenciam seu empenho em preservar e transmitir o legado cultural, tornando-o mais acessível às gerações futuras.

Na entrevista a Manuel Poppe (1976), ele referiu-se ao “trabalho extenuante” exigido por suas funções no projeto, retomando um ponto já delineado em 1969, quando, em entrevista concedida à Maria Antónia Palla, declarou: “A maior parte dos escritores escreve nas horas vagas. E como há muito não tenho horas vagas... não escrevo” (Palla, 1969). Essa afirmação ilustra uma perspectiva que transcende a criação literária como carreira ou função social, priorizando, antes, o papel do homem como eixo central de sua trajetória, subordinando a escrita à sua circunstância existencial — postura, essa, já assumida por Branquinho da Fonseca e seus pares em suas colaborações nas páginas da *Presença*.

Essa concepção da escrita como um ato vivenciável, mais próximo de um impulso existencial do que de uma prática sistemática, foi explicitada pelo próprio autor: “Eu só escrevo quando tenho a necessidade de escrever, não escrevo por divagação literária — quantas vezes tenho tido vontade de escrever e estou bloqueado” (Poppe, 1976). Tal afirmação revela que Branquinho não encarava a literatura como um exercício de estilo ou como mera ocupação, mas como uma manifestação intrínseca da interioridade, vinculada à urgência de ordenar sentimentos e ideias. Distanciando-se de uma lógica estritamente programática, essa perspectiva orienta sua concepção literária ao mesmo tempo que lança luz sobre o movimento que transparece nas personagens de suas obras¹³, muitas vezes engajadas em compreender e ressignificar suas próprias experiências por meio da escrita (Ferreira, 2004, p. 20).

¹³ Esse procedimento se manifesta de forma evidente nos narradores de *A Única Estrela*, *O Involuntário* e *O Barão*, cujas vozes vão além da simples narração de acontecimentos, reconstruindo-os sob uma nova luz e convertendo a escrita em um mecanismo de distanciamento e reelaboração do vivido. Em *A Única Estrela* (CM), por exemplo, o narrador explicita que seu objetivo não é contar uma história, e sim compreender e se libertar daquilo que experienciou. De maneira semelhante, em *O Involuntário* (RT) e na novela *O Barão*, a narrativa se estrutura como um movimento reflexivo, no qual o ato de escrever se torna uma tentativa de dar sentido ao passado e reposicionar a subjetividade diante da experiência.

A própria relação de Branquinho da Fonseca com a vida, marcada por uma intensidade visceral, não lhe permitia a morosidade necessária à elaboração de uma obra de maior fôlego, própria das narrativas extensas. Sua vocação narrativa manifestava-se com maior naturalidade e vigor no domínio do conto, forma que melhor acomodava suas qualidades de narrador e que exigia brevidade e precisão, características alinhadas à sua inclinação criativa:

Branquinho é essencialmente um contista, e é na arte do conto que as suas qualidades de narrador encontram a forma mais adequada. É, por conseguinte, como geralmente acontece com todos os grandes contistas, um narrador de fôlego curto e concentrado. Não é de estranhar, portanto, a fraca apetência do escritor pelas narrativas longas (o único romance que levou a cabo - *Porta de Minerva* - é um romance de contista), nem deve causar admiração o facto de não ter demonstrado grande interesse pela elaboração teórica de carácter ensaístico (Ferreira, 2004, p. 21).

A relevância do conto na obra de Branquinho da Fonseca não se restringe apenas à sua predileção por narrativas curtas, mas se manifesta também na transposição de elementos líricos para o domínio narrativo. Como observa Ferreira (2004, p. 42), é nesse gênero que o autor expande, em diversidade e profundidade, suas capacidades líricas, incorporando ao conto temas e processos estilísticos previamente desenvolvidos em sua poesia. Essa fusão entre lirismo e narrativa é enfatizada por Adolfo Casais Monteiro (1972, p. 32), ao reconhecer que Branquinho da Fonseca encontrou no conto uma forma expressiva especialmente adequada à sua sensibilidade estética:

Branquinho da Fonseca parece ter encontrado, na arte do conto, que renovou, precisamente com elementos poéticos de grande riqueza, uma expressão mais adequada à sua sensibilidade, embora o pouco que publicou esteja impregnado dum intimismo cheio daquele mistério que irá expandir-se em tanto dos seus contos e novelas, dos melhores que conta a nossa literatura contemporânea.

A simbiose entre lírica e narrativa reflete-se na própria arquitetura de sua obra, marcada por uma dinâmica de expansão e aprofundamento no tratamento de motivos, temas e processos estilísticos. Essa continuidade e transposição de elementos estruturantes conferem unidade à sua produção literária, cuja cosmovisão se dissemina por todos os gêneros que cultivou — da poesia à prosa, passando pela dramaturgia. Nesse sentido, compreender a especificidade de sua produção contística exige um olhar panorâmico sobre sua trajetória poética e dramática, uma vez que tais registros artísticos atuam como matrizes conformadoras de sua visão de mundo e de sua linguagem literária. A narrativa breve, ao absorver e ressignificar esses elementos, constitui-se como o espaço privilegiado onde Branquinho atinge sua plena realização artística, estruturando-se, desde seus primeiros escritos, como um eixo de coesão interna de sua obra.

A relação entre o conto e a poesia na obra de Branquinho da Fonseca não se limita a um diálogo estilístico, mas se manifesta também no próprio processo criativo do autor. Em entrevista concedida ao *Diário de Notícias*, Branquinho justifica sua preferência pelo conto como forma de expressão natural, destacando sua proximidade com o fazer poético: “No conto há muito de poesia ainda. [...] Alguns contos foram escritos sem saber o que ia escrever e, portanto, como quem faz um poema” (Poppe, 1976).

Essa concepção revela tanto a imbricação entre os dois gêneros em sua obra quanto o caráter intuitivo de sua escrita, que oscila entre a construção planejada e a espontaneidade criativa. Como aponta Ferreira (2004, p. 161), ao estabelecer essa interseção, Branquinho ressalta a constante permeabilidade entre os discursos lírico e narrativo, resultando em uma poesia que incorpora “potencialidades narrativas” compatíveis com o conto moderno e, por outro lado, em uma prosa marcada por um “sopro lírico” que, ora difuso, ora concentrado, aproxima-se da linguagem poética.

Essa fusão modal, amplamente discutida por teóricos do conto, consolida a singularidade da narrativa fonsequiana, na qual os elementos formais e expressivos da poesia reverberam na tessitura ficcional. Sua escrita, densa e sugestiva, condensa significados em uma economia discursiva, na qual cada palavra carrega uma intensidade semântica que extrapola a linearidade do enredo. Tal perspectiva encontra eco na reflexão de Júlio Cortázar (1993, p. 450), que, ao abordar a especificidade do conto, enfatiza sua economia discursiva e sua capacidade de capturar um instante de máxima tensão, aproximando-se, assim, das exigências formais e simbólicas do poema.

[...] no hay diferencia genética entre este tipo de cuentos y la poesía como la entendemos a partir de Baudelaire. [...] La génesis del cuento y del poema es sin embargo la misma, nace de un repentino extrañamiento, de un desplazarse que altera el régimen “normal” de la conciencia; en un tiempo en que las etiquetas y los géneros ceden a una estrepitosa bancarrota, no es inútil insistir en esta afinidad que muchos encontrarán fantástica.

Essas reflexões fornecem subsídios para compreender a concepção fonsequiana do gênero, em que a concisão opera como princípio estético e expressivo fundamental, indo além de um mero requisito estrutural que afasta o conto da estrutura expansiva dos romances. Além disso, em Branquinho da Fonseca, a brevidade não se restringe à economia narrativa, mas configura um traço distintivo que extrapola o âmbito textual e reverbera em sua própria atuação no meio literário. Desde suas primeiras publicações em periódicos como *Tríptico* e *Via Latina*, sua relação com projetos editoriais e culturais foi marcada por uma dinâmica efêmera, pautada por uma inquietação que o afastava de empreendimentos prolongados.

As revistas *Tríptico*, *Sinal* e *Manifesto* são exemplos de projetos literários marcados pela efemeridade que atraíram o envolvimento de Branquinho da Fonseca, um autor cuja atuação parecia privilegiar a intensidade e o impacto em detrimento da longevidade. Publicadas em um momento anterior à sua vinculação com a *Presença*, essas experiências iniciais, ainda distantes da maturidade literária que alcançaria posteriormente, revelam uma dimensão seminal de tópicos e recursos expressivos que acompanhariam o autor em suas produções ulteriores, refletindo um lirismo épico voltado à construção de imagens que, de maneira embrionária, já sugerem uma tendência narrativa (Ferreira, 2004, p. 50).

Figura 6 – Revista Tríptico (n.º 1)



Figura 7 – Revista Sinal (n.º 1)



Figura 8 – Revista Manifesto (n.º 1)



Mesmo no caso da revista *Presença*, reconhecida como uma das mais duradouras do cenário literário português, sua participação foi restrita aos três primeiros anos, de março de 1927 a junho de 1930, período em que seu nome, ao lado dos de José Régio e João Gaspar Simões, figurou como diretor em 26 números. Durante esse tempo, Branquinho da Fonseca colaborou ora sob seu próprio nome, ora sob o pseudônimo António Madeira, assegurando a regularidade das edições, que, não raras vezes, encontravam entraves para obter colaborações. Contudo, sua saída da *Presença*, dez anos antes do encerramento definitivo da revista, coincidia com a postura crítica que parecia desvalorizar empreendimentos prolongados, demonstrando que a brevidade, para ele, era menos uma limitação e mais uma escolha deliberada em favor de um dinamismo alinhado às suas próprias demandas literárias e culturais.

Em carta pessoal enviada a Nelly Novaes Coelho, em 2 de novembro de 1972, Branquinho da Fonseca expressa, com perspicaz ironia, sua visão sobre a efemeridade inerente às iniciativas literárias revolucionárias. Para ele, qualquer publicação renovadora ou dotada de um programa ambicioso está inevitavelmente destinada à brevidade, pois, ao cristalizar-se no tempo, perde sua vitalidade inicial, transformando-se em algo estático e conformista:

Qualquer publicação renovadora (ou que o pense) com programa revolucionário, não pode durar muito tempo; quando dá por si está parada, envelhecida e triste. Os “grupos” vivem só um momento e se continuam transformam-se em academias literárias exangues, com todas as honras, Literatura droga diária em doses de vício, é sono sem sonho (Coelho, 1976, p. 62).

Por mais que muitos desses “programas revolucionários” tenham sido, de fato, efêmeros, não se pode negar a força expressiva e criativa que concentravam no presente, além

do impacto que exerciam no circuito literário da época. Essas revistas literárias não apenas dialogavam entre si, mas também criavam um ciclo contínuo em que os projetos efêmeros frequentemente se convertiam em germes para novas empreitadas, carregando consigo traços e ideias que se renovavam. A *Tríptico*, por exemplo, publicada em Coimbra entre abril de 1924 e abril de 1925, contou com nove números e marcou o início da trajetória de Branquinho da Fonseca em publicações literárias, ainda como jovem estudante. Fundada por um grupo que incluía nomes como Afonso Duarte, António de Sousa, Vitorino Nemésio e João Gaspar Simões, a revista também serviu como um laboratório criativo para muitos de seus colaboradores. Conforme recorda João Gaspar Simões (1958, p. 21), Branquinho era um dos principais “esteios” dessa heterogênea publicação, que ele descreve como “uma espécie de ensaio geral da peça a representar três anos depois”, em referência direta ao surgimento da revista *Presença*, em 1927. Do mesmo modo, Fernando Guimarães (1981, p. 72) enfatiza que foi da interação entre os colaboradores de revistas como *Tríptico* e *Bizâncio* que nasceu o grupo que viria a desempenhar papel decisivo na fundação da *Presença*. Assim, embora efêmera, *Tríptico* antecipou o espírito criativo e reflexivo que caracterizaria as revistas literárias subsequentes.

De qualquer forma, é inegável que, apesar de sua breve adesão a outros projetos literários, a revista *Presença* ocupa um lugar central na trajetória de Branquinho da Fonseca pela forma como possibilitou o acesso a muitos de seus poemas, contos e outras produções literárias que compõem uma parcela significativa de sua obra. Através da *Presença*, Branquinho conseguiu canalizar sua criatividade e estabelecer sua posição como um dos nomes fundamentais da literatura portuguesa do século XX, deixando claro que sua relação com a revista foi marcada pela convergência de sua sensibilidade artística com a proposta editorial de liberdade criativa e introspecção. No entanto, ao olhar mais amplamente para sua atuação, a *Presença* é o reflexo de um intelectual em constante movimento, alguém que entendia a literatura como uma manifestação orgânica da interioridade humana, um esforço de organização e expressão do indivíduo em sua tentativa de interpretar e dar sentido às “presenças” que o cercam.

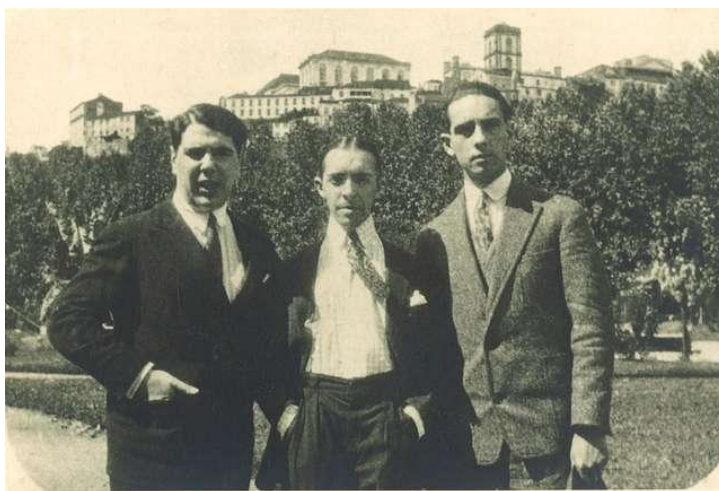
2.3 REVISTA *PRESENÇA*: PARTICIPAÇÃO, INFLUÊNCIAS E CONTRIBUIÇÕES PARA O MOVIMENTO

O início do século XX, em Portugal, foi palco de uma efervescência artística e literária notável, marcada pelo surgimento de revistas que, à sua maneira, redimensionaram o panorama cultural do país. Entre elas, destaca-se a emblemática *Orpheu*, símbolo do modernismo radical,

cuja proposta de desconstrução dos valores tradicionais e de revolução estética marcou indelevelmente a história literária. A brevidade de sua existência, resultado de sua ousadia disruptiva, abriu espaço para novas iniciativas que, embora menos vanguardistas, conquistaram protagonismo no cenário cultural. É nesse contexto que emerge, em 1927, a *Presença*, autodenominada “fôlha de arte e crítica” e considerada a principal representante da chamada Segunda Geração do Modernismo português, que, mesmo partindo de um ethos modernista, caminhava em direção oposta à radicalidade de *Orpheu*. Enquanto esta última se sustentava em um espírito vanguardista e experimental, aquela se preocupava, como explica Copertino (2022, p. 14), “em divulgar os valores inerentes à obra de arte essencialmente humana, manifestados, no que à literatura concerne, em obras originais e ‘sinceras’, em oposição às letras mortas, limitadas à reprodução servil do que já existia”.

O lançamento do primeiro número, em 10 de março de 1927, em Coimbra — tradicional centro intelectual e universitário de Portugal —, refletia não apenas o dinamismo da juventude estudantil da época, mas também o compromisso de seus diretores, Branquinho da Fonseca, José Régio e João Gaspar Simões, que assumiram a liderança da revista em sua fase inicial. Com efeito, a fundação da *Presença* deveu-se, em grande medida, ao entusiasmo de Branquinho da Fonseca, cujo talento prático o levou a contribuir em diversos aspectos da produção do periódico: desde a paginação e organização dos números até a gravação dos cabeçalhos em linóleo, tarefa que realizava com destreza, como recorda Gaspar Simões (1958, p. 11): “Foi Branquinho da Fonseca que desde logo revelou particular destreza para o desenho e se empenhou nesse económico processo de gravar [os cabeçalhos em linóleo]”. Essa dedicação à materialidade da revista era coerente com o espírito cooperativo que caracterizava o projeto, mas também evidenciava a habilidade de Branquinho da Fonseca em equilibrar as funções organizativas e editoriais, revelando seu papel estruturante no triunvirato fundador.

Figura 9 – João Gaspar Simões (à esquerda), José Régio (ao centro) e Branquinho da Fonseca (à direita), fundadores da revista *Presença* (Coimbra, década de 1920)



No âmbito de sua colaboração na *Presença*, surge também o pseudônimo António Madeira, uma solução que atendia às demandas pragmáticas da revista em seus primeiros anos, marcados pela dificuldade em garantir colaborações regulares. Em carta a Alberto de Serpa, Branquinho da Fonseca revelou que o pseudônimo foi parte de um “estratagema secreto” elaborado com José Régio, em que ambos assinavam textos sob nomes fictícios para preencher as edições do periódico, suprimindo lacunas criativas¹⁴ (Ferreira, 2004, p. 51). Contudo, como aponta Mourão-Ferreira (1972, p. 17), o uso de António Madeira transcendeu esse caráter utilitário, oferecendo ao autor um “vago gosto de liberdade” e um espaço simbólico que dissociava o poeta do cidadão, o que conferia autonomia às instâncias criativa e social de sua identidade. Esse expediente, portanto, tanto servia a objetivos práticos como simbolizava a dualidade entre a literatura e a cidadania, um eixo recorrente na trajetória do autor. Conforme observa Reis (1995, p. 64):

Torna-se, pois difícil (ou até impossível) tipificar sistematicamente as circunstâncias e ocorrências da pseudonímia, atitude que, contudo, arrasta importantes consequências socioculturais, pelo menos a dois níveis: num plano funcional, porque o escritor reserva, através do pseudônimo, um nome específico para uma actividade específica (que é a da criação literária), nome que passa a ser, para a comunidade cultural, o da autoria e o da responsabilidade estética; num plano recepcional, porque o leitor não raro desconhece o nome civil do autor e até, nalguns casos, ignora mesmo que o antropónimo através do qual conhece esse autor é, afinal, um pseudónimo.

Parece, por conseguinte, que o uso do pseudônimo adotado por Branquinho da Fonseca não seguiu uma estratégia que levasse em conta exclusivamente as repercussões da pseudonímia

¹⁴ A carta, existente no espólio de Alberto de Serpa, tem a catalogação M-SER-426(6)

nos níveis funcional e recepcional. Em vez disso, o pseudônimo revelou-se uma ferramenta multifacetada, ao mesmo tempo pragmática, estética e introspectiva. Sob o nome de António Madeira, foram publicados textos em diversas revistas literárias, incluindo as primeiras edições de *O Barão* e *Caminhos Magnéticos*, consolidando uma prática que transitava entre as demandas práticas do universo editorial e a exploração de uma identidade criativa emancipada.

Segundo Ferreira (2004, p. 54), Branquinho sempre deixou “muito clara a distinção entre o escritor e o cidadão, nomeadamente ao nível das tarefas que a cada um cabe realizar”. No entanto, essa separação parece mais idealizada do que efetiva. Embora Branquinho tenha, de fato, desempenhado com mérito ambas as funções – a do escritor e a do cidadão engajado –, conforme reconhece o pesquisador, a ideia de que esses territórios nunca se cruzam parece insuficiente. A literatura, ainda que não se proponha abertamente como um veículo de intervenção política, carrega traços do olhar crítico e das experiências do autor. A preterição da esfera política na criação artística pode indicar uma tentativa de distanciamento consciente, mas não anula as ressonâncias ideológicas que permeiam sua obra.

Essa recusa à intervenção social por meio da literatura, contudo, não implica adesão ao princípio da “arte pela arte”, perspectiva que Branquinho jamais endossou, uma vez que a considerava inviável¹⁵. A dinâmica da pseudonímia, por sua própria natureza, evidencia que suas escolhas estéticas e temáticas, embora profundamente introspectivas, muitas vezes refletiam preocupações que transcendiam o campo estritamente artístico. Essa convivência entre introspecção criativa e ressonância contextual encontra eco na busca por uma “arte viva”, como a proposta no manifesto inaugural da *Presença*, que se apresentava como uma resposta vigorosa à indigência estética e intelectual da época. É na busca por uma arte autêntica, que também orientava os presencistas, que Branquinho equilibra, de forma singular, sua subjetividade artística com a inevitável influência do mundo que o rodeava, consolidando um ethos que marcaria tanto sua obra quanto a geração presencista.

No primeiro número da *Presença*, José Régio, teórico e mentor até sua desativação, apresentou o célebre artigo programático “Literatura Viva”, que se tornaria o eixo central da posição ideológica do periódico. Nesse texto, Régio denunciava a indigência da literatura portuguesa de sua época, marcada, segundo ele, pela ausência de invenção, criação e descoberta — elementos que conferem grandeza à arte moderna. Opondo-se ao formalismo estéril e à mera reprodução de fórmulas preexistentes, defendia uma concepção de arte caracterizada pela autenticidade e pela expressão plena da personalidade artística. Para Régio, a “arte viva”

¹⁵ O autor pronuncia-se sobre a questão na entrevista publicada no *Diário de Notícias*, 23 de Setembro de 1976, e diz claramente “eu não acredito que seja possível a arte pela arte”.

deveria atender aos requisitos de originalidade e sinceridade, manifestando-se no excêntrico, no estranho, no extravagante e no bizarro, elementos que enfatizavam o subjetivismo e a introspecção como caminhos para uma estética essencialmente humana e distante da racionalidade imediata.

Desde o início, a *Presença* demonstrou também uma abordagem abrangente em relação às artes, evidenciada pelo subtítulo “Folha de Arte e Crítica”, posteriormente alterado para “Revista de Arte e Crítica” nos últimos números da segunda série. Essa designação reafirmava a intenção do periódico de transcender os limites da literatura, promovendo um diálogo com outras expressões artísticas emergentes, como a pintura expressionista e cubista, o teatro, a música e até o cinema em sua fase inicial. O espírito interartístico, articulado pela crítica reflexiva de colaboradores como Fernando Lopes Graça na música, evidenciava a compreensão presencista de que a arte, ainda que individual, dependia de um olhar alargado sobre suas múltiplas manifestações e sobre o público que as fruía. Não se limitando à divulgação de novos autores, a revista se preocupava em contextualizar suas obras, enquanto valorizava, de igual modo, os textos do passado, fossem eles nacionais ou estrangeiros. Essa perspectiva permitiu à *Presença* abrir-se também à produção literária brasileira, publicando textos de autores como Ribeiro Couto, Jorge Amado, José Lins do Rego e Cecília Meireles, comentados com entusiasmo por seus críticos. Todavia, cabe ressaltar que, de encontro à sua multiplicidade de colaborações, o escasso número de mulheres na lista de colaboradores, com destaque para Irene Lisboa e Cecília Meireles, revela os limites de representatividade em um ambiente literário dominado por homens, mesmo em um periódico tão progressista.

Apesar de sua relevância no cenário literário, a *Presença* não esteve isenta de críticas, sendo associada por certos críticos neorrealistas a qualificativos como “umbilicalismo trágico” e “esteticismo de torre de marfim” (Rodrigues Filho, 2008, p. 18). Acusada de desconsiderar o engajamento histórico em favor de um subjetivismo que, aos olhos de seus detratores, era alienante, a revista, no entanto, dialoga diretamente com um ideal de atemporalidade que permeia a obra de muitos de seus colaboradores, incluindo Branquinho da Fonseca. Essa busca por valores anacrônicos e pela exploração das profundezas da experiência humana, mesmo estando, em partes, em sintonia com as características apontadas pelos críticos, não se reduz à alienação ou ao descompromisso social, como sugerido, mas reflete uma visão estética que transcende as circunstâncias históricas urgentes. Assim, essas acusações, ainda que pertinentes em um contexto de polarização estética, desconsideram a complexidade e a riqueza do programa presencista, que, ao longo de seus treze anos de existência — com cinquenta e seis edições publicadas até 1940 —, consolidou-se, na “pátria da efemeridade por excelência”, como

disse Jorge de Sena (1977, p. 17), como uma das mais longevas revistas literárias de Portugal e conferiu novo fôlego às letras nacionais, abrindo espaço para debates estéticos e filosóficos que ultrapassaram as fronteiras do país.

No manifesto “Literatura livresca e literatura viva”, publicado no n.º 9 da revista *Presença*, em fevereiro de 1928, José Régio apresentou uma defesa incisiva da posição ideológica da folha coimbrã, respondendo às críticas que, já na época, apontavam a falta de comprometimento dos presencistas com as questões sociais, políticas e econômicas. O escritor contestava tais acusações ao argumentar:

As preocupações de ordem política, religiosa, patriótica, social e ética hão-de, forçosamente, ser banidas da obra de arte? De modo nenhum. E quem dirá que tais preocupações são banidas da obra de um Dostoïevsky, ou dum Ibsen, dum Strindberg ou dum Pirandello, dum Gide ou dum Shaw, dum Claudel ou dum Gorsky, dum Antero ou dum Tagore? O artista é o homem e é na sua humanidade que a arte aprofunda suas raízes (Régio, 1993, p. 1-2).

Esse posicionamento revela um ideal estético fundamentado na defesa de uma arte intrinsecamente humana, cuja profundidade está no que há de mais essencial na sua existência. Curiosamente, essa perspectiva era reforçada pelo próprio Branquinho da Fonseca, que, em entrevista concedida em 1973, sublinhou que os presencistas buscavam afastar da literatura “o que é acidental, efêmero e superficial”, recusando a instrumentalização da arte para fins políticos ou sociais: “Entendemos até que, ao tratar um assunto pertencente à política, o escritor o que faz é, por um lado iludir-se quanto ao talento literário que não possui e, por outro lado, escapar às responsabilidades que não tem a coragem de assumir em política” (Jornal da Madeira, 1973).

Régio e Branquinho da Fonseca, ao posicionarem-se contra a instrumentalização da literatura, defendiam uma liberdade artística que transcendia o utilitarismo sociopolítico, priorizando a autenticidade e a expressão individual. Herberto Helder, ao prefaciá-la uma antologia de Edmundo de Bettencourt, ecoou esse pensamento ao criticar o neorrealismo, afirmando que, ao vincular a literatura a uma ação transformadora que os homens falharam em executar no campo prático, este movimento gerou “uma curiosa alienação [...] um cómodo processo de fuga” que resultou em má literatura ao invés de boas ações sociais (Helder, 1999, p. 11). Em consonância com a crítica de Helder, Branquinho da Fonseca, ao comentar sua novela *Mar Santo*, destacou que, em vez de abordar literariamente a miséria dos pescadores da Nazaré sob um prisma neorrealista, preferiu agir diretamente no campo social ao elaborar um relatório técnico para a construção de um porto de abrigo, separando conscientemente a figura

do homem engajado do literato: “O livro eram só as pessoas, nos seus amores e nos seus desencontros [...] o resto, eu tinha-o posto num relatório” (Diário de Notícias, 1976).

Nesse sentido, a visão estética defendida pelos presencistas enfatizava que a “literatura viva” não deveria servir como mero entretenimento ou *panis et circenses* para o espírito burguês, mas sim converter-se em uma forma de “intranquilização e desassossego”, promovendo uma reflexão importunadora sobre o indivíduo total e suas inconsistências (Rodrigues Filho, p. 50). Para eles, as questões políticas, religiosas, patrióticas ou emocionais não eram ignoradas, mas reconhecidas como fontes legítimas de inspiração para a criação artística, desde que experimentadas e transformadas pela experiência do indivíduo:

Sendo assim, as obras atingiriam o grau de completude ao expressarem as preocupações de que o homem é assaltado, como gloriosa vítima, pela aderência passional à política, à pátria, à religião ou a uma ideia, ou a um ser humano, factos inspiradores das grandes obras de arte, a partir de um ponto de vista conveniente ao presencismo: o estético (Rodrigues Filho, 2008, p. 19).

Dessa forma, o artista, sustentado pela sensibilidade, inteligência e imaginação, não apenas superava a força do tempo e do espaço, mas também transcendia o efêmero para criar uma literatura atemporal, capaz de dialogar com os valores universais. Esse ideário encontra ressonância na obra de Branquinho da Fonseca, que explora temas como a miséria e a tirania intrínsecas à natureza humana, recriando esses elementos em uma estrutura mitopoética que transcende temporalidades e fundamenta sua universalidade. Como aponta Nelly Novaes Coelho (1976, p. 1-6), a obra de Branquinho apresenta um profundo enraizamento na portugalidade que confere um caráter mítico aos elementos do real maravilhoso e do sobrenatural peculiar à tradição cultural lusitana, recorrentes em narrativas de viagem, das novelas de cavalaria e das lendas populares. Sob essa abordagem, o fantástico e o mágico se fundem em uma visão presencista profundamente psicológica e, ao mesmo tempo, visceralmente portuguesa, na qual o *humus lusitanus* é revisitado, reinterpretado e projetado como a base de um real maravilhoso distintamente fonssequiano, capaz de lançar a anacronia mítica sobre questões de ordem humana.

Esse movimento, ainda que ancorado em sua singular abordagem literária, é também impulsionado pelo contexto histórico em que a *Presença* emergiu — um período marcado pela instauração da ditadura de 1926 e pelo subsequente recrudescimento do Estado Novo. Tal conjuntura política contribuiu decisivamente para a formulação de uma linguagem literária que, embora prioritariamente voltada à liberdade artística, oferecia uma resposta indireta, mas eloquente, às pressões exercidas pelo autoritarismo. Como observa José Maria Rodrigues Filho,

nesse cenário, os textos presencistas tornaram-se “o porta-voz de uma linguagem precisamente cifrada, uma ampla e generosa metáfora da própria vida,” articulando simbolismos capazes de driblar os rigores do regime e instaurando, simultaneamente, um discurso que unia tradição e modernidade em uma poética singularmente humana e universal:

A *Presença* surge depois da frustrada tentativa contra a ditadura implantada em 28 de Maio de 1926 e terminou suas publicações em Fevereiro de 1940 - próximo do início da Segunda Guerra Mundial. Pertence, portanto, ao período de implantação do Estado Novo corporativo, período de consolidação do fascismo na Itália à ascensão do nazismo na Alemanha, ao fortalecimento do estalinismo na União Soviética e ao período de total inação das democracias ocidentais perante esses factos políticos. Foi contemporânea da Guerra Civil Espanhola. No entanto, a *Presença* esteve à parte desses acontecimentos. Para não serem apanhados pelas malhas da repressão, os sectários passam a defender a liberdade no plano estético, difícil de ser entendida pelos coetâneos e pelos políticos. Acabava sendo o ideário presencista o porta-voz de uma linguagem precisamente cifrada, uma ampla e generosa metáfora da própria vida (Rodrigues Filho, 2008, p. 26).

A *Presença*, ao posicionar-se deliberadamente à margem das grandes questões sociopolíticas e econômicas de sua época, adotou uma linguagem cuidadosamente estruturada, capaz de contornar os constrangimentos impostos pela censura do regime autoritário a fim de não abrir mão de sua essência crítica. Essa estratégia, longe de sugerir uma alienação ou indiferença face ao contexto histórico, evidenciava a intenção dos presencistas de transformar a revista em um espaço de pluralidade intelectual, ancorando a liberdade estética e a autonomia criativa como fundamentos centrais. Por conseguinte, seus diretores recusavam a submissão a qualquer credo político, religioso ou moral, atribuindo aos signatários plena responsabilidade por seus textos.

Essa postura foi alvo de críticas contundentes. Ao recusar o engajamento direto nas questões urgentes da sociedade, a revista era frequentemente vista como conivente com o contexto político e social limitador, pois evitava confrontar abertamente a censura e o conservadorismo dominante, ainda que, em outros aspectos, mantivesse uma postura libertária. Seu foco na introspecção psicológica e no individualismo a distanciava das preocupações coletivas, resultando em um tom que podia parecer alheio ao racional e ao concreto. Branquinho da Fonseca, embora defensor da autonomia artística, pode ter se incomodado com essa perspectiva, sendo este um dos motivos que possivelmente influenciaram sua dissidência da revista em 1930.

2.4 ENTRE DOIS MUNDOS: A DISSIDÊNCIA DA *PRESENÇA* E O IMPULSO ÉPICO

A participação de Branquinho da Fonseca na direção da *Presença*, ainda que restrita aos três primeiros anos da revista (1927–1930), desempenhou um papel crucial na afirmação de sua identidade estética. Sua colaboração esteve marcada por um alinhamento inicial com os ideais presencistas, mas as divergências internas entre os fundadores logo se tornaram incontornáveis. A ruptura foi formalizada em 16 de junho de 1930, quando Branquinho, ao lado de Miguel Torga (Adolfo Rocha) e Edmundo de Bettencourt, assinou uma carta de dissidência que selou seu afastamento da publicação a partir do número 26 (abril-maio de 1930). Esse episódio evidenciou as fissuras dentro do triunvirato fundador e reconfigurou os rumos da revista, consolidando José Régio como seu principal eixo articulador. Sob sua liderança, a *Presença* adquiriu maior coesão programática, permitindo-lhe assegurar sua longevidade e reforçar sua posição como referência da modernidade literária portuguesa. No ano seguinte, Adolfo Casais Monteiro¹⁶ assumiu a direção editorial, trazendo uma visão renovadora e, por vezes, controversa. Essa transição representou, como observa Gaspar Simões (1958, p. 48), uma inflexão decisiva, pois a revista “entrou numa fase de muito mais definida orientação, prosseguindo na sua obra”, atingindo, assim, “maioridade e amplitude” no cenário literário português.

A carta assinada pelos três dissidentes apresenta-se como um documento contundente, tanto em seu tom quanto na escolha das palavras, que visam evidenciar o descontentamento com a postura editorial assumida pela direção da revista. O texto denuncia a contradição entre o ideal de liberdade estética, proclamado como pilar central do projeto presencista, e a prática que, segundo os signatários, resvalava na imposição de padrões e na cristalização de um conformismo semelhante ao que a *Presença* havia inicialmente combatido (Copertino, 2022, p. 44). Essa acusação, que confronta diretamente José Régio e João Gaspar Simões, marca uma ruptura profunda no grupo e aponta para questões estruturais que ultrapassam divergências literárias. De acordo com os dissidentes:

Presença, que se propunha, como folha de arte e crítica, defender o direito que assiste a cada um de seguir o seu caminho, começou a contradizer-se. [...] Clamando a liberdade em arte e, conseqüentemente, o individualismo na criação artística [...], presença aponta-nos, confiante, a perspectiva de um tipo único de liberdade. Ora esta perspectiva é o acenar duma comodidade que, irremediavelmente, implicará desânimo e renúncia por tudo aquilo que se desdobra simultaneamente para melhor atrair e repelir, e dar a própria noção de Eternidade... Parecendo actual e contínua, como exige a correspondência a uma superior inquietação, presença deixa envelhecer o seu título, não vê a

¹⁶ No n.º 27, de Junho-Julho de 1930, a direção passa a ser exclusivamente conduzida por João Gaspar Simões e José Régio. Já no n.º 33, de Julho-Dezembro de 1931, o triunvirato original é reformulado com a inclusão de Adolfo Casais Monteiro.

queda próxima no arcaísmo estático das escolas, e não sente o ambiente mole do ar viciado pelas insofismável flores-consideração de adepto para adepto. [...] Aqui não se trata dum naufrágio: trata-se de uma barca que não vai com os nossos rumos nem para o Norte de cada um... Por isso saímos dela: aliviada dos nossos destinos, talvez possa chegar melhor... (Simões, 1958, p. 179-181).

A carta revela as complexidades e as tensões que atravessavam o grupo presencista, destacando a insatisfação com aquilo que perceberam como uma perda de vigor na missão inicial da revista. A crítica de que a *Presença* “deixa envelhecer o seu título” é especialmente reveladora, pois atinge diretamente o cerne da identidade do periódico: a noção de “presença” que, em tese, deveria traduzir uma sensibilidade ancorada no presente, na maneira como este ecoa na alma do poeta e molda a singularidade de sua visão artística. Para os dissidentes, a revista havia se distanciado desse ideal, estagnando-se em um arcaísmo que comprometeria sua vitalidade como espaço de criação artística e reflexão crítica, características autodeclaradas no subtítulo da revista. Nesse sentido, a metáfora da “barca que não vai com os nossos rumos” é particularmente expressiva pois, enquanto o periódico parecia estagnar-se em um modelo de interação autocentrada, os dissidentes optaram por um caminho de maior independência, reforçando o ideal de uma arte verdadeiramente livre, capaz de romper com o “arcaísmo estático”.

Denunciando a falta de renovação e o conformismo latente na postura adotada pelos diretores remanescentes, os dissidentes assumiam para si um posicionamento mais crítico e inquieto, fiel ao que acreditavam ser a essência do modernismo presencista. Ao destacar o descompasso entre o propósito declarado da revista e sua prática editorial, evidencia-se a falência de um projeto que, ao clamar por liberdade artística e individualidade criativa, resulta na complacência sufocante dessas qualidades. Para Branquinho da Fonseca, Miguel Torga e Edmundo de Bettencourt, a revista havia perdido a capacidade de se manter atenta ao presente, seja ele expresso por meio da atualidade do pensamento ou por sua ressonância na individualidade do artista. Essa interpretação aponta para a aspiração dos dissidentes de preservar uma postura crítica mais incisiva e engajada, contrapondo-se ao que consideravam uma tendência ao conformismo que comprometia não apenas a relevância do periódico, mas também sua capacidade de continuar sendo um espaço de renovação intelectual e estética.

A crítica ao conformismo editorial da *Presença*, levantada pelos membros que dela se afastaram, adquire maior relevância quando vista à luz dos acontecimentos que marcaram os últimos anos da revista. Ao reiniciar a publicação em 1939, José Régio buscava reposicioná-la em um contexto transformado pela Segunda Guerra Mundial e pelo agravamento das tensões

políticas e sociais globais. No entanto, como aponta Alexandre Pinheiro Torres (1983, p. 24), essa tentativa de atualização, ao finalmente reconhecer o “terrível momento histórico” que o mundo atravessava, revelou-se tardia e incapaz de resgatar a relevância da revista no cenário cultural. Para Torres, já em 1930 os antigos colaboradores que se distanciaram haviam identificado essa desconexão da *Presença* com o presente como um sintoma de sua incapacidade de evoluir frente às novas demandas intelectuais e estéticas. As críticas dirigidas à complacência da revista não apenas evidenciavam sua superação enquanto projeto editorial, mas também antecipavam a necessidade de um novo paradigma artístico, mais atento às transformações sociais e culturais que marcariam as décadas subsequentes. Esse diagnóstico precoce, expresso na cisão de 1930, reforça o papel dessas vozes dissidentes como agentes críticos diante da obsolescência que ameaçava a revista.

No entanto, ao que tudo indica, a cisão do grupo, longe de ser apenas um episódio de dissidência literária, carrega uma dimensão profundamente afetiva. Em *José Régio e a História do Movimento da Presença*, João Gaspar Simões identifica como catalisador do conflito um artigo de Francisco Alves de Azevedo, publicado após o I Salão dos Independentes, que conferia a José Régio o título de chefe da escola coimbrã da *Presença*. Tal designação, ainda que imprecisa, foi suficiente para alimentar tensões internas, sendo interpretada pelos dissidentes como uma ameaça ao caráter colaborativo e horizontal do periódico. Simões tentou esclarecer o equívoco em carta ao *Diário de Notícias*, na qual negava a atribuição dessa afirmação a si e informava que o texto integral de sua palestra seria publicado na *Seara Nova* para desfazer os mal-entendidos (Copertino, 2022, p. 46). Essas tentativas de apaziguamento, porém, não evitaram o agravamento das fissuras já existentes, como evidencia a narrativa ressentida de Simões, que frequentemente sobrepõe questões pessoais às literárias em sua reconstrução dos fatos.

A resposta dos diretores remanescentes da *Presença* à cisão provocada por Branquinho da Fonseca, Miguel Torga e Edmundo de Bettencourt foi publicada no n.º 27, de junho-julho de 1930, na secção da última folha, denominada “Comentário”, e reflete uma postura que buscava minimizar o impacto do rompimento. José Régio, em nota oficial, atribuiu a dissidência a “um apaixonado momento de precipitação”, inferior à “categoria mental e moral” dos signatários da carta, abstendo-se, no entanto, de críticas mais incisivas (Simões, 1958, p. 45).

Contudo, no n.º 28, de agosto-outubro de 1930, os diretores assumiram uma posição mais elaborada, reafirmando o compromisso da revista com a liberdade criativa e com a ausência de alinhamentos a proselitismos políticos, religiosos ou morais. Na seção “Afirmções”, reiteraram a recusa a quaisquer imposições doutrinárias, enfatizando que a

singularidade artística de cada colaborador deveria ser preservada. Ressaltaram, ainda, a horizontalidade do periódico, declarando:

Presença que manter-se alheia a qualquer credo político, religioso ou moral, aceitando nas suas colunas colaboradores de qualquer credo político, religioso e moral. Todas as insinuações, sugestões, reflexões, afirmações ou opiniões de carácter político, religioso, ou moral, acidentais ou essenciais em qualquer trecho publicado na *presença*, são de pura responsabilidade de quem os assina. E sob nenhum desses pontos de vista qualquer colaboração será julgada digna ou indigna da *presença*.

Quaisquer críticas de arte ou opiniões de carácter estético serão igualmente de responsabilidade de seus autores. Colaborando na *presença*, os seus directores estão perante ela no pé de qualquer colaborador: os seus juízos, opiniões ou reflexões poderão, pois, ser contraditados nas próprias colunas da *presença*. É perfeitamente natural que entre vários colaboradores da *presença* haja pontos de contacto. Mas qualquer sua corrente que aos olhos do público apareça como predominante só é predominante aos olhos da *presença* por uma maioria de colaboradores a representar.

Em questões de arte ou pensamento, a *presença* não reconhece chefes, nem legisladores, nem *ditadores*. Se entre os seus colaboradores algum apareça em quem a força de temperamento, a capacidade afirmativa ou construtiva e as tendências autoritárias denunciem uma predestinação de ditador, a *presença* não julga, por isso, dever eliminá-lo de seu colaborador. Mas o que nele lhe interessa é o homem como homem, o pensador como pensador, o artista como artista. Aceita nele uma personalidade poderosa, em o sendo, mas fica indiferente aos ditames de ditador (Rodrigues Filho, 2008, p. 27-28, grifo meu).

A escolha lexical adotada pelos diretores remanescentes não é isenta de contradições e revela nuances que ultrapassam o propósito inicial de desmentir as acusações de hierarquização interna. Ao rejeitar explicitamente o conceito de “ditadores” no contexto interno da revista, o texto não apenas alfinetava os dissidentes — que haviam questionado a suposta liderança de Régio —, mas também expunha como a produção literária da época era permeada por seu entorno sociopolítico. Assim, ainda que a revista reafirme sua posição de neutralidade frente aos movimentos sociopolíticos da época, a linguagem escolhida é permeada por um contexto marcado pela ascensão de regimes autoritários na Europa e da Ditadura Militar em Portugal. Essa tensão entre o discurso de neutralidade e as influências do entorno histórico evidencia como os artistas e intelectuais, mesmo ao reivindicarem autonomia estética, não estavam imunes às pressões do momento histórico em que viviam. Nesse sentido, a seção “Afirmações” funciona não apenas como uma resposta aos dissidentes, mas também como uma defesa velada da própria integridade editorial da revista em meio a um cenário de crescentes polarizações.

De qualquer modo, a dissidência formalizada em 1930 marcou um momento decisivo na trajetória literária de Branquinho da Fonseca, que, ao lado de Miguel Torga e Edmundo de Bettencourt, passou a investir em novos projetos alinhados a uma visão mais independente da

criação artística. A fundação da revista *Sinal*, no mesmo ano, em colaboração com Torga, representou um esforço deliberado para estabelecer um espaço editorial alternativo, em contraposição ao que consideravam o “anquilosamento e o espírito académico e paternalista” que começava a caracterizar a *Presença* (Rocha, 1985, p. 70). Mais do que uma simples ruptura, esse movimento proporcionou a Branquinho da Fonseca e aos demais dissidentes a oportunidade de explorar novas possibilidades literárias e ideológicas, por vezes aproximando-se de uma sensibilidade que, em alguns aspectos, antecipa as inquietações temáticas e formais aprofundadas pelo neorrealismo (Rodrigues Filho, 2008, p. 76). Essa renovação não se limitou à criação da *Sinal*, mas se refletiu na participação do autor em diversas outras publicações, como *Momento*, *Manifesto*, *Cadernos de Poesia*, *Variante*, *Litoral* e *Folhas de Poesia*, demonstrando que sua dissidência não implicava afastamento do dinamismo literário da época, mas sim um desejo de protagonizar um projeto estético próprio.

O afastamento da *Presença* consolidou uma fase mais madura da produção de Branquinho da Fonseca, na qual passou a articular, com maior nitidez, um traço épico que transcende o subjetivismo individualista predominante na estética presencista. Como observa Coelho (1976, p. 77-78), os textos do autor publicados na revista já esboçavam um “elemento dissidente básico”, que vinculava a experiência do “eu” a um panorama histórico-espacial, instaurando um “impulso épico” que não se encerrava na interioridade, mas dialogava com uma dimensão coletiva. Essa perspectiva o distanciava da concepção de arte defendida por José Régio, marcada pelo “egotismo freudiano”, e aproximava sua escrita de uma literatura menos centrada na especulação existencial e mais preocupada com a articulação entre sujeito e contexto. Tal inflexão se acentuaria ao longo de sua obra, reafirmando seu compromisso com uma literatura que, sem abrir mão da densidade psicológica, inscreve-se no fluxo histórico e cultural do país.

A fim de ilustrar a entonação na obra de Branquinho da Fonseca, pode-se considerar seu percurso poético, particularmente na transição entre os volumes *Poemas* (1926), que reúne textos originalmente publicados nas revistas *Tríplico* e *Via Latina*, representando uma fase anterior à sua vinculação à *Presença*, e *Mar Coalhado* (1932), que recompila, com alterações, poemas que haviam sido divulgados na revista coimbrã. Se no primeiro livro a subjetividade lírica prevalece, no segundo observa-se uma ampliação dessa perspectiva, com os poemas anteriormente publicados na revista sendo revisitados e reconfigurados de forma a tensionar a interioridade do “eu” em relação a um horizonte coletivo e histórico. O próprio Branquinho da Fonseca reconheceu a mudança significativa entre seus dois volumes de poesia. Em entrevista concedida a Manuel Poppe, publicada em 1976 no *Diário de Notícias*, afirmou que “entre o

meu livro de *Poemas* e o livro seguinte há, realmente, um salto”. Essa mudança adquire especial relevância quando se considera a crescente experimentação narrativa presente em alguns dos poemas em prosa da *Presença*, assinados sob o pseudônimo António Madeira, nos quais se percebe além de uma incursão épica, uma “dinâmica narrativa” que confere aos versos uma “oscilação genológica”, aproximando-os do conto sem que percam sua identidade poética (Ferreira, 2004, p. 56).

O impulso épico, contudo, não pode ser analisado de forma isolada, dissociado das circunstâncias extraliterárias que marcaram tanto a dissidência da *Presença* quanto a concepção de *Mar Coalhado*. Ambas ocorreram em um período de intensa instabilidade política em Portugal, atravessado pela Ditadura Militar instaurada após o golpe de 28 de maio de 1926¹⁷. Embora esses marcos literários na vida do autor antecedam a oficialização do Estado Novo em 1933, o país já se encontrava sob forte centralização do poder, com a ascensão de Salazar ao cargo de Ministro das Finanças em 1928 e sua nomeação como presidente do Conselho de Ministros em 1932. Além disso, o final da década de 1920 foi marcado por tentativas de resistência republicana e sucessivas revoltas, como a Intentona Constitucionalista¹⁸ no ano de lançamento da *Presença* e as insurreições reviralhistas¹⁹ dos anos subsequentes, que recrudesceram a repressão estatal.

O impacto desse cenário não se restringia ao plano coletivo, mas reverberava diretamente na esfera pessoal do autor. A perseguição política sofrida por seu pai, Tomás da Fonseca, é um indicativo desse entrelaçamento entre contexto histórico e experiência individual. Militante republicano e opositor do regime, Tomás foi preso em 1928 por sua participação na Intentona Reviralhista contra a Ditadura Militar e, em 1931, exonerado do

¹⁷ O golpe de 28 de maio de 1926 foi um movimento militar que pôs fim à Primeira República Portuguesa (1910-1926), instaurando uma Ditadura Militar que abriria caminho para o Estado Novo. Liderado pelo general Gomes da Costa, o levante contou com amplo apoio de setores conservadores e militares insatisfeitos com a instabilidade política e econômica da Primeira República. O regime instaurado pelo golpe caracterizou-se pela suspensão de liberdades civis, pela centralização do poder e pelo fortalecimento das forças armadas no governo.

¹⁸ A Revolta de Fevereiro de 1927, também chamada de Intentona Constitucionalista, foi a primeira grande tentativa de derrubar a Ditadura Militar instaurada pelo golpe de 28 de maio de 1926. O movimento insurgente teve início no Porto, em 3 de fevereiro, sob a liderança do general Adalberto Gastão de Sousa Dias, contando com o apoio de setores republicanos insatisfeitos com a crescente centralização do poder pelos militares. A revolta rapidamente se alastrou para outras regiões, incluindo Lisboa, onde enfrentou forte repressão governamental. Após dias de combates intensos, o levante foi sufocado, resultando em centenas de mortos e feridos, além da prisão e exílio de diversos opositores do regime.

¹⁹ O termo *reviralismo* designa as sucessivas tentativas de insurreição promovidas por setores oposicionistas à Ditadura Militar portuguesa instaurada em 1926. Essas revoltas, organizadas entre o final da década de 1920 e o início da década de 1930, tiveram como principal objetivo restaurar a Constituição de 1911 e reverter o controle autoritário dos militares sobre o Estado. Os reviralistas eram compostos, em sua maioria, por oficiais republicanos descontentes, setores civis ligados ao ideário democrático e grupos maçons, que viam no regime militar uma ameaça aos princípios republicanos conquistados com a Revolução de 1910. As insurreições reviralistas mais expressivas ocorreram em 1927, 1928 e 1931, sendo todas duramente reprimidas pelo governo, que utilizou a censura, a perseguição política e a prisão de opositores para sufocar a resistência.

Magistério Primário de Coimbra devido às suas posições políticas. A perseguição sistemática aos intelectuais republicanos inscreve-se, assim, na trajetória familiar de Branquinho da Fonseca, tornando plausível a hipótese de que as inflexões estilísticas e temáticas de sua literatura respondam, ainda que de forma indireta, às transformações políticas do período. A transição observada entre *Poemas* e *Mar Coalhado*, ou, de maneira mais ampla, entre sua produção inicial e a fase vinculada à *Presença*, pode ser interpretada como um indício de um reposicionamento estético e ideológico do autor. Mais do que uma evolução formal, essa mudança sugere uma resposta, ainda que sutil — e possivelmente inconsciente —, ao ambiente de repressão e cerceamento intelectual que se instaurava no país.

No âmbito temático, a presença do deslocamento e da viagem adensa-se nas páginas da *Presença*, emergindo como um dos desdobramentos mais significativos da reorientação estilística e ideológica de Branquinho. Se, em um primeiro momento, essa recorrência pode ser lida como um gesto de evasão ou fuga da realidade, sua ressignificação pela via épica evidencia um trânsito consciente entre lírica, narrativa e mitificação da experiência humana. Ainda nas páginas da *Presença*, essa temática assume um duplo estatuto, frequentemente paradoxal: ora impulsionada pelo desejo de evasão, ora atravessada pela nostalgia antecipada do retorno. Essa tensão entre partida e permanência reverbera na própria composição dos poemas em prosa, nos quais a oscilação entre a vertente narrativa e a reflexão filosófica configura um movimento dinâmico de busca e redescoberta, consolidando a fusão entre subjetividade e historicidade (Ferreira, 2004, p. 74).

O motivo da viagem, amplamente explorado pelo autor, articula-se como um elemento estruturante que perpassa os diferentes gêneros por ele cultivados. O sopro épico que impulsiona os viajantes em sua poesia estabelece um vínculo com o restante de sua produção, onde ressoam ecos de um passado de marinheiros e aventureiros errantes²⁰. Nesses casos, a viagem não os desloca apenas no espaço, mas também dentro de si, atravessando camadas de introspecção e descobrindo nexos que o ligam a questões atemporais, como o poder, o desejo e as paixões humanas. Como aponta Ferreira (2004, p. 63), esse tema, em Branquinho, apresenta-se como “uma forma de fugir à condenação, que é ao mesmo tempo espacial e ontológica. Por isso, o ímpeto deambulatório é [...] movido por um sopro épico, que faz da viagem um movimento de descoberta do mundo e de reconhecimento dos caminhos da alma”.

²⁰A figura do viajante, recorrente na literatura lusitana em geral, manifesta-se de forma marcante em personagens como o Inspetor, de *O Barão*, o errante D. Pedro, de *Bandeira Preta*, e Felipe Maia, de *O Involuntário*. Em *A Tragédia de D. Ramon*, o estrangeiro que vagueia pelas ruas da cidade intensifica essa dimensão de deslocamento e busca, evocando o legado histórico português, forjado pelo espírito das grandes navegações e pela epopeia messiânica (Coelho, 1976, p. 63-64).

Diferenciando-se de seus pares presencistas, Branquinho da Fonseca incorpora o mito e a portugalidade como matrizes estruturantes de sua obra, mobilizando nuances éticas e metafísicas que extrapolam a introspecção subjetiva. Esse movimento já se delineia desde seus primeiros poemas, nos quais a relação entre sujeito, tempo e espaço contrapõe-se à estagnação e ao desenraizamento do homem moderno. De acordo com Coelho (1976, p. 118), o *intemporal* — conceito central do presencismo — assume, na obra fonsequiana, uma configuração específica: não se apresenta como um refúgio metafísico, tal como na poética de José Régio, mas se articula em torno de um “tempo mítico inaugural”, no qual identidade e memória coletiva convergem para a ressignificação da experiência individual. Assim, a poética fonsequiana distancia-se da afirmação da individualidade que marca a obra de Régio e se orienta para uma dimensão histórica e comunitária, na qual o “eu” se projeta na grandeza de um destino comum:

Neste ‘eu’, vê-se bem a diferença que existe entre a atitude lírica de um Régio presencista (que afirma a grandeza de uma individualidade) e a atitude épica de Branquinho da Fonseca (um ‘eu’ que afirma a grandeza de uma raça), onde já está presente a ‘esperança’ que caracteriza a epopeia portuguesa - a ‘epopeia messiânica’ (no dizer de A. Quadros), cujo espírito está na raiz de toda a obra de Branquinho da Fonseca (Coelho, 1976, p. 68).

A inflexão épica que estrutura os textos fonsequianos, articulada à identidade coletiva e ao resgate de um imaginário mítico, aproxima-se, em certa medida, das preocupações neorrealistas, especialmente na forma como tensiona o vínculo entre estética, história e identidade nacional. Após sua dissidência da *Presença*, observa-se uma intensificação de seu diálogo com o neorrealismo, não no sentido de uma adesão plena à corrente — dado que sua obra não se inscreve propriamente nessa estética —, mas pela incorporação de elementos que convergem com suas premissas, como o engajamento com a realidade social e a problematização da condição humana num contexto de profundas transformações. O resultado é uma síntese singular entre a herança presencista e certas inquietações neorrealistas, em que a introspecção psicológica e a dimensão simbólica não desaparecem, mas se ressignificam dentro de um quadro onde a ação e a consciência histórica assumem papel central.

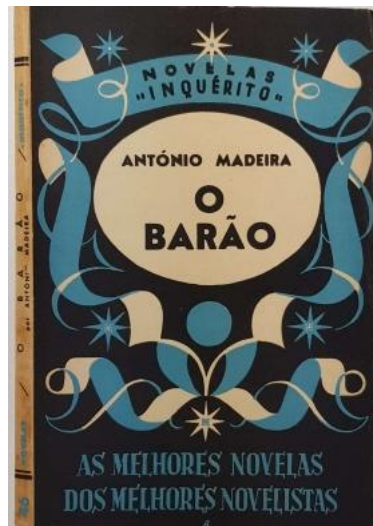
Essa confluência de filiações estéticas conflitantes ganha sofisticação em *O Barão*, obra em que Branquinho da Fonseca sintetiza sua trajetória literária ao conjugar o olhar introspectivo herdado do presencismo com um discurso que, embora não abertamente neorrealista, dialoga com suas inquietações centrais. A novela apresenta um universo em que a tensão entre indivíduo e estrutura social se manifesta de maneira ambígua, evitando o determinismo típico do neorrealismo, mas sem ignorar a complexidade dos condicionamentos políticos que

permeiam a existência humana. Esse equilíbrio entre subjetividade e crítica da realidade, permeado por um imaginário mítico que insere a narrativa em um tempo simultaneamente histórico e simbólico, confere à obra um estatuto peculiar dentro da literatura portuguesa do século XX. Dessa forma, Branquinho da Fonseca consolida-se como um autor cuja produção escapa a categorizações rígidas, mas mantém um diálogo constante com as grandes questões literárias e filosóficas de sua época.

3 O BARÃO (1942)

3.1 A CONFLUÊNCIA DE FORÇAS CONFLITANTES: O BARÃO COMO SÍNTESE LITERÁRIA E IDEOLÓGICA

Figura 10 – 1ª edição de *O Barão* pelo Editorial Inquérito em 1942



Desde sua primeira publicação em 1942, *O Barão* foi sucessivamente reeditado por diferentes casas editoriais, como Editorial Inquérito, Portugália Editora, Publicações Europa-América, Editora Verbo (São Paulo) e Clube Português do Livro e do Disco, em acordo com a Portugália Editora, Relógio d'Água Editora, até chegar, mais recentemente, à Imprensa Nacional-Casa da Moeda. A novela também foi traduzida para o francês e o inglês, tendo sido publicada pela Collection Unesco, com prefácio de José Augusto França, e pelo Center for Portuguese Studies da Universidade da Califórnia, com introdução de Francisco Cota Fagundes. Além dessas edições, há registros de uma publicação norueguesa organizada pelo professor Leif Sletsjoe, ampliando seu alcance para além do público lusófono.

A primeira edição traz o texto datado de 1940, ano de sua redação, e foi originalmente assinada por António Madeira. Nas edições subsequentes, a identificação do autor passou por ajustes: em 1945, quando a novela foi temporariamente incorporada à coletânea *Rio Turvo e Outros Contos*, manteve-se a designação inicial, mas, na edição de 1959 da Portugália Editora, o texto reaparece definitivamente sob o nome de Branquinho da Fonseca. Essa edição especial, publicada em duas tiragens, foi ilustrada por Júlio Pomar e consolidou a atribuição autoral da obra, eliminando qualquer vestígio do pseudônimo.

A consolidação crítica do texto iniciou-se na década de 1950, quando Adolfo Casais Monteiro, um dos principais nomes remanescentes da *Presença*, em *O Romance e os Seus*

Problemas, dedicou uma análise detalhada à novela²¹, reconhecendo-a como uma das mais sofisticadas realizações da literatura portuguesa do século XX. Na obra, Monteiro destacou o modo como a narrativa se estrutura a partir da fusão entre a objetividade concreta e a dimensão onírica, articulando um jogo de realidades que confere à obra uma atmosfera simultaneamente enigmática e coesa. Para tanto, a sobreposição de planos intensifica o caráter simbólico da novela, revelando a maestria de Branquinho da Fonseca na construção de um universo ficcional de alta coerência interna, em que o real e o fantástico coexistem sem dissolver a verossimilhança do enredo. Além disso, o ensaísta identificou uma liberdade de narração expressa na construção de personagens psicologicamente marcadas por traços extraliterários, um elemento que se afasta do enquadramento exclusivamente introspectivo e amplia a ressonância da obra. Monteiro já questionava, à época, essa liberdade narrativa, que refletia o ideário presencista de “arte viva” e que, mais tarde, viria a ser interpretada, à luz da crítica contemporânea, como um mecanismo que permitiu à obra escapar das restrições impostas pela censura do Estado Novo.

No meio acadêmico, a novela consagrou-se após sua 4ª edição, publicada em 1962 pela Portugália Editora, na coleção “Livro de Bolso”. Essa edição incorporou o posfácio de José Régio, amplamente valorizado como um depoimento crítico-literário que conferiu maior legitimidade à obra no meio intelectual e a vinculou ao legado do movimento *Presença*, do qual Régio foi um dos principais expoentes. O aprofundamento das leituras críticas prosseguiu na 5ª edição, lançada em 1969 pela mesma editora, que trouxe o estudo de David Mourão-Ferreira, um marco interpretativo que influenciou significativamente os ensaios subsequentes e consolidou um eixo central da Fortuna Crítica da novela. Em 1973, a crescente recepção de *O Barão* no Brasil motivou a publicação da 8ª edição pela Editora Verbo, acompanhada do ensaio *O Barão e a Dimensão Mítica da Realidade Portuguesa*, de Nelly Novaes Coelho. Esse estudo viria a constituir a base de sua tese de livre-docência, defendida em agosto de 1976, e, em 1974, foi publicado pelo Clube Português do Livro e do Disco, em parceria com a Portugália Editora, juntamente com o prefácio de José Régio.

Os estudos críticos que acompanham as reedições de *O Barão*, nomeadamente as análises supramencionadas de José Régio, David Mourão-Ferreira e Nelly Novaes Coelho, consolidaram a novela como um objeto privilegiado da crítica literária, ampliando suas interpretações e reafirmando sua relevância no cânone português. Além do texto principal, acrescido dos ensaios críticos, algumas edições incluíram também os contos fonsequianos “O Involuntário” e “As Mãos Frias”, sendo o primeiro inserido na mais recente edição de 2011.

²¹ A análise de *O Barão* por Adolfo Casais Monteiro encontra-se no capítulo “O romance português contemporâneo”, no item intitulado “Branquinho da Fonseca - O Barão”.

Até 1998, contabilizavam-se treze edições, às quais se somou, posteriormente, a última reedição, motivada pela transcrição cinematográfica da obra, dirigida por Edgar Pêra em 2011. Esse lançamento, que ilustra o impacto do cinema na recepção da obra, incluiu fotografias do filme na composição do livro. No prólogo, Luís Branquinho de Oliveira, neto do autor e diretor de fotografia do filme, ressalta que a ideia surgiu durante as filmagens, ao notar o potencial de diálogo entre a narrativa literária e o material visual captado. Como ele próprio explica: “Vendo as fotografias que ia tirando durante a filmagem, achei que seria interessante se fazer uma edição especial do conto ilustrado com cenas de um filme que foi fotografado pelo neto do autor” (2011, n.p.). A trajetória editorial de *O Barão*, portanto, evidencia sua permanência e ressignificação ao longo do tempo, ampliada neste século pelas novas possibilidades de leitura proporcionadas pelo cruzamento entre literatura e audiovisual.

O Barão tem sido o texto de Branquinho mais traduzido e estudado, transformando-se numa espécie de epítome da narrativa fonsequiana. O interesse recorrente pela obra pode ser compreendido justamente pela sua natureza híbrida, pois a novela encapsula, de forma singular, as principais tensões que atravessam a vida e obra do autor. Se por um lado preserva a introspecção psicológica, a linguagem cifrada e a subjetividade característica do presencismo, por outro, revela um olhar atento às relações de poder e às desigualdades sociais, dimensões que o aproximam da estética neorrealista. Além dessa fusão de correntes literárias, a novela também se estrutura a partir do entrecruzamento de gêneros, sendo atravessada por dramaticidade e lirismo, aspectos já presentes nas demais narrativas de Branquinho, mas que aqui atingem um nível de sofisticação singular. A interseção entre essas diferentes vertentes confere à obra uma densidade temática e formal que a distingue dentro da literatura portuguesa do século XX, tornando-a uma síntese exemplar do percurso estético e ideológico do autor.

A confluência de registros conflitantes encontra respaldo na análise de José Régio, que, no posfácio de uma das edições de *O Barão*, identifica três elementos estruturantes fundamentais: o realismo, o grotesco e o lirismo. Segundo o crítico, a fusão dessas matrizes confere à obra sua tonalidade única, refletindo as “capitais tentações” da personalidade artística de Branquinho da Fonseca (1962, p. 62). O realismo manifesta-se na construção verossímil da ambientação e na construção dramática das personagens, enquanto a incursão do grotesco e do fantástico desestabiliza essa materialidade, inserindo um efeito de estranhamento que amplifica a inquietação da narrativa. A fusão de tais registros resulta na construção de uma realidade tensionada entre o real e o insólito, em que o extraordinário não se apresenta como ruptura absoluta do verossímil, mas como uma extensão de suas possibilidades. *O Barão*, figura de autoridade absoluta, transita entre a grandiosidade e a caricatura, tornando-se um arquétipo

deformado do poder, num jogo de estilização que conjuga imposição e absurdo. O lirismo, por sua vez, perpassa o texto tanto no ritmo evocativo da prosa quanto na subjetividade do relato, em que a introspecção do narrador confere um tom sensorial à experiência vivida. Régio (1962, p. 141) ressalta essa maleabilidade estilística, descrevendo a obra de Branquinho como “admiravelmente escrita, sem qualquer arrebique, desembaraçada e clássica, por vezes simples, mas nunca banal, por vezes empolgadamente evocativa ou sugestiva”.

Essa tripla dimensão identificada por Régio pode ser lida sob a perspectiva do embate entre presencismo e neorrealismo. O lirismo aproxima-se diretamente da estética presencista, ancorada na subjetividade e na sondagem psicológica das personagens, que traz à tona amostras da psique humana e seus contornos ônticos. O realismo remete à vertente neorrealista, evidente na materialidade sociológica da obra e na dramaticidade dos conflitos representados, que diagnosticam os males que atingiam os diferentes segmentos sociais do seu contexto de produção. Já o grotesco, por sua natureza híbrida entre essência e matéria, funciona como o ponto de convergência da especulação metafísica do presencismo com a problematização social do neorrealismo. Dessa forma, *O Barão* se apresenta como uma obra que, ao mesmo tempo que incorpora e dialoga com essas tendências, supera qualquer categorização rígida.

3.2 SUBJETIVIDADE E LIRISMO: A ESTÉTICA PRESENCISTA EM *O BARÃO*

Na obra, a filiação presencista se evidencia, sobretudo, na construção de uma narrativa introspectiva, centrada na subjetividade das personagens e na fusão do real com o imaginário. A narrativa constrói um espaço em que o fluxo da consciência das personagens se sobrepõe a uma linearidade factual, deslocando o realismo empírico para uma dimensão mais rarefeita e especulativa. A relação entre o Inspetor, mergulhado em suas inquietações interiores, e o Barão opera um jogo dialético no qual a identidade do primeiro se constitui na oscilação entre fascínio e repulsa pelo segundo, configurando uma estrutura que remete à questão do duplo, frequente no modernismo²². Esse embate simbólico aprofunda o caráter introspectivo da novela, revelando a permanência de um ideal presencista voltado à sondagem do eu, na qual a experiência subjetiva se projeta sobre a materialidade da existência.

No plano formal, *O Barão* reafirma o legado deixado pela *Presença* ao articular uma linguagem cifrada e simbólica, cujos significados não se revelam de maneira imediata, mas se

²² Na primeira geração do modernismo português, ligada à revista *Orpheu*, essa questão se apresenta de forma paradigmática na obra de Mário de Sá-Carneiro, tanto em sua poesia quanto na prosa ficcional. Já na segunda geração modernista, consolidada pela *Presença*, essa mesma problemática se adensa na obra de Branquinho da Fonseca, especialmente em sua produção dramática, onde a dualidade identitária assume contornos igualmente complexos e estruturantes.

constroem gradualmente por meio da sugestão, da ambiguidade e do subtexto. Essa opacidade discursiva insere a novela dentro da proposta de uma “arte viva”, como defendida por Régio no manifesto inaugural da “folha de arte e crítica”, em que a literatura deveria transcender o realismo descritivo para atingir um patamar de expressão essencialmente subjetiva e existencial. A *Presença* rejeitava a mimese superficial e reivindicava uma escrita que explorasse a interioridade do sujeito, a dimensão simbólica do discurso e a tensão entre o visível e o indizível, elementos que se fazem centrais em *O Barão*. A novela assimila tais princípios, mas os leva a um novo grau de complexidade, intensificando a fusão entre a experiência íntima e a construção estética, de modo que a narrativa adquire uma força quase metalinguística, problematizando a própria possibilidade de apreensão plena do real.

Para tanto, a narrativa de *O Barão* acompanha a experiência singular de um inspetor escolar que, ao deslocar-se até uma aldeia remota da Serra do Barroso para realizar uma inspeção de rotina, é conduzido a um solar antigo onde vive um personagem excêntrico, o Barão. Logo à chegada, o Inspetor é surpreendido pela hospitalidade ambígua do anfitrião, cuja figura evoca um senhor feudal anacrônico, deslocado do tempo e das estruturas sociais modernas. O Barão revela-se um homem enigmático, adepto de longos monólogos filosóficos e de uma sensibilidade estética exacerbada, que se manifesta tanto no culto da memória quanto na ritualização do cotidiano.

A permanência do Inspetor no solar torna-se uma jornada de desconcerto e estranhamento: a conversação é marcada por desvios simbólicos e a casa, envolta em penumbra e silêncios, parece suspensa da realidade. Durante a noite, ocorre um ritual onírico protagonizado por músicos mascarados — uma Tuna — e culmina com a encenação de um banho em vinho, seguido por uma caminhada delirante rumo à janela de uma mulher idealizada, a quem o Barão deseja entregar uma rosa. A personagem feminina permanece ausente e indefinida, funcionando como projeção alegórica de um desejo inatingível. No desfecho, o Inspetor, desorientado e exaurido, retorna ao solar e encontra o Barão ferido, mas extasiado por ter consumado seu gesto amoroso. A novela constrói, assim, uma atmosfera de suspensão e ambiguidade, em que a lógica racional do mundo moderno colide com um universo arcaico e simbólico, instaurando um campo de tensão entre realidade e ficção, lucidez e devaneio, objetividade e subjetividade.

Sob uma abordagem narratológica, a estrutura do texto confere primazia à subjetividade e à introspecção, uma vez que a reconstrução e apreensão dos fatos depende exclusivamente da voz do narrador-personagem. Como observa Rodrigues Filho (2008, p. 221), “a única testemunha e avalista do ocorrido na serra do Barroso é a própria personagem ambígua do

Inspector”, cuja presença no enredo “está implicada com as escondidas do texto, numa noite de revelações dos mistérios da alma humana”. Dessa forma, a história se desdobra a partir da deambulação do narrador pelas *escondidas* da vida de seu anfitrião, que titula a obra e cuja presença enigmática domina a narrativa.

Ao rememorar e reconstruir discursivamente a experiência vivida no solar do Barão, o Inspetor busca conferir coerência a um episódio que desestabilizou sua identidade e percepção da realidade, cujos desdobramentos se tornam matéria da própria escrita. Esse gesto de reelaboração da memória não se restringe a *O Barão*, mas ressoa em outras obras emblemáticas de Branquinho da Fonseca que são protagonizadas por personagens que recorrem à escrita como um meio de apreensão do real, atribuindo-lhe uma função simultaneamente catártica e epistemológica. No caso do Inspetor, o caráter confessional e analógico de seu discurso engendra um jogo de projeções psíquicas e transferências simbólicas, em que sua identidade, assim como a dos demais personagens, se configura a partir do confronto com a alteridade. A interioridade do protagonista, portanto, não se apresenta como uma instância isolada, mas é moldada pelo embate com a presença inquietante do Barão e pelo confronto com um espaço distópico, que correspondem “a um propósito e intencionalidade subjectivista do programa ideológico do presencismo” (Rodrigues Filho, 2008, p. 107).

O Inspetor, ainda imerso na atmosfera do solar, revisita incessantemente as tensões da memória, reconstruindo os eventos e, ao mesmo tempo, sendo por eles assombrado. Dessa forma, a repetição não é um mero recurso expressivo, mas antes um princípio estrutural da narrativa, vinculando-se ao próprio eixo temático da novela: ciclos de poder e de deambulação, seja ela física ou psicológica.

Assim acontece, de forma parecida, nos contos de busca e de iniciação em ritos de passagem, próximos de seus modelos medievais ancestrais e de acordo com as narrativas de viagens e de travessias, processos de deambulações sem um propósito fixo de ordem mental e física, como em *O Barão*, em que o tempo e o espaço se confundem nos meandros da digressão mental, em que os intervenientes não se cansam de discorrer sobre si próprios, na tentativa de recriar um espaço virtual propício à coexistência da reconciliação de seus sonhos com a realidade. São personagens agindo como sonâmbulos na noite de uma existência sem sentido (Rodrigues Filho, 2008, p. 211).

O caráter cíclico da diegese, permeado por nuances épicas, estrutura-se nas confissões e digressões do narrador, impulsionadas por um desejo latente de regeneração e transformação. Conforme avança no relato, o Inspetor oscila entre momentos de lucidez e estados de semiconsciência provocados pelo álcool, desestabilizando a linearidade da narração e tornando imprecisa a relação entre o que de fato ocorreu e aquilo que é reelaborado em sua rememoração.

A princípio, a marcação do tempo objetivo — as badaladas do sino, as indicações do relógio — ancora a narrativa em referências concretas e contrasta com a subjetividade do narrador, instaurando um duplo regime temporal: um *agora*, que situa a voz narrativa no momento da rememoração, e um *então*, que delimita a diegese dos acontecimentos narrados. No entanto, à medida que a percepção do narrador se dissolve, o tempo cronológico cede espaço a um fluxo introspectivo, no qual a experiência sensorial e psicológica sobrepõe-se à sucessão linear dos acontecimentos. Como ele próprio admite: “só o romper da manhã me chamou à realidade” (Branquinho da Fonseca, 1973, p. 98), indicando que, no ápice dessa experiência de desorientação, a estruturação temporal da narrativa passa a se pautar exclusivamente pela percepção subjetiva.

O lirismo que permeia a narrativa emerge de uma confluência de fatores e manifesta-se, de modo singular, na relação entre o narrador e o espaço, sobretudo na valorização da natureza como instância estruturante da subjetividade do personagem e do próprio tecido discursivo. A natureza inscreve-se na obra como uma isotopia semântica que transcende os limites do texto isolado, do gênero e do modo narrativo, projetando-se sobre a totalidade da produção do autor e dissolvendo as fronteiras modais. Na verdade, a valorização da natureza, explicitamente declarada na poesia, prolonga-se, de forma reiterada, nos contos, na novela e mesmo no romance, tanto através das digressões confidentes dos narradores autodiegéticos como das criações dos narradores heterodiegéticos. A sua valorização, explicitamente enunciada na poesia, prolonga-se nos contos, na novela e no romance, tornando-se catalisadora de revelações interiores e como eixo de articulação simbólica, numa fusão entre a exterioridade do mundo e a dimensão psíquica das personagens – traço que guarda afinidades com certas estratégias do neorrealismo.

Se na obra de Branquinho da Fonseca a recorrência da natureza gera uma isotopia semântica que atravessa diferentes gêneros e modos narrativos, a relação dos personagens com essa ambientação fomenta, por sua vez, a tendência à digressão. Muitos dos protagonistas fonsequianos são viajantes – movidos tanto por um impulso errático quanto por um deslocamento forçado –, e é no contato com novos espaços que suas reflexões se expandem e que a narrativa se abre a desvios especulativos. O narrador, assim como ocorre em outros textos do autor, oscila entre a dispersão e a necessidade de um eixo condutor, sustentando uma tensão entre o devaneio e o rigor diegético. Essa dinâmica de aproximação e recuo em relação ao núcleo narrativo instaura um ritmo oscilatório e acentua sua inclinação para o lirismo. Há momentos em que a narração parece se entregar a divagações potencialmente infinitas, mas o

retorno ao cerne da história nunca se encontra distante, como se houvesse uma espécie de vigilância formal que impedisse que a narrativa se dissolvesse em puro devaneio.

Em *O Barão*, a consciência dessa oscilação se manifesta de maneira metanarrativa, quando o narrador se mostra ciente dos riscos da dispersão e, por vezes, verbaliza a necessidade de retornar ao eixo central da narrativa. Embora as digressões nunca sejam verdadeiramente inúteis, pois ampliam o conhecimento do leitor sobre as personagens e as situações, há uma tensão permanente entre a liberdade discursiva e a contenção imposta pela estrutura formal, que oscila entre a fluidez reflexiva e o rigor de um registro quase burocrático — um efeito diretamente associado à própria condição do narrador, um Inspetor, cuja voz parece inevitavelmente atravessada por um olhar analítico e normativo de quem escreve relatórios.

A relação entre narrador e espaço, que já se configura como um dos eixos estruturais da novela, encontra um paralelo na maneira como a escrita é apresentada como um meio de conhecimento e libertação. A narrativa fonsequiana frequentemente insere o ato da escrita como uma resposta à necessidade de depuração emocional, aproximando-se de um processo terapêutico em que a palavra desempenha a função de reconfigurar a experiência e dar-lhe um sentido retrospectivo. Essa dinâmica é reforçada pelo uso dos dêiticos, que situam espacial e temporalmente o ato de narrar, e pelo padrão recorrente em que os narradores rememoram eventos passados a partir de um estado de recolhimento, geralmente em um ambiente campestre ou marítimo, afastado do bulício das cidades (Ferreira, 2004, p. 180). Esse espaço de distanciamento e reconstrução emocional constitui um traço marcante da narrativa fonsequiana, aproximando suas personagens masculinas de um território físico de recuperação e luto, onde a escrita emerge como resposta à inquietação interior

Por seu turno, Rosa Maria Goulart (1984, p. 257), ao interpretar *O Barão* como narrativa lírica, destaca a fusão entre espaço e ação, argumentando que “o espaço serve não apenas de enquadramento à acção das personagens, mas participa dessa acção e comunga de maneira da maneira de ser dos que na história agem. Daí que muitas vezes a descrição não seja estática, porque disseminada pela narração”. Essa observação revela um traço essencial da ficção fonsequiana: a paisagem não se limita a um enquadramento passivo, mas exerce um papel determinante na construção do enredo e na caracterização das personagens. O espaço, longe de ser um elemento inerte, absorve e reflete as tensões dramáticas da narrativa, influenciando o fluxo do discurso e a evolução psicológica das personagens:

Estes velhos palácios, quase abandonados, olho-os sempre, de longe, com um sonho de conforto, de intimidade e de bem-estar: de estabilidade na vida. Independência e sossego, possibilidade de fazer a vida como seja a nosso

gosto! São os meus ideais impossíveis. Um velho solar de paredes que tenham vivido muito mais do que eu, dessas paredes que têm fantasmas, e em volta um grande parque de velhas árvores, com recantos onde nunca vai ninguém” (Branquinho da Fonseca, 1973, p. 21).

De acordo com Ferreira (2004, p. 274), na obra de Branquinho da Fonseca, a espacialidade oscila entre polos contrastantes: espaços de degradação, ou distópicos, onde prevalecem a ruína, o isolamento e a dissolução de certezas, e espaços de construção, ou eutópicos, que sugerem possibilidades de reintegração e autoconhecimento. Essa última configuração remete à tradição retórica do *locus amoenus*, mas, em Fonseca, a paisagem idealizada não se apresenta como um refúgio intocável; o espaço não se restringe a um abrigo, mas configura-se como um território de revelação e transformação. A floresta, a montanha e o rio, elementos recorrentes nesse mapeamento simbólico, estruturam a ambientação da narrativa e impulsionam a introspecção das personagens, instaurando um lirismo que emerge da interação entre sujeito e meio. Assim, o espaço fONSEQUIANO, longe de ser estático, impõe-se como um princípio organizador da trama, conferindo à narrativa uma profundidade que transcende a dimensão descritiva.

A obra não se encerra na introspecção metafísica ou na exploração psicológica das personagens, pois o presencismo, ainda que ancorado na especulação existencial, não exclui a consciência histórica e social. Esse aspecto se manifesta pela forma como o texto evidencia a decadência de um modelo aristocrático e a rigidez de estruturas hierárquicas cristalizadas, que se revelam na relação entre o Barão e seus criados. Embora a narrativa seja estruturada a partir do ponto de vista do Inspetor – que, como narrador homodiegético, filtra os acontecimentos por meio de sua subjetividade –, é possível perceber, nas descrições e na caracterização das figuras sociais secundárias, um traço que ultrapassa a pura interioridade e aponta para uma problematização das relações de poder:

Viver o tumulto das grandes cidades e depois o silêncio, a solidão desses paraísos abandonados há muitos anos, onde entramos com não sei que inquietação, como quem desembarca numa ilha desconhecida... Ah! isso, sim, é que me dava outras possibilidades de ser, de compreender e de ir pelo meu caminho. Mas não. Por que se luta, então, para conquistar um caminho que se sabe que não é o nosso? Somo nós próprios que traímos a nossa vida. A vida não é isto, não é ganhar dinheiro. Isto é a fase primária. As necessidades físicas pressupõem-se. Gastamos as forças a tentar alcançar o que nos deveria ser dado sem pensarmos nisso e que o não é porque os homens se traiçoearam uns aos outros. A vida é outra coisa. Mas também sou uma espécie de místico sem coragem para renunciar (Branquinho da Fonseca, 1973, p. 22).

Esse movimento aproxima a novela do debate sobre o lugar do sujeito dentro das engrenagens históricas e sociais, tensionando a visão de mundo presencista ao inseri-la em um horizonte de contradições que transcendem o indivíduo e alcançam a esfera do coletivo.

3.3 A VERTENTE NEORREALISTA E A MATERIALIDADE SOCIAL

A inserção de Branquinho da Fonseca no debate sobre o realismo literário tem sido objeto de análises críticas que destacam sua capacidade de representar dinâmicas sociopolíticas e registrar as transformações estruturais da sociedade portuguesa no século XX. *O Barão*, nesse sentido, aproxima-se de um realismo que não se limita à descrição factual, mas se constrói a partir de uma observação acurada das relações de poder e das desigualdades sociais. Como observa Rodrigues Filho (2008, p. 107), a novela projeta “de forma cinematográfica e plena de realismo e objetividade, a dura vida dos camponeses barroões e, por contiguidade, a situação socioeconômica do mundo rural português de época”, evidenciando um compromisso com a materialidade social e com a recriação literária dos mecanismos que sustentam a ordem econômica e política vigente.

Essa aproximação com o realismo crítico insere *O Barão* no contexto das narrativas do entreguerras, período em que a ficção passou a absorver com maior ênfase as contradições do mundo contemporâneo, ampliando seu escopo para abarcar os desdobramentos históricos que moldavam as existências individuais. Como destaca Maria Aparecida Santilli em *Branquinho da Fonseca: a estética das censuras*, a novela reflete as inquietações desse momento de crise e transição, funcionando como um testemunho literário da tensão entre um passado em desintegração e a emergência de novas configurações sociais. A ensaísta caracteriza a obra como uma manifestação da literatura produzida nesse momento de cesura epistemológica, um texto que emerge “nos tempos de pausa, do trágico silêncio mediando o rumor, mas trágico ainda, das explosões que calcinaram o mundo contemporâneo” (Santilli, 1984, p. 40). A novela se estrutura, assim, como uma resposta literária à instabilidade do período, preservando a dimensão especulativa enquanto se abre para uma crítica das condições sociais e históricas que determinam as existências das personagens.

Entre as leituras da vertente realista, sobressai a de Álvaro Pina, que, no ensaio *A herança realista de Branquinho da Fonseca* (1981), identifica no autor um realismo particular, baseado não na denúncia explícita das desigualdades sociais, mas na representação dos efeitos subjetivos que a estrutura social exerce sobre as personagens. Para o ensaísta, a crítica fonssequiana à sociedade portuguesa manifesta-se de modo indireto, por meio da exploração das tensões entre o indivíduo e o meio, das formas de alienação e do esgotamento das possibilidades

de transformação. Contudo, essa interpretação, ao enfatizar a dimensão crítica do autor, por vezes se apoia em uma leitura que prioriza a intenção do leitor (*intentio lectoris*), relegando a um papel secundário tanto a intenção do autor (*intentio auctoris*) quanto a do próprio texto (*intentio operis*)²³.

Ainda assim, mesmo que a escrita de Branquinho da Fonseca não se alinhe diretamente ao engajamento social característico do neorrealismo, sua obra evidencia uma atenção minuciosa ao cotidiano e às condições socioeconômicas que cerceiam as personagens. Em *O Barão*, esse olhar manifesta-se na lenta degradação das figuras marginalizadas e na atmosfera de imobilismo que paira sobre o universo rural português, compondo um cenário em que a inércia e a decadência funcionam como metáforas do bloqueio histórico imposto pelo regime ditatorial. A deterioração progressiva das existências retratadas, marcada pela alienação e pelo esgotamento das possibilidades de mudança, insere a obra em um campo dialético em que o individual e o coletivo, o psicológico e o social, encontram-se inextricavelmente entrelaçados.

A solidão sociológica das personagens de *O Barão* configura-se como um reflexo da degradação de um mundo social em declínio, no qual tanto o Inspetor quanto o Barão se encontram desajustados ao presente. Como observa Alexandre Pinheiro Torres, no capítulo *Solidão ontológica ou sociológica?*, a alienação das personagens não se dá apenas no plano psicológico, mas resulta de um descompasso estrutural entre suas origens e a realidade histórica que as circunda. O Inspetor, funcionário público deslocado e sem perspectivas, e o Barão, símbolo da aristocracia rural em ruínas, representam classes que, por não conseguirem se adaptar às transformações do tempo, acabam se encapsulando em um espaço marcado pela nostalgia e pelo passadismo. Esse refúgio decadentista, expresso no cenário senhorial em declínio, não apenas evidencia o anacronismo de suas posturas, mas reflete uma postura ideológica que rejeita o presente e desloca para o passado a promessa de sentido.

Ambos (Barão/Inspetor) desvalorizam o presente a favor de um renascimento dos tempos idos: a meta já não se encontra no Futuro, mas no Passado, tópico fundamental da ideologia regressiva das classes decadentes, em perfeito contraste com a ideologia revolucionária das classes ascendentes, segundo a qual - em absoluta oposição à primeira - o Futuro é que é oposto como ideal ao Presente (Torres, 1967, p. 147).

A novela, assim, articula uma crítica à imobilidade de certas camadas sociais, que, não se inserindo no fluxo da história, acabam condenadas a uma degenerescência psicológica e política. Esse aspecto se insere em um debate mais amplo sobre a representação da decadência

²³ Cf. Eco, 1995, pp. 48-71.

na literatura portuguesa do século XX, em que a permanência de valores aristocráticos e burocráticos aparece não como resquício de um poder sólido, mas como sintoma de um modelo em dissolução.

A figura do Barão encarna, portanto, um modelo aristocrático em ruína, funcionando como um símbolo de um passado em vias de extinção. Sua caracterização oscila entre a construção mítica e a sátira social, compondo um retrato ambivalente da elite rural portuguesa, cujas bases econômicas e políticas já se encontravam fragilizadas no período da escrita da obra. Como destaca Baptista Nunes (1973),

O livro “O Barão” vale como registro caricatural, desse homem agro-pecuário ou semifeudal, por vezes ligado ao governo ou às magistraturas, com todos os seus defeitos de homem prepotente em relação aos outros, cuja conduta Branquinho da Fonseca descreve condicionada pelos vícios, de acordo com uma inspiração bovarista.

Essa construção enfatiza o esgotamento de um sistema social que, embora ainda presente, já se encontra deslocado em relação às novas forças em ascensão. O Barão não apenas encarna essa decadência, mas também se configura como um arquétipo deformado do poder, em que a grandiosidade se confunde com a caricatura, e a autoridade, com a derrocada. Esse processo de estilização confere à narrativa um viés crítico que, sem aderir completamente à estética neorrealista, dialoga com sua dimensão analítica, problematizando a perpetuação de estruturas arcaicas e a consequente impotência da sociedade em se adaptar às transformações modernas.

A personagem do Barão, na interpretação da realidade histórica portuguesa, encarna uma aristocracia anacrônica, ancorada em um imaginário medievalista que se perpetua simbolicamente por meio de referências textuais. Elementos como os nomes dos cães, Tejo e Mondego, e a ambientação no solar senhorial remetem a um Portugal idealizado, perdido nas profundezas de um sonho medieval incansável, no qual a autoridade se estrutura pela posse da terra e pelo apego a um código de conduta ultrapassado. A casa senhorial, cenário central da narrativa, funciona como microcosmo de um sistema de classes rigidamente hierarquizado, em que as relações de poder são reforçadas por gestos cotidianos, silêncios e pela constante reafirmação da subserviência dos criados.

Essa dinâmica revela-se, sobretudo, na presença dos serventes, que, apesar de ocuparem um espaço aparentemente secundário na narrativa, evidenciam a cristalização dessas hierarquias. A recorrente entrada e saída dos criados, sempre em função das ordens do Barão, sugere uma coreografia de submissão automatizada, na qual a obediência se torna um reflexo

condicionado. Essa lógica se intensifica na cena da Tuna, momento emblemático em que os caprichos do Barão atingem seu ápice: “No âmbito das considerações neorrealistas, dentro das perspectivas humanistas, a Tuna representaria um dos caprichos do Barão sobre a vontade inibida de seus servidores, levada a cabo pela humilhação do absurdo da exploração da dignidade humana” (Rodrigues Filho, 2008, p. 144).

Até que surgiu, num passo lento, um indivíduo magro, com um pano preto sobre o olho esquerdo, embuçado num grande capote negro, semelhante ao do Barão. Este fez-lhe um sinal brusco, apontando a testa, e o homem pôs a carapuça que tinha tirado da cabeça. Trazia-a na mão, debaixo do varino. Logo entraram mais homens, uns cobertos com aqueles longos capotes, outros embrulhados em mantas. Percebi que o Barão não queria que tirassem os barretes nem os chapéus. Não sei porquê. Talvez para dar àquido tudo um aspecto mais estranho. Eles já sabiam deste capricho (Branquinho da Fonseca, 1973, p. 52).

Esse episódio sintetiza a relação de dominação vigente no solar, demonstrando como a autoridade do Barão não se impõe apenas pela posse das terras, mas sobretudo pelo controle psicológico e moral de seus subordinados, que são reduzidos a meros instrumentos de suas excentricidades. Essa abordagem, ao mesmo tempo que ressoa a crítica social da literatura neorrealista, mantém-se fiel à ambiguidade estrutural da novela, na qual a caricatura e o grotesco tensionam a materialidade das relações de poder.

No entanto, a figura de Idalina introduz uma fratura na lógica hierárquica do solar, desestabilizando a previsibilidade das relações entre o Barão e os criados. Embora formalmente subalterna, sua caracterização se distancia da servidão passiva e acrítica que rege os demais empregados. Sua altivez e a expressão de desdém instauram um desconforto que não se insere na dinâmica convencional da subserviência, revelando um elemento de resistência latente. Como observa o narrador, “não compreendia porque é que aquela mulher, uma simples criada, tinha deixado ali aquele silêncio difícil” (Branquinho da Fonseca, 1973, p. 31), evidenciando que Idalina se insurge, ainda que silenciosamente, contra a hierarquia social e coreografia da obediência que organiza o ambiente.

Enquanto os outros criados se diluem na funcionalidade de suas tarefas, Idalina emerge como um sujeito ativo, cuja presença carrega um significado que transcende sua posição social. Como destaca Rodrigues Filho (2008, p. 105), seu retrato inscreve-se em uma perspectiva realista, “numa concretude ligada diretamente à vida, como sujeito em sintonia com as coordenadas de seu tempo e espaço, portanto, como ser coletivo, ao mesmo tempo passivo e atuante”. Sua presença tensiona a estrutura social do solar e evidencia que, sob a aparente

imobilidade das relações de poder, há forças que corroem essa ordem, sinalizando um processo de desgaste interno que se projeta sobre a lógica de dominação representada na novela.

O estatuto de algumas personagens, como o próprio Barão, extrapola a dimensão particular e adquire contornos alegóricos, funcionando como símbolo de um mundo em vias de desagregação, enquanto figuras secundárias, como Idalina e os demais criados, não são apenas coadjuvantes, mas sim indicativos de uma dinâmica social mais ampla. Assim, se a narrativa não se compromete diretamente com um discurso ideológico, ela já contém, em sua estrutura, um deslocamento da atenção para as forças coletivas, marcando um ponto de confluência entre a tradição modernista e a nova literatura de caráter mais crítico que se consolidaria nas décadas seguintes. Pois a criação de um ambiente em que a decadência aristocrática é representada não como uma tragédia individual, mas como um fenômeno de amplo espectro, inscreve *O Barão* na confluência entre o presencismo e o neorrealismo, evidenciando seu caráter híbrido e transicional. “Sendo sujeito histórico, promove um percurso actancial dialético e evolutivo. Não são personagens que representam somente a sua individualidade, como queriam os pressupostos presencistas mas também aquelas posições de seres angustiados e explorados, longe de se posicionarem nos estatutos da condição ontológica, mas nos reflexos de factores sociologicamente condicionados a contingências históricas, sociais e económicas do meio” (Rodrigues Filho, 2008, p. 104-105)

3.3.1 Entre o insólito e o real: o grotesco como zona de confluência

A presença do grotesco em *O Barão* não deve ser compreendida como uma oposição ao realismo ou ao lirismo, mas sim como um elemento de mediação entre esses dois polos, articulando o concreto e o insólito, o material e o subjetivo. Como bem observa José Régio no posfácio da obra, o grotesco é um dos três pilares estruturantes da ficção de Branquinho da Fonseca, ao lado do lirismo e do realismo. Essa tríade compõe a riqueza formal da novela, estabelecendo um jogo estético no qual o insólito não se distancia da experiência empírica, mas a transforma, acentuando suas fissuras e ambiguidades. Dessa forma, a incursão do grotesco não anula o compromisso com a verossimilhança, tampouco reduz a obra a uma alegoria fantástica; pelo contrário, o insólito se insere organicamente no tecido narrativo, evidenciando uma estética em que a realidade é permeada por irrupções do inesperado, mas sempre ancorada em uma lógica interna que impede a dissolução completa dos referenciais realistas.

António Manuel Ferreira (2008, p. 345-346) destaca que *O Barão* se vale de um amplo repertório técnico para construir uma atmosfera de mistério e estranhamento, na qual a intenção burlesca e macabra convive com um dramatismo patético. O grotesco, assim, não se restringe

a um efeito estilístico ou a um jogo de distorções caricaturais; trata-se de uma ferramenta que confere à narrativa uma ambiguidade fecunda, capaz de revelar as contradições humanas sem reduzi-las a uma chave exclusivamente satírica. A ambivalência entre o cômico e o trágico, o absurdo e o patético, insere a novela em uma tradição literária em que a realidade se revela não apenas em sua concretude material, mas também em seus aspectos insensatos e desestabilizadores. Essa característica aproxima-se do conceito freudiano de *Unheimlich*, em que o familiar se transfigura em algo inquietante, e do que Ofélia Paiva Monteiro identifica como um traço essencial da estética grotesca: a metamorfose do real sem sua completa dissolução, de modo que o grotesco opera simultaneamente como revelação e deformação do mundo empírico. Como sintetiza Ferreira (2008, p. 351), a novela não é simplesmente realista, lírica ou grotesca; ela se constrói como um entrelaçamento dessas dimensões heterogêneas, compondo uma síntese estética singular que amplifica a expressividade do texto.

Essa fusão estética é observável na forma como o grotesco emerge da própria estrutura narrativa e da caracterização das personagens. O Barão, enquanto figura central, encarna essa duplicidade, oscilando entre um símbolo de poder arcaico e uma caricatura de si mesmo. Sua prepotência e excentricidade, em muitos momentos, beiram o risível, sem que isso o destitua de sua posição de dominância. Da mesma forma, a relação entre os criados e seu senhor carrega um aspecto de teatralidade quase absurda, no qual os gestos codificados da obediência e do respeito se misturam a momentos de deboche involuntário e subversão latente. Essa dinâmica reforça a ideia de que o grotesco, longe de ser um elemento de ruptura com o realismo, funciona como um dispositivo que intensifica a crítica social presente na obra. Ao deslocar a estabilidade do mundo representado, expondo seus aspectos insólitos e paradoxais, Branquinho da Fonseca cria uma narrativa em que o grotesco não apenas convive com a materialidade da experiência social, mas a potencializa, revelando-a em suas dimensões mais contraditórias.

O grotesco em *O Barão* manifesta-se por meio da irrupção de eventos insólitos que rompem com a previsibilidade cotidiana e desestabilizam as normas de conduta socialmente codificadas. No entanto, essa inserção do extraordinário na diegese não ocorre de maneira abrupta ou arbitrária, mas é cuidadosamente preparada pelo encadeamento dos eventos narrativos e pela imersão das personagens em um espaço físico e cultural reconhecível. Esse jogo entre o real e o insólito reforça a complexidade da construção estética da obra, na medida em que Branquinho da Fonseca não apenas opera dentro dos moldes do grotesco, mas tensiona suas fronteiras ao entrelaçá-lo com elementos líricos e realistas. Consequentemente, o grotesco não é um processo estético exclusivo de *O Barão*, é antes, como muito bem percebeu José Régio (1962, p. 62), um dos três elementos capitais que enformam “grande parte da ficção de

Branquinho da Fonseca”. Na verdade, essa é uma característica fundamental da ficção fonsequiana, que frequentemente surpreende o leitor ao provocar um efeito de estranhamento que desarticula a estabilidade do mundo representado. A justaposição de situações inesperadas e comportamentos que oscilam entre o patético e o irrisório cria uma ambiguidade estrutural que aproxima a narrativa tanto da tragédia quanto da comédia, tornando o grotesco um princípio organizador da obra e evidenciando sua vocação para o questionamento das formas convencionais de representação literária. Cenas inusitadas e personagens divididas entre a imposição da máscara social e a angústia da subjetividade reprimida são retratadas por um discurso desapiedado, que transforma os comportamentos humanos em representações cénicas da ambiguidade estrutural. A narrativa oscila entre o patético e a catarse trágica, sem renunciar ao tom mordaz da comédia, cuja ironia intensifica a dissonância da obra e reforça sua crítica à ordem social representada.

A estética do grotesco, longe de operar como um elemento de ruptura com o realismo, inscreve-se no próprio tecido do real, tensionando suas fronteiras e expondo suas fissuras. Em *O Barão*, esse procedimento não se configura como um afastamento da realidade, mas como uma estratégia que reconfigura o familiar e o reconhecível, transfigurando-os sem dissolver por completo seus referenciais. A narrativa grotesca não constrói um mundo autônomo e desvinculado da experiência, mas transforma a realidade ao desvelar suas camadas insólitas, revelando aspectos absurdos, risíveis e dissonantes que escapam à percepção ordinária. Essa operação dialoga com a noção freudiana de *Unheimlich*, em que o inquietante emerge justamente daquilo que deveria ser familiar, mas que, submetido a um deslocamento inesperado, torna-se estranho e perturbador. Como observa Ferreira, “Por isso, os textos de Branquinho - refractários a uma visão parcelar e atomizada - provocam uma sensação de estranheza nem sempre confortável, mas intrinsecamente motivadora: é estranha a vida ficcionalizada, porque também é estranha a vida que subjaz à ficção” (Ferreira, 2004, p. 409).

No texto de Branquinho da Fonseca, esse efeito manifesta-se na justaposição entre um realismo minucioso e a irrupção de episódios que desafiam a lógica cotidiana, instaurando um jogo entre a verossimilhança e a subversão de suas premissas. Dessa forma, o grotesco não se apresenta como um elemento exógeno ou incompatível com o realismo e o lirismo, mas como um elo que os articula, conferindo à obra sua densidade estética e sua capacidade de reconfigurar o olhar sobre o mundo representado. A novela *O Barão* opera como um laboratório narrativo em que esses registros heterogêneos não apenas coexistem, mas se potencializam mutuamente, instaurando uma ambiguidade estética que tensiona os limites entre o que é visível e o que se oculta sob a aparente estabilidade do real. Ao interpretar *O Barão* como uma narrativa

de forte teor lírico, Rosa Maria Goulart argumenta que o lirismo não se opõe à construção grotesca da obra; pelo contrário, a dimensão “esperpêntica” intensifica os mecanismos de poetização, realçando o efeito expressivo da linguagem e a profundidade simbólica da narrativa (1984, p. 259).

Deste modo, o grotesco não é irreconciliável com o realismo - antes o pressupõe -, nem exclui liminarmente o lirismo, porquanto, os efeitos de revelação e estranhamento são consubstanciais aos dois processos estéticos. A riqueza compositiva de *O Barão* resulta, em grande parte, do entrelaçamento destes três elementos aparentemente discordantes e conflituosos, mas, no fundo, confluentes e harmonizáveis. No seu conjunto, não é apenas realista, nem lírico, nem grotesco: é uma mistura concertada de constituintes heterogêneos (Ferreira, 2004, p. 351).

A irrupção da Tuna no salão do solar constitui o ápice do grotesco em *O Barão*, instaurando uma cena de teatralidade exacerbada, em que os limites entre o real e o espectral se dissolvem. Mais de cinquenta homens, figuras deformadas pelo peso da servidão e pela exaustão de uma obediência ritualizada, entram em cena para atender ao capricho do senhor feudal, cuja autoridade se afirma tanto pela imposição da obediência quanto pela perversidade da encenação. A execução do ritual não causa estranhamento àqueles que o protagonizam, pois já se inscreve na ordem absurda imposta pelo Barão, revelando um sistema de poder no qual a dominação não se exerce apenas pela força, mas pela repetição de gestos que transformam a humilhação em hábito. O próprio narrador, ao testemunhar o momento, percebe a tensão latente no olhar dos músicos, um misto de medo, desprezo e ódio: “Pareceu-me que aqueles homens nos olhavam com medo. Depois vi que era também com desprezo e ódio” (Branquinho da Fonseca, 1973, p. 56).

Essa percepção revela o caráter paradoxal da cena: embora os músicos pareçam submeter-se ao comando do Barão, o ritual, longe de reafirmar sua autoridade, evidencia o desgaste dessa relação hierárquica. A explosão performática da Tuna desestabiliza a organização social rígida do solar e desencadeia um efeito de desordem que contamina os próprios protagonistas: o Barão, o Inspetor e Idalina, diante da intensidade frenética do espetáculo, deixam-se arrastar por uma energia bacante que os despoja de qualquer máscara social, entregando-os a um estado de êxtase primitivo. O grotesco, nesse instante, não se manifesta apenas no excesso expressivo da cena, mas na inversão das relações de poder e na irrupção de um desejo de libertação que ultrapassa a dimensão simbólica para se inscrever na própria materialidade do corpo.

A instabilidade do Barão, que se manifesta na justaposição de traços contraditórios, reverbera no comportamento do Inspetor e de Idalina, que, ao longo da narrativa, deixam-se

contaminar pelo magnetismo inquietante da personagem central. É do comportamento contaminado dessas duas personagens que resulta o inusitado da cena, porque o comportamento do Barão, embora possa parecer surpreendente, é, de certa forma, esperado, pois ele é a própria encarnação da estranheza que resulta da confluência de tendências contrárias. Se a irrupção da Tuna já instaura um cenário de desordem, o verdadeiro efeito de estranhamento provém da maneira como essa cena não apenas revela, mas amplifica a natureza paradoxal do Barão, cuja oscilação entre brutalidade e afabilidade desconcerta aqueles que o cercam. O narrador já havia pressentido essa dualidade muito antes do episódio da Tuna, ao notar que “havia nele qualquer coisa de animal feroz, no olhar, nos gestos, até na fala. Porém numa fusão estranha, com não sei quê de cômico e de afável” (Branquinho da Fonseca, 1973, p. 25). Essa fusão de tendências opostas transforma o Barão em um ser permanentemente ambíguo, cuja autoridade não se impõe pela coerência ou previsibilidade, mas pela força da imprevisibilidade e da mutação constante. A própria primeira aparição do Barão na narrativa é marcada por essa oscilação vertiginosa:

Era uma figura que intimidava. Ainda novo, com pouco mais de quarenta anos, tinha um aspecto brutal, os gestos lentos, como se tudo parasse à sua volta durante o tempo que fosse preciso. O ar de dono de tudo. Avançando para mim, com passos vagarosos, fitava-me friamente. De repente mudou de expressão, como quem deixa cair uma máscara, e a rir perguntou-me donde eu vinha e quem era. Mas qual seria a máscara? pensava, enquanto ele, sem ouvir a minha resposta, continuava a rir e a falar. Começou-me a parecer que a primeira impressão não tinha sido justa e que o Barão era, afinal, uma pessoa simpática” (Branquinho da Fonseca, 1973, p. 14-15).

Esse efeito de metamorfose incessante – ora feroz e dominador, ora afável e quase pueril – não apenas reforça a imprevisibilidade da personagem, mas desestabiliza o próprio olhar do narrador, que se vê constantemente obrigado a revisar suas impressões. O grotesco, nesse contexto, não se limita à deformação física ou ao riso amargo, mas se inscreve na própria natureza volátil do Barão, cuja identidade escapa a qualquer categorização estanque, instaurando um jogo de máscaras em que nunca se sabe qual delas é a verdadeira. Essa oscilação, que já contamina o relato desde o início, atinge seu ponto máximo na cena da Tuna, onde a confluência entre ordem e caos, autoridade e submissão, violência e festa grotesca atinge um nível de paroxismo, revelando o ápice dessa lógica ambígua que permeia toda a obra.

A súbita metamorfose do Barão, recorrente ao longo da narrativa, configura-se como um dos traços fundamentais que sustentam sua natureza ambígua e imprevisível. Desde os primeiros momentos em que surge na diegese, a personagem oscila entre posturas antagônicas, como se cada gesto e expressão denunciassem uma luta interna irreconciliável. Essa alternância

abrupta entre extremos – da arrogância imponente à cordialidade afável, da prepotência brutal à doçura pueril – não apenas desconcerta o narrador, mas também condiciona a percepção do leitor, criando um terreno de incerteza que prepara o desdobramento das contradições que definem a personagem. Como observa o próprio narrador, “Surpreendi-lhe então um olhar duro, logo mudado numa expressão infantil e alegre, que tentei compreender” (p. 15), evidenciando a rapidez com que a figura do Barão se transforma diante de seu interlocutor. Essa oscilação não se dá de forma arbitrária; ao contrário, ela estrutura um jogo psicológico no qual o narrador, incapaz de fixar uma imagem definitiva do Barão, se vê forçado a conviver com essa instabilidade essencial.

A tensão entre forças opostas, materializada na identidade fragmentada do Barão, alinha-se a um dos princípios estruturantes do grotesco, que opera justamente na coexistência de impulsos contraditórios. A fusão de elementos inconciliáveis – a rigidez autoritária contrastando com lampejos de ingenuidade, a figura ameaçadora que, num instante, revela um sorriso desarmante – reforça a impressão de que a personagem se encontra em um estado de conflito contínuo, como se estivesse sempre à beira de uma ruptura definitiva. A consciência dessa divisão interna é reforçada pelo próprio texto, que a sintetiza de maneira categórica ao afirmar que o Barão era “um homem em que lutavam Deus e o Diabo” (Branquinho da Fonseca, 1973, p. 24), reafirmando a condição dual e instável que rege sua construção literária. Trata-se de um ditador capaz de provocar lampejos de simpatia, efeito que, ao invés de suavizar sua tirania, acentua a complexidade moral da personagem e expõe as ambiguidades inerentes às relações de poder. O grotesco manifesta-se, portanto, não apenas no descompasso entre aparência e essência, mas sobretudo na impossibilidade de determinar, com clareza, qual dessas faces se sobrepõe à outra. É nesse sentido que a figura do Barão encarna, de forma paradigmática, uma visão de mundo baseada no conflito, na incerteza e na irreconciliabilidade, elementos que sustentam a lógica de um universo ficcional que se equilibra entre o absurdo e o verossímil.

A dualidade constitutiva do Barão, marcada pelo embate entre a realidade vivida e desprezada e a realidade sublimada e inalcançável, não se restringe à sua figura, mas reverbera no próprio Inspetor, cujo papel na narrativa ultrapassa a função de mero observador. Se o Barão encarna um desajuste radical expresso na contradição entre sua autoridade incontestável e sua postura errática, o Inspetor, por sua vez, reproduz essa cisão em um nível mais introspectivo e diluído, refletindo, na própria estrutura narrativa, uma fragmentação que se manifesta tanto na caracterização da personagem quanto na sua posição de narrador. A passividade que lhe é atribuída contrasta com sua intensa atividade interpretativa: enquanto personagem, ele se

mantém à margem dos acontecimentos, mas, como narrador, assume um papel central na reconstrução dos fatos, organizando-os e atribuindo-lhes um sentido que, paradoxalmente, permanece sempre escorregadio e incompleto.

A tessitura da narrativa, ao ser filtrada pelo olhar do Inspetor, reforça essa cisão: sua percepção do Barão oscila entre o fascínio e o desprezo, a repulsa e a admiração, delineando uma experiência que nunca se estabiliza em uma compreensão definitiva – movimento que sugere uma inclinação esteticista, mas politicamente situado em zona ambígua, evitando o alinhamento categórico e explorando, antes, as tensões e contradições que emergem do encontro, bem como a postura assumida por vários dos colaboradores e signatários da *Presença*. Essa hesitação não apenas reflete o caráter enigmático da figura do Barão, mas projeta-se no próprio narrador, que se revela, assim como seu anfitrião, um ser dilacerado entre a aceitação resignada de uma realidade banal e a aspiração por uma existência que escape às limitações do presente. O jogo dialético entre o real e o desejado estrutura a subjetividade do Inspetor de modo similar ao do Barão, ainda que suas contradições se expressem por meios distintos: enquanto o Barão protagoniza suas inquietações por meio de gestos extravagantes e discursos desconcertantes, o Inspetor as elabora na interioridade da narração, na tentativa de racionalizar uma vivência que se lhe impõe como uma experiência limítrofe.

Essa dualidade do Inspetor insere-se na lógica do grotesco não apenas pelo seu papel na diegese, mas pelo próprio ato de narrar. Sua reconstituição dos acontecimentos, permeada por hesitações, lapsos e uma constante sensação de deslocamento, ressoa a mesma ambiguidade que caracteriza o Barão. A narração, ao invés de resolver as tensões vividas, intensifica-as, tornando o próprio relato uma expressão do conflito entre contingência e idealização. Assim, a relação entre as duas personagens, longe de se limitar a um jogo de oposições, configura-se como um espelhamento invertido, no qual o desajuste grotesco do Barão encontra seu equivalente na fragmentação discursiva e subjetiva do Inspetor.

A dialética entre o Barão e o Inspetor atinge sua máxima complexidade na maneira como a narrativa articula os regimes de ser e parecer, elementos que estruturam tanto a psicologia das personagens quanto a dimensão grotesca da obra. Como observa Ferreira (2004, p. 353), “o Barão pode ser e parecer, porque vive num mundo que se conforma ao seu poder de senhor medieval; o Inspetor, embora sendo, não pode ser nem parecer, porque tem uma vida coarctada por convenções e dependência”. Essa afirmação remete diretamente ao esquema semiótico greimasiano, no qual os valores se organizam a partir das relações entre *ser*, *não-ser*, *parecer* e *não-parecer*. O Barão ocupa a interseção entre *ser* e *parecer*, pois seu estatuto de poder autoriza sua identidade e lhe confere uma presença incontestável no universo narrativo.

O Inspetor, por sua vez, encontra-se no espaço da disjunção, pois sua condição social e profissional o força a um distanciamento entre aquilo que é e aquilo que pode projetar no mundo. Ele está condenado à opacidade, enquanto o Barão transita livremente entre os registros da autoridade e da desmedida.

Essa estrutura dual não apenas reforça a assimetria social entre os personagens, mas também se inscreve na lógica do grotesco, que, como categoria estética, opera justamente na fricção entre os opostos e na subversão das expectativas. A figura do Barão, ao transitar entre a prepotência e a puerilidade, é a própria encarnação da hibridez, da justaposição de traços que, em sua incongruência, geram tanto temor quanto riso. O Inspetor, ao contrário, vive um deslocamento constante, uma oscilação entre a submissão burocrática e o desejo de ruptura, mas sem encontrar um espaço legítimo de manifestação. O grotesco, nesse sentido, não reside apenas no comportamento caricatural do Barão, mas na própria estrutura narrativa, que explora a fragmentação das identidades e a precariedade das convenções sociais.

O jogo de dissimulação que perpassa a relação entre os dois personagens ecoa um processo mais amplo, que ultrapassa a esfera individual e se projeta sobre a representação do mundo aristocrático e burocrático que a obra retrata. Se o Barão transforma sua condição senhorial em um espetáculo de excessos e contradições, o Inspetor, tolhido por uma ordem que exige contenção e pragmatismo, vive sob a sombra do que não pode realizar plenamente. Essa tensão estrutural reconfigura o grotesco como um princípio que não se limita ao insólito ou ao bizarro, mas que opera no cerne da construção das subjetividades, evidenciando as fissuras que separam aquilo que se é daquilo que se pode representar no jogo social. A cena da Tuna é, assim, um momento muito importante para o pobre Inspetor das escolas de instrução primária, porque lhe permite sentir, embora de forma momentânea e incompleta, o sabor da libertação. Como observa Rodrigues Filho (2008, p. 161), “Assim, dentro de um quadro parecido com uma iniciação orgíaca, as personagens se despem dos obstáculos morais, para libertar a narrativa que está nas mãos do narrador-protagonista, caminhando para um total desarranjo de suas atitudes, numa posição de ironia perante um mundo de degradação, em que a fome do Inspetor se bate com o desprezo do Barão pela comida”.

O episódio da Tuna, ao condensar a fusão do real e do imaginário em uma cena simultaneamente dramática e fantástica, assume um papel central na estrutura simbólica de *O Barão*. Para Renata Junqueira (2018b), essa passagem transcende a mera representação folclórica, pois nela se processa um ritual de transformação carregado de significados arquetípicos. A dança entre o Barão, Idalina e o Inspetor, ao som hipnótico da Tuna, evoca o mito da celebração da mudança, articulado de forma iniciática e permeado por simbolismos

cristãos, ressoando os antigos rituais de comunhão entre o humano e o sagrado. O impacto dessa cena não decorre apenas de sua composição visual e sonora, mas da maneira como o grotesco e o ritualístico se imbricam para expressar uma realidade que, ao mesmo tempo, revela e transfigura a condição social das personagens. A Tuna, formada por figuras embrulhadas em mantas e capotes longos, movendo-se em um desfile que o Inspetor percebe como um “pesadelo”, instaura um estranhamento, através do qual a fronteira entre o real e o alucinatório se torna difusa.

A construção fisionômica desses personagens secundários carrega marcas de uma visão científico-naturalista, na qual a caracterização anatômica e comportamental dos integrantes da Tuna reforça a denúncia das condições socioeconômicas e históricas que assolam as classes trabalhadoras do Barroso. Como observa Rodrigues Filho (2008, p. 105-106), a descrição da Tuna não se limita à composição atmosférica do cenário, mas funciona como um retrato de uma realidade medievalizante, que se manifesta tanto na estrutura social rígida quanto na miséria dos camponeses que ali se apresentam. O desfile dos músicos é, assim, mais do que uma encenação excêntrica promovida pelo Barão: trata-se da exposição de um modelo de subjugação ainda vigente, onde a ritualização do grotesco denuncia a permanência de relações de poder marcadas pelo marialvismo decadente e pela exploração da força de trabalho rural. A repetição mecânica dos gestos, a indumentária sombria e a expressão sonolenta dos integrantes da Tuna reiteram um imaginário de servidão e esgotamento, enquanto a encenação coletiva reflete, em chave alegórica, os descompassos entre a aristocracia senhorial e as classes subalternas. Dessa maneira, a cena se desdobra em um duplo registro: de um lado, o espetáculo grotesco e ritualístico que imprime um sentido onírico à narrativa; de outro, um painel de denúncia social, no qual as relações de poder se cristalizam em uma coreografia de opressão e anacronismo.

A confluência do realismo, do grotesco e do lirismo na cena da Tuna é apresentada de forma encenada e exagerada, remetendo à teatralidade intrínseca do texto. Nesse sentido, há uma evidente inclinação de *O Barão* para o plano da dramaturgia, qualidade que motivou Sttau Monteiro a transcriar a narrativa em uma peça teatral em 1964. Essa transposição da narrativa para a cena teatral estabelece um importante precedente para a obra de Edgar Pêra, que, em 2011, leva *O Barão* ao cinema por meio de uma transcrição que dialoga diretamente com o potencial dramático já presente no texto original. Ao explorar a mesma cena da Tuna, agora na linguagem cinematográfica, Pêra intensifica a dimensão cênica e simbólica, destacando a dimensão política implícita no texto-fonte. Essa continuidade de transcrições — do palco ao cinema — revela um aspecto central do percurso estético de *O Barão*, que, ao ser relido e reinterpretado em diferentes mídias, preserva a dramaticidade visceral do texto original.

enquanto se abre para novas possibilidades expressivas e interpretativas. O próximo capítulo, portanto, analisará essa transcrição cinematográfica, focalizando como a adaptação de Pêra reinterpreta a essência dramática da novela, ampliando suas potencialidades poéticas, realistas e grotescas no contexto da linguagem fílmica.

4 EDGAR PÊRA

4.1 CINEMA PORTUGUÊS E POLÍTICA: A TRADIÇÃO LITERÁRIA E A EXPERIMENTAÇÃO ESTÉTICA

O diálogo entre *O Barão* (1942) e sua transcrição cinematográfica realizada por Edgar Pêra em 2011 transcende a mera relação entre texto-fonte e texto-alvo, evidenciando um entrecruzamento estético e ideológico que reflete a tradição do cinema português enquanto espaço de experimentação e de comentário social. Assim como a literatura de Branquinho da Fonseca articulou a confluência entre lirismo, realismo e grotesco para tensionar as fronteiras entre subjetividade e história, Pêra inscreve-se em uma cinematografia que, além de explorar a interseção entre esses mesmos três elementos no cinema, preserva o engajamento político como um dos eixos estruturantes de sua poética visual. Para tanto, a relação com a literatura, longe de se limitar à transposição intersemiótica, consolida-se como um procedimento de ressignificação crítica, no qual a obra literária é reinterpretada à luz de novas inquietações estéticas e sociopolíticas. Para compreender como *O Barão* de Pêra se insere nessa tradição, é necessário situar sua obra dentro do panorama do cinema português, que, ao longo das décadas, preservou a vocação política e experimentalista.

A filmografia do cineasta inscreve-se em uma tradição na qual o cinema português, historicamente atravessado por diversos projetos políticos, consolidou-se como um espaço de intervenção e disputa ideológica. Durante o Estado Novo, essa orientação política tornou-se particularmente explícita, quando o regime salazarista incorporou o cinema à sua estratégia propagandística, promovendo uma imagem idealizada do país e consolidando um discurso oficial pautado na tríade “Deus, Pátria e Família” (Pereira, 2013, p. 120). Sob a direção de António Ferro²⁴, o Secretariado da Propaganda Nacional (SPN), posteriormente renomeado Secretariado Nacional de Informação (SNI) em 1945, estruturou um aparato de controle sobre a produção cinematográfica, financiando documentários que exaltavam os feitos do regime e reforçavam sua hegemonia cultural. De acordo com Pereira (2013, p. 125):

A propaganda salazarista foi amplamente transmitida através dos documentários, que procuraram divulgar as realizações de Salazar e os grandes acontecimentos da vida cívica, política e cultural do Estado Novo. Documentários como *Exposição Histórica da Ocupação* (1937), *Cruzeiro em Itália* (1939), *A Segunda Viagem Triunfal* (1939) e *Viagem de Sua Exa. O*

²⁴ António Ferro (1895-1956) foi uma figura central no modernismo português, editor da revista *Orpheu*, importante veículo do movimento. Apesar de seu alinhamento inicial com ideais vanguardistas, Ferro posteriormente se associou ao regime salazarista, tornando-se o intelectual por trás da propaganda salazarista e também diretor do Secretariado da Propaganda Nacional (SPN).

Presidente da República a Angola / A Viagem do Chefe do Estado às Colônias de Angola e São Tomé e Príncipe (1939) eram, direta ou indiretamente, pagos pelo SPN/SNI ou outros órgãos governamentais.

A instrumentalização do cinema pelo regime consolidou uma estética oficialista que silenciava dissidências e legitimava a ordem vigente, dissimulando as tensões sociais e políticas do período. Subordinado a uma visão autoritária e conservadora, o cinema português foi reduzido a um veículo de propaganda estatal, limitado pelo controle ideológico e pela censura, o que impedia o surgimento de produções politicamente engajadas e esteticamente insurgentes. Com isso, o cinema português ficou relegado a uma posição marginal no cenário internacional, enquanto outras cinematografias europeias experimentaram inovações formais e temáticas. Ainda nos anos 1950, cineastas como Manuel Guimarães, alinhado ao neorrealismo literário português, ensaiaram rupturas pontuais, abordando temáticas sociais e explorando recursos narrativos que escapavam à estética oficialista do regime. Esse enquadramento rígido, no entanto, começaria a ser contestado de forma mais ampla nas décadas de 1960 e 1970, quando alguns realizadores passaram a questionar não apenas o conteúdo propagandístico, mas também os próprios códigos narrativos e visuais herdados do Estado Novo. O ponto de inflexão desse processo deu-se com o surgimento do Novo Cinema Português, que, ao romper com o conservadorismo temático e formal imposto pelo regime, instaurou uma linguagem autoral e transgressora, explorando a dimensão política do cinema como forma de resistência.

Influenciados por movimentos de vanguarda como o Neorrealismo italiano, a *Nouvelle Vague* francesa e o Cinema Novo brasileiro, cineastas ligados ao Novo Cinema Português buscaram, ainda que sob censura, produzir obras que realmente abordassem as contradições sociais e políticas do país. Filmes como *Dom Roberto* (1962), de Ernesto de Sousa, *Os Verdes Anos* (1963), de Paulo Rocha, e *Acto da Primavera* (1964), de Manoel de Oliveira, destacaram-se pela abordagem crítica e pela adoção de técnicas inovadoras, incluindo filmagens em locações reais e diálogos verossímeis, confrontando, assim, os valores tradicionais exaltados pelo regime (Cunha, 2013, p. 173). Essa renovação estética e temática fundou um legado de experimentação formal e crítica social, abrindo espaço para uma evolução significativa do cinema português que, a partir da década de 1980, já sob a atmosfera de redemocratização pós-Revolução dos Cravos, aprofundou sua vocação autoral. Nesse contexto, Manoel de Oliveira emergiu como figura central do “cinema de autor”, articulando tradições cinematográficas mais antigas com o experimentalismo e a inovação que passariam a caracterizar o cinema contemporâneo. Sua filmografia é marcada pelo uso de uma *mise-en-scène* hermética e “artificial”, planos longos com enquadramentos inesperados e uma forte teatralidade,

transformando o cinema em uma plataforma para abordagens filosóficas e contemplativas sobre as relações sociais e afetivas, a passagem do tempo, a identidade cultural portuguesa, entre outros temas.

No entanto, essa redefinição do cinema moderno português não se restringiu à obra de Oliveira. Cineastas ligados ao Novo Cinema Português, como Paulo Rocha, Fernando Lopes, João César Monteiro e Alberto Seixas Santos, também desempenharam papéis decisivos na afirmação de um paradigma cinematográfico mais internacionalizado e engajado politicamente. Conforme aponta Cunha (2013, p. 237), a década de 1980 consolidou uma tendência de internacionalização iniciada nos anos 1960, com cineastas formados no exterior que promoveram uma mudança significativa no cinema português, distanciando-se de um modelo nacionalista e assumindo uma vocação cosmopolita. Essa geração trouxe uma “bagagem intelectual diferente”, construindo um cinema de viés crítico, profundamente engajado em questões políticas e sociais.

Com efeito, João César Monteiro apresenta-se como “parte da primeira geração de cineastas cultos existentes em Portugal” (Cunha, 2010, p. 186), uma ideia que exemplifica essa postura radical e provocadora; já em 1971, sua obra *Quem Espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço* denunciava a realidade opressiva e decadente do país sob o salazarismo, incorporando referências intertextuais que, após o 25 de Abril, assumiriam uma valência política ainda mais explícita, visando “resgatar moralmente a cultura daquelas terras e o imaginário daquelas gentes que durante décadas foram esquecidas pelo regime” (Giarrusso, 2016, p. 123). Esse projeto cinematográfico, definido como um “instrumento dinâmico popular de cultura e consciencialização política” (Costa, 2002, p. 1), reafirma o cinema português que daí seguiu como um espaço privilegiado de experimentação estética e intervenção cívica.

O diálogo entre literatura e cinema, longe de ser um dado “natural”, revela-se como uma construção histórica e conceitual cuja complexidade demanda exame atento. Como observa Ana Isabel Soares (2016), a própria articulação dos dois termos — seja por conjunção (“literatura e cinema”), seja por adjetivação (“cinema literário”) — supõe uma relação de continuidade e de tensão, na qual as fronteiras entre o fílmico e o literário permanecem móveis e permeáveis. No caso português, essa intersecção adquire particular relevo, uma vez que o cinema, ao configurar narrativas históricas e/ou nacionais, dialoga com uma matriz literária preexistente, responsável por sedimentar, ao longo de séculos, formas de contar a história e de representar a identidade coletiva. Tal herança literária, inscrita tanto na ficção quanto na historiografia, fornece ao cinema um repertório simbólico e narrativo que, em diferentes momentos, é apropriado, transformado ou contestado, funcionando como estratégia de

resistência e reflexão sociopolítica.

Diversos cineastas, incluindo os já mencionados Manoel de Oliveira e João César Monteiro, recorreram, muitas vezes, à literatura para tensionar e expandir as potencialidades do discurso cinematográfico. Oliveira desenvolveu, ao longo de toda a sua carreira, um diálogo com obras literárias, mas é nas décadas de 1970 e 1980 que se concentram alguns dos seus exemplos mais emblemáticos, como *O Passado e o Presente* (1972), baseado na peça de Vicente Sanches; *Benilde ou a Virgem Mãe* (1975), a partir da obra de José Régio; *Amor de Perdição* (1979), inspirado no romance homônimo de Camilo Castelo Branco; e *Francisca* (1981), oriundo do romance *Fanny Owen*, de Agustina Bessa-Luís. Nessas obras, a literatura transcende sua função narrativa, tornando-se campo de investigação estética em que Oliveira explora radicalidades formais, rompe com convenções do cinema clássico e imprime uma abordagem filosófica sobre a própria natureza da transposição intersemiótica. De forma similar, João César Monteiro, em filmes como *Veredas* (1978), *Silvestre* (1982) e o antológico *Branca de Neve* (2000), inspirados em obras literárias com o intuito de subverter narrativas cinematográficas convencionais. Desse modo, o cinema português articulou-se com a literatura em um gesto crítico e político, ressignificando o legado cultural nacional enquanto instrumento de resistência, inovação formal e reflexão histórica. A valorização da narrativa permitiu explorar temas filosóficos, existenciais e políticos com maior liberdade, inaugurando uma fase de visibilidade internacional marcada pela radicalidade estética e pela rejeição às fórmulas comerciais, em contraste com o realismo social predominante no período revolucionário (Cunha, 2013, p. 215).

Nas décadas subsequentes, o cinema contemporâneo em Portugal tem se destacado pela diversidade, abrangendo produções comerciais até um setor autoral expressivo. No segmento independente, sobressai uma abordagem estética e narrativa que alia contemplação e crítica, articulando questões universais a partir de uma perspectiva nacional. Mais do que refletir sobre temas como história, identidade e memória cultural portuguesa, como haviam feito as gerações anteriores, essa cinematografia frequentemente estimula uma participação ativa do espectador na construção de significados, incorporando elementos autorreflexivos e metalinguísticos que aprofundam a densidade e a complexidade de seu discurso.

Por meio de uma linguagem autoral que questiona a hegemonia cultural global, os cineastas contemporâneos aprofundam a experimentação estética e a reflexão sobre o próprio processo cinematográfico, recorrendo amplamente ao simbolismo, à metáfora e à metalinguagem, estratégias já delineadas, ainda que em menor grau, por gerações anteriores. Muitas das produções atuais caracterizam-se por uma estética que se opõe à transparência

dominante da indústria global, oferecendo uma alternativa pautada na *opacidade*, conceito proposto por Ismail Xavier (2005), segundo o qual o dispositivo cinematográfico não é ocultado, mas evidenciado. Com isso, o tempo, a narrativa e a imagem deixam de ser subservientes ao enredo e passam a atuar como coautores da experiência fílmica, desafiando o espectador a refletir sobre o próprio ato de ver cinema.

Influenciados tanto pelo esteticismo inovador de Manoel de Oliveira quanto pelo refinamento formal e engajamento sociopolítico do Novo Cinema Português, marcado pela geração dos chamados “cineastas cultos”, emergiu em Portugal um novo setor cinematográfico independente e cosmopolita, representado por cineastas como Pedro Costa, Teresa Villaverde, Joaquim Sapinho e Edgar Pêra. Esses realizadores adotaram linguagens estéticas e narrativas que rompem deliberadamente com convenções tradicionais, abraçando uma fragmentação autoral que reflete, por meio de temas como identidade, modernidade e marginalidade social, a complexidade das questões contemporâneas. Essa abordagem, ao articular dimensões políticas e existenciais, inscreve-se em uma cinematografia que, embora diversa, compartilha a inquietação por revisitar, de maneira crítica e inovadora, os dilemas históricos e sociais que persistem na realidade portuguesa.

Tal perspectiva pode ser observada, por exemplo, na obra de Pedro Costa, que se destacou com filmes como *No Quarto da Vanda* (2000), *Cavalo Dinheiro* (2014) e *Vitalina Varela* (2019), nos quais abordou a herança colonial portuguesa e a vida de personagens marginalizados, especialmente da comunidade cabo-verdiana de Lisboa, utilizando uma estética minimalista. Seu foco no tempo e na subjetividade conecta suas obras ao contexto social e histórico de Portugal, criando uma poética visual marcada pela austeridade e silêncio. Teresa Villaverde, por sua vez, construiu uma filmografia centrada em temas como trauma e alienação, em filmes como *Três Irmãos* (1994) e *Os Mutantes* (1998), onde explora a crise emocional e social de seus personagens, particularmente mulheres e jovens. Já Joaquim Sapinho contribuiu com filmes como *Corte de Cabelo* (1995) e *A Mulher Polícia* (2003), abordando o isolamento e a angústia moderna com uma linguagem visual que dialoga com o cinema de autor europeu.

Figura 11 – Edgar Pêra



Destaca-se, nesse panorama de diversidade e experimentalismo, a figura singular de Edgar Pêra (Lisboa, 1960), cineasta cuja obra reitera a vocação do cinema português para questionar a realidade social e própria natureza do fazer cinematográfico. Desde meados da década de 1980, Pêra tem desenvolvido uma filmografia que conjuga elementos ligados à portugalidade – tema caro à tradição cinematográfica e literária lusitana – com uma estilística inovadora que desafia radicalmente as convenções narrativas e formais. Sua abordagem experiencial, como ele próprio define, convida realizador e espectador a uma imersão sensorial profunda na tessitura fílmica, que é concebida como um mosaico semântico no qual a justaposição de imagens, sons e temporalidades distintas exige contínuo esforço interpretativo. Essa fragmentação, contudo, não se limita ao exercício formalista; antes, serve como estratégia para abordar criticamente temas complexos, tais como as dinâmicas de poder, o controle da memória coletiva, os processos de alienação e o papel transformador da arte enquanto prática social. Revisitando, de maneira crítica e inventiva, os condicionamentos históricos que moldaram o cinema, Pêra não apenas reafirma seu estatuto de mentor emblemático do *underground* cinematográfico português, mas também amplia as perspectivas de leitura sobre sua produção fílmica, que se configura como uma das mais instigantes e originais do cinema contemporâneo em Portugal.

4.2 A TRANSTEMPORALIDADE, A SENSORIALIDADE E A “INTERPELABILIDADE”

Desde suas primeiras obras, Pêra explora a *transtemporalidade* como elemento fundamental de sua estética fílmica, concebendo o cinema como um espaço em que múltiplas temporalidades coexistem e se sobrepõem, desafiando a linearidade tradicional e realista das

narrativas. Em *Reprodução Interdita* (1990), seu filme de estreia, as ruínas simbólicas do incêndio do Chiado convertem-se em um cenário apocalíptico, palco para o encontro de personagens alegóricas, como uma mutante com capacidade de teleportação e Penélope Kruxis, uma enfermeira que lida com um insólito caso de mutação contagiosa, desencadeado pela invasão de um elemento estranho nesse ambiente devastado. Pêra já estabelece, nessa obra inaugural, o espaço urbano como paisagem privilegiada de seu cinema, prenunciando uma característica marcante de sua filmografia subsequente. Além disso, a ambiguidade temporal torna-se metáfora de uma sociedade portuguesa assombrada por traumas históricos e invasões simbólicas, refletindo, por meio da ficção especulativa, a desintegração das certezas históricas e identitárias.

De forma semelhante, em *Manual de Evasão LX94* (1994), o cineasta intensifica sua abordagem transtemporal ao subverter convenções cinematográficas, fundindo a estética excêntrica e expressionista do cinema mudo com elementos típicos da “comédia à portuguesa”. Nessa obra, intervenções burlescas ironizam estereótipos e valores da emergente classe média portuguesa, enquanto discursos filosóficos sobre a natureza do tempo – proferidos por figuras da contracultura norte-americana, como Terence McKenna, Robert Anton Wilson e Rudy Rucker – inserem-se em uma narrativa que concebe Lisboa não apenas como espaço geográfico, mas sobretudo como matéria temporal. A transtemporalidade, expressa em futuros alternativos e lógicas não-lineares, constitui, assim, uma estratégia crítica que questiona ironicamente o saudosismo nacional, evoca fantasmas do passado e desafia as ideologias do progresso e os consensos burocrático-administrativos. Em ambos os filmes, Pêra articula passado, presente e futuros possíveis, delineando uma cinematografia cuja força reside na constante problematização do tempo enquanto construção social, histórica e estética.

A problematização do tempo constitui um motivo recorrente na obra do cineasta, especialmente em sua revisitação constante do passado recente português, destacando temas como a Guerra Colonial, o Estado Novo e o processo de redemocratização pós-25 de Abril. Em *Guerra ou Paz?* (1992), por exemplo, o cineasta estabelece um irônico exercício de correspondência entre arquivos e entrevistas inéditas de ex-combatentes mutilados da Guerra Colonial e figuras ficcionais extraídas do universo dos comics norte-americanos, filtrado pela perspectiva de um observador alienígena cuja missão é distinguir, paradoxalmente, entre guerra e paz na Terra. Essa estratégia, que aproxima ficção e realidade, evidencia a ironia e o caráter paradoxal com que Pêra revisita traumas históricos, problematizando as narrativas oficiais e suas representações.

Em *U Ke Faz Falta?* (1995), o cineasta evoca explicitamente a herança política e cultural do 25 de Abril, combinando arquivos públicos e pessoais que alternam imagens de violência policial e do passado colonial português com festividades populares e elementos cosmopolitas da Lisboa contemporânea. Utilizando a estética do videoclipe, o filme articula festa e luta, celebração e repressão, recuperando a noção da democracia como experiência coletiva e confrontacional. Esse interesse pela dimensão épica da multidão é ainda mais evidente na curta-metragem *25 de Abril Uma Aventura para a Democracia* (2000), no qual Pêra questiona a adesão popular à Revolução por meio de uma montagem não-linear que confronta imagens de arquivo dos momentos cruciais do século XX português. Já em *S/Título (Traça)* (2015), o cineasta retoma e expande essa abordagem dialógica com o passado, promovendo um cruzamento sonoro e imagético entre épocas distintas. Imagens recolhidas de filmes amadores que retratam o cotidiano da classe média durante o fim do Estado Novo dialogam de forma paradoxal com a curta-metragem anterior, que funciona simultaneamente como síntese e esboço desta obra. Ao sondar as contradições da Revolução dos Cravos, Pêra revela as complexidades e ambiguidades subjacentes às imagens aparentemente ingênuas, reforçando seu projeto artístico de desconstrução crítica das narrativas hegemônicas e dos dilemas históricos ainda latentes na sociedade portuguesa.

Para intensificar o impacto político e crítico de sua obra, Pêra apropria-se de recursos técnicos e estéticos próprios do vídeo, tais como a saturação cromática, a exploração da textura visual e o constante tensionamento entre figuração e abstração. Essa postura é particularmente evidente em *Matadouro* (1992), curta-metragem composta por fragmentos de episódios do “programa de televisão mais popular da 3ª idade das trevas”, na qual imagens estilizadas das atividades violentas do antigo Matadouro Frigorífico de Lisboa são contrapostas a planos das reações imediatas dos espectadores. Tal choque visual inesperado estabelece uma metáfora sarcástica entre o consumo alienado da imagem televisiva e o abate industrial de animais, sublinhando uma contundente crítica ao caráter esvaziador e anestesiante da televisão. Essa inquietação em explorar a linguagem audiovisual como meio de crítica política configura, conforme sugere António Preto (2016), a essência do pensamento cinematográfico de Pêra, que busca “reequacionar as potencialidades [do audiovisual] numa nova ordem de realidade ‘audiovisionista’”, reposicionando o cinema não apenas como veículo de denúncia, mas como espaço ativo de reconfiguração perceptiva e política da realidade.

No que concerne à dimensão sonora, esta assume um papel estruturante na obra de Pêra, desempenhando uma função tão central quanto a imagem na constituição da experiência cinematográfica. O cineasta explora o som de forma a criar um ambiente imersivo, muitas vezes

desconcertante, que leva o espectador a um estado de sensorialidade ampliada que transcende aquilo que está sendo representado visualmente. Em suas próprias palavras, “Primeiro, há a noção de que uma banda sonora tem de ter vida própria e pode ser ouvida sem a muleta da imagem. Depois, há a ideia de que um som não tem de corresponder ao seu referente visual, mas a essa imagem será sempre associado um som, de carácter metafórico” (Pêra, 2017, p. 215-216). Essa concepção evidencia seu desejo de romper com o paradigma convencional segundo o qual o som deve apenas complementar a imagem, propondo, em vez disso, uma sinergia mais complexa entre ambos os elementos.

A articulação entre os componentes sonoros e visuais em Pêra encontra ressonância especial em sua abordagem arquivística da cena musical e cultural portuguesa pós-1974. Tal perspectiva manifesta-se nos *Arkivos Kino-Pop*, uma série de cine-diários em que é documentada a efervescência da música rock em Portugal, captando ensaios e performances de bandas icônicas como Rádio Macau, Delfins, Xutos & Pontapés, Capitão Fantasma, GNR e Censurados, além de registros de artistas como Pedro Ayres Magalhães, Vítor Rua, Manuel João Vieira, Rão Kyao e Nuno Rebelo. Por meio dessa prática documental, o cineasta preserva a memória cultural e musical portuguesa ao mesmo tempo que questiona e subverte as narrativas identitárias do país.

Por meio dos cine-diários que testemunham a efervescência cultural da época, em *Punk Is Not Daddy* (2010), Pêra conduz uma incursão profundamente subjetiva pela década de 1980, período de consolidação democrática em Portugal. O filme resgata imagens das ruínas do Chiado, cenas do cotidiano em Lisboa e Madrid, além de registros dos *Estados Gerais do Cinema Português*, criando um retrato polifônico da cultura urbana da primeira década que se seguiu à revolução. No cerne dessa narrativa está a música como vetor de transformação social, com performances e bastidores de bandas como Heróis do Mar, GNR, Xutos & Pontapés, Sétima Legião, Delfins, Clandestinos e Rádio Macau. A montagem incorpora o caos vibrante da cena musical ao contrapor o entusiasmo de concertos e ensaios à Final do Concurso de Música Moderna do Rock Rendez-Vous e ao (anti)concerto dos Zao Ten de Farinha Master. Longe de um mero registro documental, *Punk Is Not Daddy* opera como exercício crítico da relação entre cultura e política, evocando as contradições do país recém-saído do fascismo. A justaposição de imagens, o uso expressivo do som e a estrutura fragmentária intensificam essa reflexão, diluindo fronteiras entre documentação e experimentação. O filme não apenas resgata a efervescência musical da época, mas projeta o pop/rock como símbolo da emancipação criativa e política de toda uma geração, celebrando, pela primeira vez, uma arte verdadeiramente livre nos ecos da revolução.

É nesse contexto que emerge, com particular força, o Alter ego “Homem-Kâmara”, figura central na obra de Pêra que amplia ainda mais a complexidade de sua linguagem audiovisual. No manifesto fílmico *As Desventuras du Homem-Kâmara - Epizohdyus 111, 113 & 115* (1998), o cineasta estabelece um diálogo provocador com o clássico de Dziga Vertov²⁵, incorporando influências que vão de Aurélio Paz dos Reis²⁶ à estética de Terry Gilliam²⁷ (Preto, 2016) Nessa obra, a câmera é antropomorfizada, convertendo-se em uma “máquina devoradora-regurgitadora” de imagens, instaurando o cinema como espaço múltiplo, alucinatório e cambiante. Com essa postura, Pêra “registra a emergência da cena rock em Portugal, as primeiras edições da Moda Lisboa e as contradições das tribos urbanas, sobretudo nos horários fora-de-expediente da vida noturna lisboeta” (Preto, 2016) Além disso, a obra questiona a própria natureza da representação audiovisual, transformando o arquivo cinematográfico não só em forma de intervenção crítica, mas também em instrumento de reflexão sobre autoria, produção cultural coletiva e o papel ativo do cinema na constituição de uma memória crítica e politicamente atuante.

As sobreposições visuais e sonoras funcionam como uma tradução cinematográfica das múltiplas identidades que Pêra encontra na sociedade, no cinema e no povo português. Trata-se de uma forma de cruzar essas identidades e inseri-las em um cine-cosmopolitismo, como ele próprio descreve:

Com o cruzamento das identidades (de um povo ou de um cinema), fará mais sentido falar em multi-identidades. Proponho o cine-cosmopolitismo, não como uma terceira via, mas como um outro espaço de múltiplas identidades. É um espaço “para além” das convenções e dicotomias. O cine-cosmopolitismo busca a diversidade e a múltipla identidade [...] Logo: há que expandir as fronteiras (e interseccioná-las), ir além do cinema de Hollywood e do cinema de autor multiculturalista. Não existirão inúmeras alternativas a essa dicotomia? (Pêra, 2017, p.160).

²⁵ Dziga Vertov (1896–1954) foi um cineasta soviético e teórico do cinema, conhecido por seu pioneirismo na montagem cinematográfica e no conceito de “cine-olho” (*Kino-Glaz*), que defendia o uso da câmera como meio de revelar a verdade objetiva, sem interferências dramáticas ou encenações convencionais. Sua obra mais emblemática, *O Homem com a Câmera* (*Chelovek s kino-apparatom*, 1929), representa uma abordagem radical da linguagem cinematográfica, explorando técnicas como montagem acelerada, ângulos inovadores e efeitos de edição para criar uma experiência visual dinâmica e fragmentada, influenciando profundamente o cinema experimental e documental.

²⁶ Aurélio Paz dos Reis (1862–1931) foi um dos pioneiros do cinema em Portugal, conhecido por ser o realizador da primeira filmagem portuguesa documentada, *Saída do Pessoal Operário da Fábrica Confiança* (1896). Fotógrafo e comerciante de profissão, Paz dos Reis teve um papel fundamental na introdução do cinematógrafo em Portugal, explorando as potencialidades desse novo meio de expressão.

²⁷ Terry Gilliam (1940–) é um cineasta, roteirista e animador norte-americano naturalizado britânico, conhecido por sua abordagem visualmente exuberante e narrativas surrealistas. Integrante do grupo de comédia Monty Python, destacou-se na direção de filmes como *Brazil* (1985), *Os Doze Macacos* (1995) e *Medo e Delírio em Las Vegas* (1998), nos quais emprega estéticas expressionistas, animações intrincadas e uma abordagem satírica das convenções sociais e políticas.

Na citação, Pêra faz uma crítica não só ao cinema comercial, mas também a uma certa hegemonia do “cinema de autor”, reforçando sua posição no universo de um cinema alternativo, que rejeita as convenções narrativas impostas pela indústria dominante e busca novas formas de fazer o público interagir com a obra. Seu posicionamento aponta para a urgência de uma cinematografia mais autoral e independente, que se distancie das fórmulas padronizadas de Hollywood, posicionando-se de maneira crítica em relação ao estado atual da indústria cinematográfica e propondo um cinema que é, acima de tudo, uma experiência sensorial e intelectual para o espectador.

A ideia proposta pelo cineasta se materializa de forma contundente em *O Espectador Espantado* (2016), documentário-ensaio no qual ele investiga a experiência cinematográfica sob a perspectiva do espectador, questionando a passividade historicamente associada ao ato de ver filmes. O longa mescla entrevistas com teóricos e cineastas, como Laura Mulvey, Guy Maddin e Henry Jenkins, a encenações que reproduzem diferentes modos de recepção cinematográfica. Utilizando técnicas como o 3D e a montagem fragmentada, Pêra compõe um filme que transita entre o ensaio teórico e o experimento sensorial, instigando o público a refletir sobre sua própria posição diante da tela. Essa abordagem encontra eco nas formulações de Jacques Rancière em *O Espectador Emancipado* (2008), em que o filósofo rejeita a dicotomia entre espectador ativo e passivo, argumentando que a experiência estética não se limita a um processo de assimilação, mas envolve interpretações múltiplas e subjetivas.

No ano seguinte, Pêra expandiu essa reflexão na tese de doutoramento *O Espectador Espantado* (2017), na qual aprofunda sua crítica ao modelo tradicional de fruição cinematográfica, propondo um cinema que, ao invés de guiar o espectador por uma narrativa linear e fechada, o convoca a um processo ativo de decifração e engajamento. Esse conceito, que ao longo de sua filmografia se manifesta por meio da sobreposição de imagens, da montagem disruptiva e do uso expressivo do som e da tridimensionalidade, configura a “interpelabilidade” do espectador como eixo central de sua poética cinematográfica. Assim, a pesquisa acadêmica de Pêra insere-se em um debate mais amplo sobre a autonomia do espectador e a renovação da linguagem audiovisual em um contexto dominado por convenções formais e narrativas cristalizadas.

Em sua tese, Pêra concebe o espectador como uma instância camaleônica, capaz de assumir diferentes papéis e perspectivas ao longo do visionamento fílmico (Pêra, 2017, p. 89). Nessa concepção, o espectador não é um agente passivo, mas um ser mutável, moldado pela obra tanto quanto a molda, assumindo diferentes estados emocionais. Essa visão ressalta o

cinema como um espaço de multiplicidade e fragmentação, no qual o espectador desempenha um papel determinante no processo criativo da obra, sobretudo, na construção de seus sentidos:

Sempre idealizei o espectador: vejo-o como um alter-ego com espírito aberto e crítico, mais aberto e mais crítico do que eu. Esse é o espectador espantado que sempre procurei através dos meus filmes. Fazer filmes é todo um processo de triagem dos espectadores [...] Através de avanços e recuos, excessos e condensações, os filmes procuram nas salas (e noutras formas de exibição) os espectadores que consigam espantar-se com a minha reconfiguração do cine-real. Isto é, que se espantem com o caminho percorrido e com os seus pontos de atracção – as paragens no caminho a que se chama filmes, mas que, no meu entender, não passam de materializações específicas, entre milhares de outras hipóteses que vivem em universos paralelos da imaginação cinematográfica (Pêra, 2017, p. 83).

Rejeitando a visão de um cinema moralizador e homogêneo, Pêra propõe uma multiplicidade de olhares e identidades, tanto para os personagens quanto para os espectadores. Essa “reconfiguração do cine-real” é vista em cada um de seus trabalhos, nos quais a montagem é tida como um dispositivo de desconstrução da homogeneidade, algo que ecoa as propostas de cineastas como Sergei Eisenstein²⁸, mas com uma abordagem, por vezes, ainda mais radical. Em *A Janela (Maryalva Mix)* (2001), por exemplo, a montagem métrica e a justaposição de planos curtos criam uma cadência visual, como uma poesia no cinema, a qual rompe com a narrativa tradicional, criando uma experiência cinematográfica que desafia o espectador a “preencher as lacunas” para construir seu próprio entendimento da obra.

Nos filmes *Movimentos Perpétuos* (2006) e *Lisboa Revisitada* (2014), Pêra expande ainda mais sua experimentação formal e temática, manipulando o material audiovisual para imprimir à obra um caráter imersivo que vai além da linearidade narrativa tradicional, transformando-a em uma experiência sensorial e reflexiva. Em *Movimentos Perpétuos*, um cine-tributo a Carlos Paredes, a música assume o protagonismo, orientando a montagem e o fluxo imagético do filme. A câmera Super 8 dialoga com a sonoridade da guitarra portuguesa, instaurando uma coreografia audiovisual em que a imagem ressoa a melodia, reforçando a relação orgânica entre forma e conteúdo. Já em *Lisboa Revisitada*, essa intersecção entre linguagens artísticas adquire uma nova dimensão ao inserir versos de Fernando Pessoa como eixo estruturante do filme. A cidade de Lisboa se torna um espaço de deriva poética,

²⁸ Sergei Eisenstein (1898–1948) foi um cineasta e teórico soviético cujo trabalho revolucionou a linguagem cinematográfica por meio da teoria da montagem. Inspirado pelo construtivismo russo e pelo marxismo, Eisenstein desenvolveu conceitos como a montagem dialética, na qual o choque entre planos opostos gera novos significados, estimulando uma leitura ativa do espectador. Filmes como *O Encouraçado Potemkin* (1925) e *Outubro* (1928) exemplificam seu uso inovador da montagem para provocar impacto emocional e intelectual, influenciando profundamente o cinema experimental e engajado politicamente.

reconfigurado pela palavra pessoana, que atua não apenas como referência textual, mas como elemento ativo na construção da atmosfera do filme. A manipulação visual dos espaços urbanos e a utilização do 3D ampliam esse efeito, promovendo uma experiência perceptiva que questiona a própria natureza da imagem cinematográfica. Tal abordagem reflete uma tradição do cinema português que remonta a Manoel de Oliveira e aos cineastas do Novo Cinema Português, em que a interseção entre cinema e literatura operava como um dispositivo de aprofundamento estético e político. No entanto, em Pêra, essa fusão atinge um nível de elaboração singular, em que a linguagem cinematográfica se reconfigura a partir da literatura, absorvendo seus elementos para criar um cinema de dimensão sensorial, filosófica e crítica, que desafia as convenções narrativas e formais.

A literatura ocupa um papel central na filmografia do cineasta, tanto como referência estética quanto como matéria-prima para a construção de uma linguagem cinematográfica que reinventa os textos literários no domínio audiovisual. Seus filmes transfiguram obras de diferentes épocas e estilos, instaurando um diálogo entre o cinema e outras artes que amplia a dimensão crítica e sensorial de sua poética fílmica. Essa intertextualidade manifesta-se em sua abordagem a escritores de distintas vertentes, desde o experimentalismo visual inspirado na pintura de Amadeo de Souza-Cardoso até o universo simbolista e modernista de Fernando Pessoa, Almada Negreiros e Branquinho da Fonseca.

Entre os diálogos intertextuais de Pêra que extrapolam o modernismo português, destaca-se *O Mundo Desbotado* (1995), baseado em *Um Mundo Sobre o Outro Desbotado*, de Maria Isabel Barreno. No filme, a narrativa distópica e o viés alegórico da escritora são traduzidos cinematograficamente por meio da justaposição de imagens oníricas. Estruturado como um relatório sobre uma suposta invasão alienígena, encoberta por alucinações, o filme subverte as fronteiras entre realidade e ficção, utilizando a imagem simbólica do agitar das águas para distorcer percepções e questionar os limites da representação. *Crime Abismo Azul Remorso Físico* (2009), por sua vez, parte da vida e obra de Amadeo de Souza-Cardoso para articular um cinema que transita entre a etnografia e a pintura, compondo uma ficção pictórica que atravessa diferentes coordenadas espaço-temporais. Já *Eskynas Agudas* (1999) e *A Porta* (2000) inspiram-se no *I-Ching*, o milenar *Livro das Mutações* chinês, estruturando-se como narrativas meditativas em que o espaço e o tempo adquirem caráter ritualístico. Em *A cidade de Cassiano* (1991), Pêra combina elementos documentais e ficcionais para oferecer uma interpretação dinâmica da obra do arquiteto português Cassiano Branco, investigando como o arquiteto reformula o modernismo arquitetônico dentro de um estilo nacional. Enquanto isso,

O Homem-Teatro (2001) revisita a figura de António Pedro²⁹, criando um fluxo acelerado de imagens e sobreposições que evocam as experiências cronofotográficas de Étienne-Jules Marey³⁰.

No que concerne à relação de Pêra com o modernismo português, Fernando Pessoa emerge como uma das suas principais influências literárias. Em *Zombietown 23* (1998) estabelece um diálogo entre Pessoa, Terence McKenna e Aleister Crowley, combinando trechos do *Livro do Desassossego* com reflexões sobre hipnose, inconsciente e dominação social, num exercício fílmico que tensiona percepção e consciência. De forma complementar, em *Lisboa Revisitada* (2014), o cineasta reconstrói a cidade através dos versos do poeta, manipulando o espaço urbano como um palimpsesto de memórias e sensações. A sobreposição de imagens, aliada ao uso expressivo da profundidade de campo e da tridimensionalidade, transforma Lisboa em um organismo vivo, simultaneamente real e espectral, ecoando a ambivalência dos heterônimos pessoanos. Recentemente, em *Cartas Telepáticas* (2024) Pêra explora uma correspondência fictícia entre Fernando Pessoa e H.P. Lovecraft, inserindo-os em um universo surrealista, marcado pela influência das vanguardas do início do século XX. A obra recorre à inteligência artificial para gerar imagens em movimento, cenários e paisagens que ressignificam os imaginários literários dos autores, construindo uma experiência estética que tensiona a relação entre o humano e o artificial, o passado e o futuro, a criação artística e a simulação digital.

Ainda da geração de *Orpheu*, outro nome essencial para compreender a intertextualidade em Pêra é Almada Negreiros. Em *SWK4* (1993), o cineasta resgata o futurismo provocador do escritor e artista plástico, tomando como base textos como *Cena do Ódio*, *Manifesto Anti-Dantas*, *K4* e *Ultimatum Futurista*. A montagem vertiginosa e a exploração gráfica das palavras transportam para o cinema a pulsação do modernismo português, transformando a linguagem cinematográfica num espaço de ruptura e contestação cultural. A radicalidade formal do filme reflete a intenção almadianiana de quebrar padrões estéticos e sociais, atualizando seu ímpeto transgressor para um contexto contemporâneo, no qual o excesso de informação e a velocidade da comunicação reconfiguram as formas de recepção artística.

²⁹ Escritor, dramaturgo, pintor e encenador português (1909-1966), António Pedro foi uma figura central no modernismo em Portugal. Sua atuação no teatro foi marcada pela experimentação formal e pela introdução de novas linguagens cênicas, sendo um dos responsáveis pela renovação do teatro português no século XX.

³⁰ Fisiologista, fotógrafo e inventor francês (1830-1904), Marey foi pioneiro nos estudos da cronofotografia, técnica que permitia registrar o movimento em sucessivas imagens estáticas. Seus experimentos influenciaram o desenvolvimento do cinema, especialmente no que diz respeito à captura e análise do movimento.

Por fim, Branquinho da Fonseca ocupa um lugar central na trajetória intertextual de Pêra, proporcionando uma confluência entre as experimentações formais do cineasta e sua abordagem crítica da realidade portuguesa. *Rio Turvo* (2007), transcrição do conto homônimo de Branquinho, insere-se em um neorrealismo onírico que dilui as fronteiras entre ficção e reflexão política, pontuado por intervenções musicais que ampliam sua dimensão sensorial e narrativa. Em *O Barão* (2011), baseado na novela homônima e no conto *O Involuntário*, Pêra atinge uma síntese de sua própria filmografia, condensando suas inquietações estéticas e temáticas em um universo neurogótico que evoca referências ao expressionismo alemão e ao cinema mudo. A opressão e o medo latentes no texto literário transfiguram-se em uma atmosfera cinematográfica que oscila entre o horror, o musical e a sátira, explorando, assim, o potencial máximo da linguagem cinematográfica como meio de tensionamento político e estético. Já em *Caminhos Magnétykos* (2018), Pêra revisita os contos *A Tragédia de D. Ramon* e *O Conspirador*, ambos da coletânea *Caminhos Magnéticos*, dissolvendo qualquer noção de espaço fixo por meio de sobreposições visuais e projeções que intensificam o caráter alucinatório de sua poética. A relação entre Pêra e Branquinho transcende a mera transposição intersemiótica, tornando-se um território fértil para o cineasta levar ao extremo suas investigações narrativas e estilísticas, e o aprofundamento dessa relação será explorado a seguir.

4.3 O UNIVERSO FONSEQUIANO EM TELA: A INFLUÊNCIA PRESENCISTA E A CONSTRUÇÃO DE ISOTOPIAS

A relação entre Edgar Pêra e Branquinho da Fonseca ultrapassa o vínculo tradicional entre um cineasta e sua fonte literária, configurando-se como um encontro estético e ideológico que ressoa nas inquietações fundamentais de ambos os autores. A aproximação entre Pêra e Branquinho pode ser observada não apenas na predileção do cineasta por transcriar textos do escritor, mas também na convergência de valores artísticos, temáticos e estilísticos que sustentam suas produções. A obra de Pêra encontra, na literatura de Branquinho, um terreno fértil para a exploração de temas e procedimentos formais que atravessam sua filmografia, como a fragmentação da identidade e a construção de atmosferas sensoriais carregadas de estranhamento. Essas afinidades não se limitam a uma aproximação temática ou estilística, mas revelam um alinhamento profundo em termos de concepção artística e de visão crítica sobre a realidade.

A afinidade entre os dois autores pode ser vislumbrada já no ideário da *Presença*, cuja proposta estética enfatizava a criação artística como uma expressão vital e autêntica do sujeito. A noção de “arte viva”, formulada por José Régio, defendia a necessidade de um fazer artístico

que transcendesse a mera técnica ou erudição estilística, reivindicando a originalidade como princípio estruturante. A defesa de uma expressão autêntica e pessoal, que rejeitasse os dogmas da literatura institucionalizada, encontra eco na postura radicalmente autoral de Edgar Pêra, que, a exemplo dos modernistas, se insurge contra a homogeneização da arte, recusando tanto os padrões do cinema comercial quanto a previsibilidade formal do “cinema de autor” institucionalizado. Assim como os presencistas denunciavam o academicismo e o pastiche estilístico que dominavam a literatura portuguesa de sua época, Pêra contesta a reprodução de fórmulas pré-estabelecidas no audiovisual, preferindo uma abordagem visceral e intuitiva que reivindica o cinema enquanto experiência estética e sensorial irrestrita.

A relação entre a filmografia de Pêra e os princípios estéticos da revista pode ser aprofundada à luz da reflexão de João Gaspar Simões sobre a relação entre realidade e humanidade na arte. Em seu artigo “Realidade e humanidade na arte”, publicado na *Presença* n.º 16 (1928), Simões, apoiando-se nas ideias de Ortega y Gasset³¹, argumenta que a arte moderna desestabiliza a relação tradicional entre o real e o humano ao privilegiar a interioridade do artista em detrimento da representação ordenada do mundo exterior. Para ele, a arte não pode ser meramente objetiva como a lente de uma câmera fotográfica, pois sempre será filtrada pela subjetividade do criador; tampouco deve tornar-se um exercício exclusivamente intelectual, sob o risco de perder sua dimensão humanizante.

Essa tensão entre subjetividade e realismo, longe de ser um impasse, estrutura o cinema de Pêra, que rompe com a linearidade narrativa sem ceder à abstração total. Assim como os presencistas buscaram conciliar a expressão individual com a experiência concreta do mundo, Pêra articula uma linguagem cinematográfica que ressignifica o visível sem anulá-lo, explorando a plasticidade da imagem e do som e a percepção sensorial como modos de reflexão crítica. Sua obra encena, de maneira radicalmente experiencial, a fricção entre um mundo que se quer ordenado e uma subjetividade que o percebe em constante mutação, criando um espaço onde o concreto e o imaginário se contaminam mutuamente. Essa abordagem estabelece um diálogo intertemporal entre o pensamento presencista e a estética contemporânea de Pêra, ao mesmo tempo em que amplia as possibilidades do cinema como meio de experimentação e questionamento da própria experiência humana.

³¹ Publicado na *Revista de Occidente* (Madrid, 1925), *La Deshumanización del Arte*, de José Ortega y Gasset, propõe que a arte moderna se distancia da representação sentimental e realista, adotando uma estética mais abstrata e intelectual. O autor argumenta que essa transformação reflete a evolução cultural da modernidade, resultando em uma arte menos acessível às massas e mais voltada à experimentação formal.

A afinidade entre o cineasta e o autor se estende a uma profunda convergência temática, evidenciada pela recorrência de isotopias narrativas que estruturam o universo ficcional de ambos. Entre essas isotopias, sobressai a jornada individual das personagens e sua fuga de ambientes repressivos, concebida não como mero deslocamento espacial, mas como um movimento de resistência e autodefinição. Essa busca por autonomia se impõe como um princípio estruturante de suas narrativas, refletindo-se na construção de protagonistas que transitam entre a alienação e a insurgência, frequentemente confrontados com espaços que simbolizam dominação e confinamento. A escolha dos textos-fonte fonsequianos transcritos por Pêra em *Rio Turvo* (2007), *O Barão* (2011) e *Caminhos Magnétykos* (2018) confirma esse alinhamento, pois todos os protagonistas dessas obras habitam territórios limítrofes, seja geograficamente como seres desenraizados, seja ideologicamente em oposição a estruturas opressivas que tentam silenciá-los. Ao eleger essas narrativas como base para suas transcrições cinematográficas, Pêra reafirma uma perspectiva estética e política que, assim como a de Branquinho, privilegia o embate entre a subjugação e o desejo de ruptura, instaurando um espaço narrativo onde a errância e a insubmissão se tornam formas essenciais de afirmação subjetiva.

A literatura de Branquinho da Fonseca é marcada por uma recorrência tipológica na qual figuras errantes e interiormente cindidas se multiplicam ao longo de sua obra, desde o “eu lírico” de seus poemas até os protagonistas de seus textos dramáticos e narrativos. Essa cissiparidade do “eu”, perceptível sobretudo em sua produção modernista vinculada à *Presença*, prolonga-se em personagens que oscilam entre a introspecção e a ação, frequentemente tensionadas pelo desejo de ruptura e transformação. Longe de serem meros sujeitos passivos diante da opressão, suas personagens carregam uma pulsão vital que as impede de se render à estagnação. Ainda que consumidas por um pensamento circular ou uma angústia existencial que ameaça aprisioná-las, elas resistem à inércia e rejeitam a clausura em uma introversão complacente, afirmando-se, paradoxalmente, na busca por um sentido para a própria errância.

Em *Rio Turvo*, primeira transcrição fonsequiana de Pêra, essa tensão se manifesta na relação do protagonista com a paisagem pantanosa que precisa cartografar. No texto-fonte, Branquinho constrói um personagem cindido entre o desejo de romper com a lógica opressora do ambiente degradado e a inevitável absorção pelas forças que o cercam. Recém-chegado ao terreno onde deverá construir um aeroporto, o topógrafo é imediatamente confrontado com a corrosão e a estagnação que permeiam o espaço, tornando-se prisioneiro de uma atmosfera densa e inescapável. A transcrição de Pêra amplifica essa sensação ao explorar os limites da percepção sensorial por meio da música e da justaposição de planos que acentuam a letargia do

ambiente. As intervenções musicais dos operários de construção — com os fados de Ricardo Ribeiro e Manuel João Vieira, as guitarras dos Dead Combo e de José Pracana, a bossa nova de JP Simões e a voz etérea de Teresa Salgueiro — pontuam, de maneira quase socrática, a relação do protagonista com Leonor, a “flor do pântano”, enquanto ressoam as tramas de conspiração e suspeita que permeiam o ambiente pantanoso. O protagonista, dividido entre o fascínio e a repulsa, vê-se tragado pelo meio que deveria apenas analisar, incapaz de se manter à margem da decadência que o envolve. O cineasta potencializa essa dinâmica ao construir um realismo onírico em que a realidade se dissolve em um fluxo de imagens e sons, sublinhando a precariedade da individualidade frente à maquinaria social que a oprime. O resultado é uma experiência cinematográfica que vai além da diegese desse conflito ao imergir o espectador na angústia de um universo onde toda tentativa de fuga se converte em promessa frustrada.

A noção de “caminho pessoal”, presente em *Rio Turvo*, é central na obra de Branquinho da Fonseca e adquire, na cinematografia de Edgar Pêra, uma dimensão sensorialmente expandida, na qual a experiência do deslocamento se traduz menos como um percurso linear do que como uma oscilação entre a alienação e a busca por pertencimento. A mesma inquietação atravessa *Caminhos Magnétykos*, transcrição dos contos *A Tragédia de D. Ramon* (CM) e *O Conspirador* (CM), em que o motivo da errância se vincula diretamente ao contexto político e social.

No conto *O Conspirador*, a fuga possui um duplo significado: por um lado, representa um desejo de ruptura, por outro, uma necessidade imposta pelas circunstâncias históricas. Perseguido pela polícia, Paulo, o conspirador, é forçado a refugiar-se na Espanha, onde busca escapar da captura iminente. As autoridades, respaldadas por um comunicado do governo militar, classificam a insurgência de que participou como uma “miserável rebelião dum bando de criminosos da mais baixa espécie” (Branquinho da Fonseca, 1967, p. 172), reforçando a narrativa oficial que reduz sua luta política a um ato de mera delinquência. Mais do que uma evasão individual, o deslocamento, nesse caso, adquire contornos políticos, associando-se à resistência e à luta contra um sistema repressivo. A viagem, que no filme de Pêra reside muito mais na interioridade, emerge como um gesto de contestação, vinculado à tentativa de alterar as condições de existência e reivindicar uma nova configuração do espaço social, configurando, por essa via, uma forma de enquadramento realista dos textos (Ferreira, 2004, p. 202).

O percurso de Paulo em *O Conspirador* revela um tensionamento central na obra de Branquinho da Fonseca: a tentativa presencista de dissociar sua literatura da militância política, ao mesmo tempo que a experiência subjetiva de seus personagens inevitavelmente se enraíza em questões sociais e históricas. O próprio conspirador compreende que a participação ativa

nas lutas da comunidade e o enfrentamento da dureza da realidade não são fins em si mesmos, mas meios para alcançar um momento de iluminação, um entendimento mais profundo sobre o mundo e sua posição nele. Esse processo é explicitado pela metáfora da conversão, evocando a experiência de São Paulo na estrada de Damasco: “Não era S. Paulo na estrada de Damasco, mas o fenómeno parecia-se, guardando proporção. De repente viu. E, depois de ver, compreendeu” (Branquinho da Fonseca, 1967, p. 193). O momento de revelação de Paulo reflete não apenas sua trajetória individual, mas ressoa com a condição de outros personagens do autor, cujas jornadas são atravessadas pela tomada de consciência e pelo imperativo da ação. O Inspetor de *O Barão*, por exemplo, embora se apresente como um observador distante, acaba sendo arrastado para a narrativa e compelido a confrontar a opressão encarnada pelo Barão. Esse movimento evidencia como as personagens de Branquinho, mesmo imersas em suas subjetividades, não podem evitar o engajamento com a realidade histórica em que estão inseridas. Assim, a literatura de Branquinho, ainda que tente se esquivar de um discurso político explícito, acaba por revelar, nos percursos individuais de seus personagens, uma politização subjetiva que reverbera a própria condição de seu autor: um intelectual engajado que, ao projetar suas inquietações na ficção, transforma sua obra em um espaço de reflexão crítica sobre as forças que regem a sociedade.

Além disso, a tensão entre fuga e aprisionamento, central em *O Conspirador*, reaparece sob outra configuração no outro texto-fonte do filme, *A Tragédia de D. Ramon*. Diferente de Paulo, que busca refúgio em um espaço novo e potencialmente libertador, D. Ramon carrega uma nostalgia paralisante, desejando retornar a Buenos Aires, sua cidade natal, que persiste como um refúgio idealizado em sua mente. Ao longo do conto, esse retorno não se concretiza, e sua errância se dá em um espaço limitado, onde a cidade de Lisboa se torna um território de isolamento e frustração. A ilusão de fuga, reiterada pela presença das *Portas do Mar*—elemento espacial que sugere a promessa de uma saída, mas que permanece intransponível—, reforça a impotência de sua condição. Assim como em *Rio Turvo*, em que o rio assume um papel ambivalente entre fluxo e estagnação, a permanência de D. Ramon no cais sublinha a impossibilidade da partida, convertendo seu desejo de evasão em um ciclo de repetições e angústia. A experiência de deslocamento, aqui, não conduz a um novo horizonte, mas aprofunda sua alienação, transformando-o em um espectro que vaga sem rumo, sempre à beira de um desenlace que nunca se cumpre.

A impossibilidade de ruptura se estende ao núcleo familiar do protagonista, onde a tragédia se instala desde a cena inicial do matrimônio de Catarina. Submetida a um casamento arranjado por interesses econômicos, a personagem é reduzida a um objeto de transação, uma

mercadoria que ilustra o destino imutável de tantas figuras femininas na obra de Branquinho da Fonseca. A noiva, descrita como uma “flor” prestes a ser arrancada de seu solo, remete imediatamente a Leonor, de *Rio Turvo*, que, na paisagem opressora do pântano, também é associada a uma flor prestes a sucumbir ao ambiente que a circunda. Essa isotopia do espaço opressor, que subjuga e aniquila suas figuras femininas, encontra no cinema de Edgar Pêra um novo desdobramento simbólico. No filme *O Barão*, a cena final apresenta Idalina segurando uma flor, um gesto que, ao não ter correspondência direta no texto-fonte, adquire uma dimensão de síntese visual dessa opressão reiterada ao longo da narrativa. A flor que Idalina carrega nas mãos estabelece um elo entre as personagens de Branquinho transcriadas por Pêra, unindo Catarina, Leonor e a própria Idalina em uma mesma condição de clausura e silenciamento. Esse elemento visual reafirma a permanência do ciclo de submissão, reforçando a ideia de que, no universo fonsequiano, a opressão das mulheres não se encerra em um único espaço narrativo, mas reverbera através das obras e de suas transcrições cinematográficas, ampliando a leitura sobre o papel do feminino dentro das dinâmicas de poder e dominação.

A imagem da cauda do vestido “arrastando pelo pó da rua” (Branquinho da Fonseca, 1967, p. 31) antecipa a condenação de Catarina a um destino sem autonomia, enquanto D. Ramon, à semelhança do topógrafo de *Rio Turvo*, encarna uma masculinidade fragilizada, impotente diante da lógica mercantil que transforma relações humanas em transações. O casamento da filha precipita-o numa errância noturna por Lisboa, onde ruas estreitas, escadarias íngremes e tabernas sombrias acentuam sua condição de exilado. Atraído pela cidade e pela ilusão de pertencimento que a multidão lhe sugere, seu deslocamento errático apenas amplifica sua alienação. Sua errância não o conduz a uma resolução, mas à marginalização definitiva e a um esvaziamento progressivo de si mesmo, intensificados pelas sombras das ruelas que delimitam sua clausura psicológica.

Tal errância por Lisboa ressoa na própria poética cinematográfica de Edgar Pêra. Antes mesmo de suas transcrições literárias, sua câmera já havia perambulado pela cidade como um dispositivo sensorial em busca de capturar os fluxos urbanos e suas contradições. Em *Reproduzida Interditada* (1990), *Manual de Evasão LX94* (1994) e em seus cine-diários, o deslocamento pelo espaço urbano se configura como um método de apreensão do real, seja na captação do surgimento de novas linguagens culturais, como a cena do rock e da música em Lisboa, seja na investigação da arquitetura e das dinâmicas sociais da cidade. Essa movimentação inquieta, que faz do cinema de Pêra um registro da cidade em fluxo, encontra na literatura de Branquinho um território de ressonância. D. Ramon, como muitos dos protagonistas fonsequianos, é um corpo em trânsito, movendo-se sem destino por um espaço que não o acolhe. Essa correspondência

entre os errantes urbanos do cinema de Pêra e as personagens desenraizadas de Branquinho da Fonseca fortalece o vínculo entre suas obras, evidenciando que o cineasta as insere em uma gramática visual e temática que já fazia parte de sua trajetória.

Figura 12 – Plano-sequência da deambulação da personagem pelas ruas de Lisboa no filme *Caminhos Magnéticos* (Pêra, 2018, 00h 21' 35'' – 00h 21' 45'')



Enquanto para outros personagens de Branquinho, há a fuga ou a morte; para D. Ramon, resta apenas o peso de uma existência negada, condenado a uma errância sem redenção, onde o passado não pode ser recuperado e o presente se torna um fardo impossível de carregar. Na primeira versão do conto, ele sucumbia às águas do rio, mas na versão definitiva, ainda que se afogue momentaneamente, é resgatado e devolvido à sua condição de espectro errante. Essa suspensão entre a vida e a morte reforça o caráter trágico de sua condição, pois sua permanência no mundo não se dá por um desejo de existência, mas pela impossibilidade do fim³². A ausência de uma resolução definitiva para seu drama sublinha a opressão de um tempo cíclico e degradado, no qual ele seguirá condenado a uma existência vazia e sem perspectiva de libertação.

A errância de D. Ramon culmina na água, mas essa não é uma circunstância isolada no universo fonsequiano; ao contrário, integra outra isotopia recorrente que permeia suas narrativas. A água, especialmente os rios, aparece como um elemento estruturante, funcionando ora como barreira intransponível, ora como um espaço de dissolução identitária. Diferente da tradição épica, em que os cursos d'água simbolizam travessia, transformação ou jornada iniciática, nas obras de Branquinho da Fonseca transcritas por Pêra, os rios não libertam, mas aprisionam e aniquilam. Em vez de propiciar deslocamento e superação, a corrente fluvial se

³² O remate do conto na primeira edição de *Caminhos Magnéticos* é substancialmente diferente do que surge na primeira edição das *Obras Completas*. Na primeira edição, o conto termina de uma forma quase neutra: “Então, nu, a tremer, meteu-se na cama, aconchegou a roupa ao pescoço e fechou os olhos”. [António Madeira, *Caminhos Magnéticos*, Lisboa, Edições Europa, s. d. (1938), p. 70]. Na edição definitiva, já assinada por Branquinho da Fonseca, o contista abandona o tom neutro e enfatiza o lado sombrio da vida da personagem: “E saíram. Acabou de se despedir. Meteu-se na cama, aconchegou a roupa ao pescoço e fechou os olhos, sentindo-se descer, afundar no seu abismo de escuridão e quase de paz, onde não chegava ao fundo” (Branquinho da Fonseca, 1967, p. 67).

converte em um elemento opressor, que impossibilita o avanço e subjuga as personagens a uma estagnação existencial. Essa lógica se manifesta claramente em *Rio Turvo*, onde o rio, longe de ser um caminho de fuga, se transforma em um pântano traiçoeiro, no qual a imobilidade física reflete o impasse psicológico e social das personagens. A textura pantanosa reforça a impossibilidade de deslocamento, estabelecendo uma relação direta entre a geografia hostil e o desamparo das figuras humanas. O engenheiro-chefe, ao afirmar que “O pântano não somos nós, é claro, refiro-me ao verdadeiro pântano... que vamos transformar no maior campo de aviação da Europa” (Branquinho da Fonseca, 1969, p. 42), apenas reforça, mesmo sem intenção, a fusão simbólica entre o atoleiro e a condição existencial de estagnação e impotência.

Em *A Tragédia de D. Ramon*, a água assume um papel igualmente opressivo, absorvendo a degradação social do protagonista e cristalizando sua exclusão definitiva. O cais, que na tradição lusitana poderia figurar como um limiar entre exílio e retorno, aqui representa a impossibilidade absoluta de deslocamento. Quando D. Ramon desliza entre o barco e o cais e cai nas águas sujas e oleosas, sua queda não se restringe a um acidente físico, mas simboliza a derrocada de sua dignidade, consolidando sua condição de espectro errante, cuja exclusão se inscreve também no espaço. A matéria negra e disfórica do rio — “viscosa e turva” (Branquinho da Fonseca, 1967, p. 60) — intensifica a metáfora da corrupção e da degradação moral e social que o consomem. No entanto, diferentemente do rio de *Rio Turvo*, que se associa à morte e ao esquecimento, pois ali os corpos desapareciam sem deixar vestígios³³; em *A Tragédia de D. Ramon*, a água não oferece nenhuma forma de libertação. O afogamento parcial de Ramon, seguido pelo resgate, reitera a natureza cíclica de seu aprisionamento: nem a fuga, nem a morte se concretizam como alternativas, condenando-o a um eterno retorno ao mesmo espaço de frustração e impotência. Pêra, ao transcriar esse universo, evidencia essa isotopia da água como um elemento que, longe de purificar ou redimir, apenas reforça a opressão e a impossibilidade de ruptura, inscrevendo na geografia o destino inexorável de seus personagens.

Diferente de *Rio Turvo* e *A Tragédia de D. Ramon*, em que a água assume um papel central na construção dos espaços de clausura e degradação, *O Barão* desloca essa função para a floresta, que se impõe como o cenário dominante da narrativa. O solar do Barão, isolado na Serra do Barroso, situa-se em um território rural que, desde o início da história, é percebido pelo narrador-personagem como um espaço que desperta inquietações e digressões filosóficas. A floresta, nesse contexto, desempenha um papel análogo ao dos rios nos outros contos: é um

³³ “Mas lidava com gente difícil. Bem o sabia. Eles tocavam no barracão; cantavam, mas no dia seguinte aparecia um homem morto num dos caminhos do areal, ou desaparecia algum nas águas negras do rio” (Branquinho da Fonseca, 1969, p. 35).

limite natural que, em vez de possibilitar a travessia, aprisiona. Ainda assim, a presença simbólica da água não desaparece; ela se reinscreve na narrativa através dos cães do Barão. Tejo e Mondego, nomeados a partir dos grandes rios portugueses, não fluem nem atravessam territórios; ao contrário, eles vigiam e delimitam o espaço, reforçando a clausura e a autoridade tirânica do Barão. A floresta e os rios, portanto, tornam-se complementares na estrutura simbólica da obra: enquanto a mata densa reforça a sensação de isolamento e mistério, a água, reconfigurada na figura dos cães, mantém-se como um agente de clausura, consolidando a impossibilidade de fuga. Esse jogo entre permanência e transfiguração reafirma o peso da paisagem na literatura de Branquinho da Fonseca, na qual a natureza não se apresenta como um refúgio, mas como uma instância que delimita, confina e reforça a inexorabilidade do destino de suas personagens.

A presença dos animais em *O Barão* sintetiza uma característica essencial tanto da literatura de Branquinho da Fonseca quanto da filmografia de Edgar Pêra: a animalização como metáfora da degradação humana, da dissolução da identidade e da perpetuação de estruturas de dominação. Essa lógica, no entanto, já estava presente nas demais narrativas fonssequianas transcritas por Pêra. Em *Rio Turvo*, a bestialização é um eixo estruturante da hierarquia social e da degradação que atravessa o conto. D. Nuno Sebastião Pereira de Almada, por exemplo, é descrito como “de presença, tosco e desprezível” (Branquinho da Fonseca, 1969, p. 59), tratado como “um cão sem raça” (Branquinho da Fonseca, 1969, p. 59), explicitando o vínculo entre a animalização e a humilhação do personagem dentro do espaço pantanoso e hostil da narrativa. É o caso de Chico Melena, descrito como um “animal primitivo” que precisava de um dono (Branquinho da Fonseca, 1969, p. 56)³⁴, cuja brutalidade impõe medo e obediência entre os trabalhadores do estaleiro.

A Tragédia de D. Ramon também mobiliza esse recurso, intensificando a exclusão social e afetiva do protagonista. D. Ramon, rejeitado e marginalizado, é comparado a “um cão escorraçado” (Branquinho da Fonseca, 1967, p. 39), enquanto sua família, alvo do mesmo processo de desumanização, é submetida a descrições degradantes: sua filha mais nova é chamada de “cabra” (Branquinho da Fonseca, 1967, p. 33), reforçando a lógica de inferiorização e desprezo. O vínculo entre a degradação social e a bestialização também se materializa nos vínculos entre as personagens e seus animais. Ramon, em sua miséria crescente,

³⁴ “Era um animal primitivo, com as qualidades desse primitivismo, inadaptado à época em que vivia, mas da qual, no entanto, adquirira os defeitos. Podia dizer-se dele que precisava de um dono. O dono fui eu. Um elefante na selva anda livre, mas, se o trazem para uma terra civilizada, precisa de ter dono. Fomos verdadeiramente amigos”. (Branquinho da Fonseca, 1969, p. 56)

projeta sua ruína na relação com um gato que lhe traz os restos de um banquete do qual fora excluído, enquanto, em *Rio Turvo*, o bode Sócrates — que circula livremente pelo espaço de trabalho — contrasta ironicamente com a submissão dos trabalhadores, revelando uma inversão cruel na hierarquia social.

Figura 13 – O Barão



O Barão sintetiza essa lógica de correspondências de maneira ainda mais intensa e articulada, pois incorpora a presença dos cães não apenas como elementos de clausura, mas como extensões do próprio domínio do protagonista sobre o espaço e sobre os demais personagens. Essa presença animalesca não apenas dialoga com a literatura fonsequiana, mas se insere organicamente na filmografia de Pêra, que frequentemente transita entre o humano e o animal como forma de dissolver fronteiras identitárias e intensificar a atmosfera grotesca de seus filmes. Em *A Janela (Maryalva Mix)*, por exemplo, Pêra substitui em algumas cenas o som das vozes humanas pelo som de animais, reforçando a plasticidade sonora como um dispositivo que estreita o vínculo entre os personagens e seu instinto. *O Barão*, portanto, se coloca como um ponto culminante na poética de Pêra, evidenciando a fusão entre sua própria estética cinematográfica e os signos estruturantes da literatura fonsequiana.

5 O BARÃO (2011)

5.1 EDGAR PÊRA E BRANQUINHO DA FONSECA: O BARÃO COMO ELO E SÍNTESE DE SEUS PERCURSOS

Dentre as transcrições cinematográficas realizadas por Edgar Pêra, *O Barão* se destaca como a obra que melhor sintetiza o diálogo intertextual entre o cineasta e Branquinho da Fonseca, funcionando como um ponto de convergência entre os percursos criativos de ambos. José Régio identificou, no posfácio de *O Barão* (1942), três eixos fundamentais — realismo, grotesco e lirismo — que perpassam a literatura de Branquinho. Aqui, a proposta é identificar como esses mesmos princípios estruturam a cinematografia de Pêra, alcançando sua síntese mais elaborada em *O Barão* (2011).

Baseado tanto na novela homônima quanto no conto *O Involuntário*, o filme adota uma tonalidade onírica e perturbadora para retratar a vivência de um fidalgo draculesco, misógino e tirânico, cuja presença avassaladora domina as montanhas do Barroso, instaurando um regime de medo e opressão. O realismo não apenas se evidencia na materialidade dos cenários e na fisicalidade dos personagens, mas também está ancorado em uma dimensão política explícita, ancorando a narrativa em um universo reconhecível. Diferente da novela de 1942, em que a crítica ao salazarismo permanecia extraliterária, a adaptação de Pêra insere essa dimensão intratextualmente, por meio de intertítulos que, logo nos minutos iniciais, situam a narrativa no contexto repressivo do Estado Novo. Essa *mise-en-scène* política, já anunciada pela construção inicial do filme, ressignifica a figura do Barão enquanto alegoria do autoritarismo, ampliando o impacto da obra na leitura da história portuguesa.

O grotesco, por sua vez, manifesta-se tanto na estilização radical das atuações quanto na fragmentação expressiva da montagem e na justaposição de atmosferas dissonantes, instaurando uma lógica de deformação que amplifica o estranhamento. Pêra intensifica esse aspecto ao investir em uma matriz draculesca para a caracterização do Barão, transformando-o em um vampiro cuja presença reforça a opressão e o parasitismo do poder. Essa estética, fortemente influenciada pelo expressionismo alemão, ao mesmo tempo que dialoga com o passado cinematográfico, também realça a brutalidade e a decadência do protagonista, cuja tirania se torna ainda mais evidente nessa camada alegórica. O insólito e o fantástico, portanto, não surgem como ruptura do realismo, mas como extensão de seu potencial crítico, ao inserir a monstrosidade do Barão em um registro visual e simbólico que ressalta sua natureza predatória.

Já o lirismo, que na novela de Branquinho emergia da musicalidade da prosa e das digressões do narrador, em Pêra está diretamente ligado à sua abordagem técnica e à experiência sensorial proporcionada pelo filme. O cineasta constrói a narrativa a partir de uma decupagem que privilegia a subjetividade, explorando pontos de vista deslocados, quebras da quarta parede e a interpelabilidade do espectador, elementos que dissolvem a fronteira entre observação e participação, compondo um fluxo narrativo que oscila entre o concreto e o evocativo. Além disso, a musicalidade estrutural da obra, característica recorrente na filmografia do cineasta, se manifesta na relação entre ritmo, imagem e som, compondo uma experiência imersiva que potencializa a carga emocional do filme. A montagem cadenciada e os enquadramentos altamente estilizados convertem *O Barão* em um jogo de ressonâncias visuais e auditivas, em que o lirismo não é apenas um recurso estilístico, mas um mecanismo que amplifica a percepção subjetiva do espectador diante da narrativa.

Esses três eixos estruturantes também atravessam a filmografia de Edgar Pêra, alcançando sua síntese mais elaborada justamente em *O Barão* (2011). Se a obra literária condensou as obsessões estilísticas do escritor dentro de uma estrutura em que realismo, grotesco e lirismo se entrelaçam, a transcrição cinematográfica opera na mesma lógica, amplificando tais registros e os integrando a um discurso visual que desafia tanto as convenções narrativas quanto as leituras tradicionais da história portuguesa.

Além disso, o filme é um exemplo notável da fusão entre a construção não-realista dos tecidos audiovisuais e o “cruzamento de identidades”, proposto pelo cineasta. A trilha sonora, como o próprio Pêra descreve, desempenha um papel fundamental na construção da atmosfera do filme, distorcendo o familiar e transformando o ordinário em elementos de estranhamento e surrealidade. Essa abordagem reflete sua intenção de usar o som como uma ferramenta de subversão, através da qual as várias vozes humanas processadas são convertidas em sons como trovões, intensificando o caráter multifacetado e onírico da narrativa:

A banda sonora de *O Barão* é a mais complexa desde *A Janela* (Maryalva Mix). Reflete mais uma vez a tendência não realista de organização do tecido sonoro, mas com uma diferença substancial: quase todos os ruídos do filme são provenientes de vozes, que depois são processadas. As vozes acabam por não ser identificadas como tal e transformam-se em trovões por exemplo. Houve também um depuramento do som do filme, na sua fase final, quando foi misturado: às vezes, de uma região sonora com dezenas de pistas, sobrava apenas uma (como por exemplo os passos ecoantes de Idalina), o que criava um contraste muito grande em comparação com outras regiões em que se cruzavam múltiplos sons (Pêra, 2017, p. 217-218).

Essa manipulação sonora aprofunda a atmosfera surreal do filme, envolvendo o espectador em uma experiência sensorial distinta. Pêra utiliza o som de maneira singular, equilibrando momentos de saturação auditiva com passagens minimalistas, como “os passos ecoantes de Idalina”, criando contrastes que ampliam a tensão dramática. Ao variar entre uma paleta sonora diversificada, que vai do épico ao abstrato, o som não acompanha meramente a imagem, mas atua como um agente narrativo autônomo, conduzindo o espectador por uma experiência que desafia as convenções auditivas e visuais do cinema tradicional.

A relação entre realismo e onirismo, tanto na literatura de Branquinho da Fonseca quanto no cinema de Edgar Pêra, não se fundamenta em uma oposição rígida entre realidade e fantasia, mas em um processo de justaposição e tensão entre diferentes camadas da experiência. O realismo fonssequiano, longe de se reduzir a uma mera reprodução objetiva do mundo observável, estrutura-se como um “realismo dinâmico e multiforme”, como aponta Nuno de Sampayo (1964, p. 64), no qual o apetite pela totalidade da experiência sensível se manifesta através de uma construção estética que abraça a pluralidade e a incerteza. Essa abordagem se traduz, no cinema de Pêra, em uma *mise-en-scène* que preserva a ancoragem material dos espaços e das personagens, mas que simultaneamente os submete a um filtro lírico e sensorial.

Nos contos de Branquinho, a realidade nunca é plana ou monolítica: há sempre zonas turvas, fronteiras móveis e caminhos bifurcados que desafiam leituras unívocas. Esse mesmo princípio rege a cinematografia de Pêra, em que a manipulação da trilha sonora e a fragmentação da imagem instauram um espaço que, ainda que marcado por elementos de estranhamento e distorção, não se descola da densidade tangível do mundo representado. Em *O Barão*, esse equilíbrio se expressa na composição de uma atmosfera ao mesmo tempo concreta e abstrata, onde os gestos das personagens, o jogo de sombras e os efeitos sonoros não dissolvem a materialidade do espaço, mas a intensificam, transformando a percepção do espectador em um território de oscilação entre o reconhecível e o alucinatório. Dessa forma, tanto na literatura fonssequiana quanto na filmografia de Pêra, o realismo não é suprimido pelo onírico, mas expandido por ele, revelando a complexidade do mundo em sua diversidade desconcertante e poliédrica.

Para a modelagem dessa realidade, a estética expressionista desempenha um papel central na construção da atmosfera visual e sonora de *O Barão*, de Edgar Pêra. Inspirado pelo movimento que influenciou profundamente o cinema alemão nas décadas de 1920 e 1930, Pêra incorpora elementos característicos do expressionismo para criar uma sensação de distorção e mistério que perpassa toda a obra. O uso recorrente do jogo de luz e sombra, cenários artificiais e figuras enigmáticas no expressionismo alemão servia para externalizar a angústia psicológica

e os conflitos internos das personagens. Em *Pêra*, essa tradição é mantida e adaptada. Um exemplo dessa influência é a cena em que o Inspetor quebra a quarta parede e um feixe de luz afunilado ilumina seu dorso voltado para a câmera entre cortinas. A iluminação restrita destaca emocionalmente o Inspetor ao isolá-lo do restante do cenário e das demais personagens, reforçando sua vulnerabilidade e separação em relação aos demais enquanto ele profere uma espécie de solilóquio. Assim, desde seu princípio, a narrativa prenuncia que a estética adotada no filme explora os fortes contrastes de luz e sombra para criar uma atmosfera espectral que acentua o isolamento das personagens.

Pêra também revisita os aspectos visuais do expressionismo, adotando uma estética monocromática em preto e branco, que não apenas homenageia os primeiros filmes expressionistas, mas amplifica o distanciamento temporal da obra, conectando-a a um estilo cinematográfico de uma era passada. A escolha do preto e branco acentua esse distanciamento e reforça o caráter nostálgico do filme, inserindo-o em um diálogo estético com o cinema clássico. Além disso, optando pelo 2D em um período em que o 3D ganhava popularidade, *Pêra* posiciona-se criticamente em relação à tecnologia contemporânea, recusando-se a adotar inovações comerciais em favor de um retorno ao cinema tradicional. De acordo com o próprio cineasta:

[...] a diferença substancial entre o 2D e o 3D de hoje estará na capacidade de atracção que o formato tridimensional ainda detém, sobretudo no nível de convergência negativo, que cria a ilusão de que as imagens saem do ecrã e nos podem tocar. Quando a imagem viaja até à plateia, ou além do ecrã, a percepção é alterada. É sobretudo esse efeito, aliás essa ilusão, que distingue o 3D do 2D. Mas o efeito de convergência positiva também tem o carácter de atracção: cria uma ilusão de grande distância entre o que está ao nível de ecrã e aquém do ecrã, remete para o passado da fotografia estereoscópica e para o teatro, sobretudo o teatro de figuras recortadas (*Pêra*, 2017, p. 140).

A decisão pelo 2D e, sobretudo, a explicitação disso reforça a estética teatral e expressionista do filme, sublinhando a resistência do cineasta ao ilusionismo tecnológico e propondo uma reflexão sobre a autenticidade das representações. Enquanto o 3D visa envolver o espectador, provocando uma sensação de imersão na cena, o 2D em preto e branco de *O Barão* cria um distanciamento visual que paradoxalmente aproxima o espectador de uma experiência introspectiva (*Pêra*, 2017, p. 140). Ao invés de atrair o público para dentro da tela, o 2D opera como uma barreira simbólica, forçando o espectador a se concentrar na narrativa e nas camadas metafóricas visuais sem as distrações sensoriais oferecidas pelo 3D. Assim, o 2D utilizado por *Pêra* não só remete ao cinema clássico, mas também constrói uma crítica ao ilusionismo das

representações contemporâneas, evidenciando como a tecnologia pode moldar ou distorcer a experiência cinematográfica e os sentidos de realidade.

Esses elementos visuais constroem uma atmosfera de opressão e mistério que dialoga diretamente com o contexto político subjacente ao filme, oferecendo ao espectador uma constante sensação de desconforto e estranhamento. No entanto, a aproximação de Pêra com o expressionismo alemão vai além do nível estético ou formal, estendendo-se também ao nível temático. Isso porque os cineastas expressionistas da década de 1920, como Robert Wiene e F.W. Murnau, estavam profundamente preocupados com as questões sociais e políticas do período pós-Primeira Guerra Mundial, refletindo nas suas obras a angústia, a alienação e a opressão vivenciadas pela sociedade alemã. Filmes como *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920), *Nosferatu* (1922) e *Metropolis* (1927) fazem uso do horror, do gótico e da fantasia para explorar a busca pelo poder, o controle psicológico e a manipulação das massas, temas que ressoam na obra literária de Branquinho da Fonseca. As dinâmicas entre o Inspetor e o Barão, assim como nos clássicos expressionistas, encarnam a tirania e o domínio absoluto. Nesse sentido, pode-se considerar o gótico — desde obras fundadoras como *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, e *Drácula* (1897), de Bram Stoker — como um dos gêneros por excelência para a denúncia do autoritarismo, recorrendo ao horror e ao fantástico para expor, de forma simbólica, as relações de poder e opressão:

Notemos que as personagens Caligari e César são perfeitamente adequadas à concepção expressionista: o sonâmbulo, isolado de seu ambiente cotidiano, privado de toda individualidade, criatura abstrata, mata sem motivo ou lógica, enquanto seu mestre, o misterioso Dr. Caligari, que não possui sombra de escrúpulo humano, age com aquela insensibilidade furiosa, aquele desafio à moral corrente que os expressionistas exaltam (Eisner, 2002, p. 31-32).

Em *O Barão*, o protagonista, assim como Dr. Caligari ou Nosferatu, é uma figura de poder absoluto que não apenas controla os espaços físicos do castelo, mas também domina psicologicamente os personagens à sua volta, submetendo-os à sua vontade. A atmosfera de opressão e submissão, intensificada pelos elementos visuais expressionistas, remete diretamente ao controle exercido por figuras autoritárias nos filmes do expressionismo alemão. Assim, a escolha de Pêra por uma estética expressionista não é meramente visual ou estilística, mas dialoga profundamente com as temáticas de poder, controle e alienação presentes tanto no filme quanto na novela de Branquinho da Fonseca, explicitando a crítica política subjacente à obra.

Essa inter-relação entre estética e temática no filme *O Barão* revela-se essencial para a construção da narrativa. A proposta de explorar o poder absoluto, a opressão e o controle

psicológico é potencializada pela estética expressionista, que amplifica esses elementos por meio de sua linguagem visual característica. O uso exagerado de sombras, a distorção da realidade e a criação de atmosferas carregadas de tensão e desespero oferecem a Pêra os meios formais necessários para transpor os temas do filme de forma eficaz. Assim, ao revisitar o expressionismo alemão, Pêra não está apenas criando um pastiche de filmes de terror gótico, mas utilizando uma estética que reforça os temas de poder e controle que definem o filme e ecoam o próprio contexto sociopolítico em que a narrativa-fonte estava inserida.

Por esse motivo, a transtemporalidade emerge como um princípio estruturante da obra de Edgar Pêra, manifestando-se tanto na reinterpretação de estéticas cinematográficas do passado quanto na fusão de diferentes temporalidades narrativas. Essa característica se evidencia na forma como o filme dialoga simultaneamente com o contexto histórico do texto-fonte de Branquinho da Fonseca e com a conjuntura sociopolítica portuguesa contemporânea, expondo a permanência de formas autoritárias de poder. Esse deslocamento temporal é reforçado pela estética expressionista do filme, que resgata elementos do cinema alemão dos anos 1920 e do formalismo russo, e pela mise-en-scène teatralizada, que remete tanto ao gótico americano quanto às experimentações formais do construtivismo. Contudo, essa abordagem não se restringe a uma evocação nostálgica do passado cinematográfico, mas sim à criação de um espaço-tempo híbrido, no qual diferentes épocas coexistem e se contaminam, desestabilizando qualquer ilusão de linearidade histórica. Esse mesmo princípio já havia sido explorado por Pêra em *Reproduzida Interditada* e *Manual de Evasão LX-94*, filmes em que a estrutura narrativa desafia as noções convencionais de tempo e espaço, instaurando um ambiente de deslocamento contínuo e sobreposição de temporalidades.

No caso de *O Barão*, essa construção transtemporal ganha contornos ainda mais complexos ao articular o passado político português, representado pelo universo ditatorial da novela de Branquinho, com o presente de sua transcrição cinematográfica. A resignificação do Barão como alegoria do autoritarismo não se limita a um contexto histórico específico, mas projeta-se como uma entidade espectral que continua a assombrar o país, evidenciando o pacto secreto que une ficção e realidade. A presença fantasmagórica do poder, perpetuando-se de forma anacrônica, ecoa um dos paradoxos fundamentais do cinema de Pêra, que se posiciona como um observatório privilegiado dos dilemas contemporâneos. Essa sobreposição de tempos, que tensiona a percepção cronológica do espectador, reforça a carga política do filme,

conferindo à sua estrutura uma qualidade alucinatória e fragmentária, em que o passado insiste em retornar³⁵, e desafiando a ideia de uma ruptura definitiva com as formas opressivas do poder.

É nesse ponto que a transtemporalidade de *O Barão* se articula com a construção de uma *mise en abyme*, tema central do tópico subsequente. Ao estruturar o filme como um falso resgate de um manuscrito perdido — uma obra censurada que teria sido redescoberta décadas depois — Pêra incorpora mais uma camada de deslocamento temporal, ampliando a inter-relação entre o passado e o presente. Essa estratégia tanto fortalece a dimensão metalinguística da obra, como insere a narrativa em um jogo de reflexividade, no qual o próprio ato de contar a história se torna parte da experiência fílmica. Se, por um lado, essa construção remete aos dispositivos narrativos clássicos das histórias de horror, por outro, ela ressignifica o gesto ao vinculá-lo a um comentário político e estético sobre a permanência dos espectros do autoritarismo na cultura portuguesa. Assim, ao manipular temporalidades e dialogar com diversas tradições cinematográficas, *O Barão* sintetiza não apenas o percurso criativo de Edgar Pêra, mas também a natureza cíclica das estruturas de dominação que atravessam a história do país.

5.2 A *MISE EN ABYME*, O INTERTÍTULO E A ANCORAGEM REALISTA

Na novela de Branquinho, a figura do Inspetor surge como narrador interno, configurando uma estrutura discursiva em que o relato é condicionado pela perspectiva do protagonista e pelo jogo de poder instaurado a partir do seu contato com o Barão. A esse respeito, Pina (1978, p. 707) observa que “se bem que não directa e obviamente pela forma, pelo conteúdo, ‘O Barão’ é certamente uma novela dentro doutra novela”. O ensaísta aprofunda a discussão ao definir a obra como “uma novela realista sobre um narrador e sua narrativa não realista” (1978, p. 709), ressaltando a oscilação do Inspetor entre dois paradigmas de organização discursiva – *o naturalista e o poetizante* –, em que o personagem autopromovido a narrador e se perde deliberadamente da realidade. Essa hesitação narrativa, que conduz à dissolução da objetividade e à fragmentação da experiência real, insere a novela em um debate mais amplo sobre o papel da literatura na representação da realidade. No contexto do realismo fonsequiano, essa ambivalência reflete um processo dialético de comunicação e conhecimento, no qual a novela assume um estatuto não apenas estético, mas também social e político.

³⁵ “Sim, Barão!... Hei de voltar, um dia. E havemos de tornar a perder-nos pelos caminhos sombrios do nosso sonho e da nossa loucura; e mais uma vez havemos de cantar às estrelas, e dar a vida para ires depor outro botão de rosa lá na alta janela da tua Bela-Adormecida!...” (Branquinho da Fonseca, 1973, 103-104).

Ao transportar essa dinâmica para o cinema através da ficção em torno da autoralidade do filme, Pêra radicaliza essa abordagem ao incorporar dispositivos narrativos que desafiam a estabilidade da diegese, desestabilizando a percepção do espectador e acentuando a autorreflexividade do filme. A utilização do intertítulo para criar a narrativa do “manuscrito perdido” remete tanto à estética dos contos de horror, como ao cinema expressionista alemão, no qual os textos que precedem as cenas servem como uma forma de comunicação direta com o espectador e também para distorcer e subverter a realidade pela qual ele será conduzido. No entanto, em Pêra, esse recurso vai além da criação de uma atmosfera sombria e carrega consigo uma camada de metalinguagem que articula o cinema com a história política de Portugal, tecendo uma narrativa em que a ficção se entrelaça à realidade de forma crítica.

Apresentada de maneira quase documental, a fábula do filme censurado é uma construção ficcional que propõe uma camada a mais de significação sobre o contexto histórico-cultural da novela de Branquinho, revelando um recurso que se insere na tradição da *mise en abyme*³⁶. Ao fragmentar a narrativa e revelar o ato de criação por trás do filme, o cineasta torna o espectador consciente de que o que está sendo visto não é uma simples história, mas uma construção estética que se mostra como tal. O intertítulo opera, assim, um jogo de ficção dentro da ficção, que serve como dispositivo de distanciamento, ao modo brechtiano, e interrompe a imersão total do espectador, convidando-o à reflexão crítica sobre a censura e a repressão artística que marcaram o cinema português durante o Estado Novo – aspectos que emergem na tessitura narrativa “esculpida” no intertítulo. Como o próprio cineasta observa: “O cinema das atrações é exibicionista e interpela ao espectador, quebrando o tabu de que o espectador não existe. O cinema das atrações está na génese do cinema autorreflexivo” (2017, p. 109).

A autorreflexividade própria da fragmentação narrativa, que é promovida pela *mise en abyme*, interrompe a diegese para ostentar o seu dispositivo e dialoga diretamente com a crítica que Pêra faz ao cinema convencional, no qual o espectador é passivo. Para o cineasta, o cinema autorreflexivo pressupõe o espectador como uma instância palpável, como um ser ativo a quem a obra interpela diretamente. Esse rompimento com o realismo tradicional se reflete na maneira como o cineasta insere o espectador no próprio cerne do filme, como um agente crítico que não apenas consome, mas reflete e reage à obra.

Em seus filmes, Pêra frequentemente coloca em evidência o próprio fazer cinematográfico, explicitando as ferramentas de construção da narrativa. Para ele, “quanto mais

³⁶ O conceito de *mise en abyme* foi descrito pela primeira vez pelo crítico literário francês André Gide, no início do século XX. Trata-se de um recurso narrativo que envolve a inserção de uma narrativa dentro da própria narrativa principal, criando uma estrutura de espelhamento ou duplicação.

o filme se afastar das normas, maior a liberdade de interpretação – mais o espectador se pode transformar num espectador “durasiano” e apropriar-se do sentido do filme” (Pêra, 2017, p.35). Essa abordagem não-convencional vislumbrada pelo cineasta inclui reflexões sobre o processo de produção fílmica e o papel do espectador na construção do significado.

A série de quadros textuais que iniciam a obra funcionam como um “prefácio”, introduzindo uma narrativa ficcional sobre um filme censurado durante a ditadura salazarista e supostamente redescoberto décadas depois. A utilização desse intertítulo para criar a narrativa do “manuscrito perdido” remete tanto à estética dos contos de horror, como ao cinema expressionista alemão, no qual os textos não só servem como uma forma de comunicação direta com o espectador, mas também para distorcer e subverter a realidade pela qual ele será conduzido. No entanto, em Pêra, esse recurso vai além da criação de uma atmosfera sombria e carrega consigo uma camada de metalinguagem que articula o cinema com a história política de Portugal, tecendo, assim, uma narrativa em que a ficção se entrelaça à realidade de forma crítica.

A utilização do intertítulo remete não apenas à estética do cinema expressionista alemão, mas também a um dispositivo narrativo amplamente utilizado na literatura de horror para conferir credibilidade ao relato de eventos extraordinários. Esse expediente, que estrutura clássicos como *Manuscrito encontrado em uma garrafa* (1833), de Edgar Allan Poe, *Drácula* (1897), de Bram Stoker, e *O Chamado de Cthulhu* (1928), de H. P. Lovecraft, opera como uma estratégia de mediação entre o leitor/espectador e o universo ficcional, criando a ilusão de que a história narrada é um documento real, resgatado e transmitido ao público. Em *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, essa técnica assume a forma de cartas do explorador Robert Walton, que transcreve o relato de Victor Frankenstein, estabelecendo uma camada intermediária que reforça a verossimilhança da narrativa. O mesmo ocorre em *O Médico e o Monstro* (1886), de Robert Louis Stevenson, onde a revelação final da dualidade do protagonista é apresentada por meio de um manuscrito deixado pelo próprio Dr. Jekyll. A ideia do documento perdido também ressurge em *A Assombração da Casa da Colina* (1959), de Shirley Jackson, e *O Caso de Charles Dexter Ward* (1927), de H. P. Lovecraft, nos quais diários, registros históricos e cartas desempenham um papel essencial na reconstrução dos eventos e na sustentação da atmosfera de mistério e horror. Na tradição portuguesa, essa estratégia aparece de forma singular em *Os Canibais* (1868), de Álvaro do Carvalho, em que fragmentos escritos irrompem na narrativa como pistas enigmáticas, conduzindo o leitor por uma sucessão de revelações inquietantes.

No cinema, esse expediente narrativo também se estabelece como um dos pilares do gênero de horror, aparecendo em diversas produções que exploram a estética do documento

recuperado. O expressionismo alemão, grande influência para Pêra, já empregava esse recurso em filmes como *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920), onde a narrativa se desenrola como um relato de um sobrevivente, criando um efeito de subjetivação da história. A tradição se expande ao cinema moderno e contemporâneo, como em *A Bruxa de Blair* (1999), que se estrutura inteiramente na ideia de filmagens encontradas, intensificando a sensação de realismo e horror documental. O mesmo ocorre em *REC* (2007), de Jaume Balagueró e Paco Plaza, e *Cloverfield* (2008), de Matt Reeves, nos quais as filmagens descobertas após o desastre servem para reconstruir os eventos e aumentar a imersão do espectador. Outro exemplo significativo é *O Iluminado* (1980), de Stanley Kubrick, cuja narrativa sugere uma escrita obsessiva e cíclica do protagonista, remetendo à ideia do documento que se repete, incapaz de romper com seu próprio horror. A interseção entre literatura e cinema no uso desse dispositivo, portanto, evidencia sua função essencial tanto na construção da atmosfera do horror quanto na criação de uma camada de ambiguidade entre ficção e realidade.

No caso de *O Barão*, Pêra ressignifica essa tradição ao associá-la à repressão da ditadura salazarista, transformando a estrutura do manuscrito perdido em um mecanismo de comentário político sobre a censura e a recuperação da memória histórica. Para tanto, duas narrativas distintas se cruzam: a) o ponto de partida fictício criado por Pêra, nesse intertítulo inicial, que convida o espectador a refletir tanto sobre a história do cinema, quanto sobre o contexto histórico e político vivenciado por Portugal durante o Estado Novo; b) a adaptação cinematográfica da obra literária homônima de Branquinho. Essa sobreposição de histórias estabelece um diálogo que homenageia a literatura portuguesa ao mesmo tempo que explora cinematograficamente o tema do autoritarismo, que é central também no texto-fonte.

Embora a história contada por Pêra no intertítulo que abre o filme seja fictícia, ela reflete verdades históricas acerca do controle exercido pela ditadura sobre a produção cultural no país, ao mesmo tempo que enfatiza o poder do cinema como uma ferramenta para questionar e desafiar esse controle. Desde os primeiros momentos do filme, o espectador é convidado a questionar as camadas de ficção e realidade que se sobrepõem, algo típico da obra de Pêra, que constantemente explora as fronteiras entre o real e o imaginário. Assim, a construção da *mise en abyme*, que em outra camada também é metalinguagem, reflete o interesse do cineasta em pensar o cinema como uma prática que transcende a simples conotação de histórias, tornando-se, em vez disso, um espaço de experimentação e reflexão crítica.

De uma perspectiva menos imediata, a estratégia da *mise en abyme*, tal como é aplicada no filme, também pode ser interpretada como uma crítica à manipulação da memória coletiva. Ao criar uma história falsa que parece plausível, Pêra provoca o espectador a questionar a

veracidade dos discursos oficiais sobre o passado, especialmente em regimes autoritários que, como o Estado Novo, distorceram os fatos e controlaram a opinião pública. Essa manipulação de eventos históricos está intrinsicamente ligada ao uso da propaganda como ferramenta política, um elemento central no governo de Salazar, que fez do cinema um instrumento crucial na propagação do projeto de nação salazarista. A crítica que Pêra constrói, portanto, não se limita apenas a uma reflexão sobre o passado, mas também sobre o papel do cinema como um meio que pode ser usado tanto para preservar quanto para distorcer a memória coletiva de um povo.

De acordo com Maria do Carmo Piçarra, o desenvolvimento desse aparato propagandístico pretendia legitimar o regime, construindo uma narrativa em que “a lealdade do indivíduo e a sua devoção ao Estado se devem sobrepor a qualquer interesse individual ou de um grupo e encontrou na figura de Salazar a corporização dos valores propagandeados” (2015, p. 60). Essa centralidade da figura de Salazar como líder foi reforçada por filmes e documentários que o retratavam como defensor da nação, um estadista dotado de virtudes infalíveis, cuja liderança preservava a identidade e a coesão nacional.

Embora Piçarra destaque a centralidade de Salazar na construção de um nacionalismo, é evidente que a propaganda cinematográfica, além de servir como ferramenta de persuasão, contribuiu para manipular a memória coletiva para que ela se alinhasse aos interesses do regime. A figura de Salazar foi, assim, cuidadosamente moldada como o guardião dos valores nacionais, enquanto a propaganda oficial promovia uma imagem idealizada de Portugal, enaltecendo a ordem e a tradição como pilares centrais do seu discurso e mascarando as reais tensões sociais e políticas do país.

O próprio Salazar, nas entrevistas concedidas a António Ferro em 1932, já reconhecia o poder e a necessidade de uma propaganda organizada e intensa, consciente da forma como a verdade e a mentira podiam ser manipuladas para sustentar um regime autoritário (Piçarra, 2015, p. 60). Segundo a estudiosa, Salazar admitia a eficácia de métodos propagandísticos usados por regimes como o de Hitler e Mussolini, mas lamentava a necessidade de recorrer a essas táticas para promover a “verdade” (Piçarra, 2015, p. 60). Essa visão revela a dualidade do uso da propaganda no Estado Novo: a “verdade” e a “mentira” eram manipuladas com os mesmos mecanismos, utilizando o cinema como um instrumento para condicionar a percepção do povo.

A crítica que Pêra constrói, portanto, não se limita apenas a discutir os efeitos da censura direta de obras de arte, mas abrange também a construção da história oficial através dos meios de comunicação e, em particular, do cinema, que durante o regime salazarista foi uma das

ferramentas mais poderosas para conduzir o imaginário coletivo. Dessa forma, a relação entre cinema e poder, presente ao longo da história do cinema português, é trazida à tona de maneira sutil, mas contundente, a partir da criação desta *mise en abyme*.

Ao questionar o uso do cinema como ferramenta de manipulação, Pêra não apenas provoca uma reflexão sobre o passado, mas também sobre o papel do cinema como um meio que pode ser usado tanto para preservar quanto para distorcer a memória coletiva de um povo. Esses textos complementam a narrativa principal e reforçam a relação entre o cinema, a história e o contexto social e político em que a obra-fonte se insere. A análise detalhada de cada intertítulo permitirá explorar como eles ampliam a compreensão da crítica proposta pelo filme, além de sua função como instrumento de reflexão sobre a memória nacional.

Durante a Segunda Guerra Mundial uma equipa americana de filmes Série B refugiou-se em Lisboa (Pêra, 2011, 0h 0' 05" – 0h 0' 10").

O primeiro quadro textual insere a narrativa em um período de intensa instabilidade global, evocando o papel estratégico de Portugal durante a Segunda Guerra Mundial. Sob o regime autoritário de Salazar, o país declarou sua neutralidade em 2 de setembro de 1939, mas essa neutralidade foi acompanhada de nuances colaborativas. O conceito de “neutralidade colaborante”, cunhado por Luiz Teixeira em *Portugal e a Guerra: Neutralidade Colaborante* (1945), descreve a postura ambígua de Portugal, que, apesar de oficialmente se manter neutro, colaborou com os Aliados em diversas frentes, como a concessão de base nos Açores e as relações comerciais com os dois lados do conflito.

A análise desse período reforça a ideia de que, embora Portugal se declarasse neutro, manteve relações econômicas e diplomáticas com os beligerantes, lucrando com a exportação de matérias-primas como o volfrâmio, essencial para os esforços de guerra (Nunes, 1999, p. 220). Essa “neutralidade colaborante” fez com que Lisboa se tornasse uma rota estratégica para refugiados, diplomatas e espões que transitavam pela Europa:

Após o deflagrar da guerra, Lisboa tornou-se quase da noite para o dia num dos principais centro dos assuntos mundiais: a sua posição geográfica, as suas excelentes estruturas de expedição marítima de mercadorias para o Mediterrâneo e para as Américas, a importância estratégica dos Açores e das colónias portuguesas em África e no Extremo Oriente e a existência em Portugal de matérias-primas vitais e necessárias como o volfrâmio conferiam a Lisboa uma súbita importância para os planos de ambos os lados em guerra (Lochery, 2012, p. 27).

Esse contexto revela a complexidade da neutralidade portuguesa. O refúgio da equipe americana de filmes, mencionada no quadro, se desenrolava em um país que oferecia segurança aos refugiados (politicamente do lado dos Aliados) ao mesmo tempo que colaborava com os interesses estratégicos dos Eixo. Esse posicionamento era acompanhado de um rígido controle interno, o que confere ambiguidade à noção de refúgio da equipe, que se colocou entre o aparente distanciamento do conflito externo e a repressão exercida dentro das fronteiras portuguesas.

Outro ponto que merece destaque é a contradição inerente ao fluxo migratório mencionado no intertítulo. Historicamente, o trânsito de refugiados, especialmente judeus, era predominantemente da Europa para as Américas. A ideia de uma equipe americana buscar refúgio em Portugal inverte a lógica histórica e pode ser lida como um gesto metalinguístico ou até alegórico de Pêra para tratar da introdução não estritamente dos realizadores estrangeiros, mas sim da cinematografia americana e suas ideologias em Portugal.

Além disso, a escolha por uma equipe de filmes B é significativa para a narrativa, pois reflete o contexto estético e cultural que Pêra busca representar. Durante as décadas de 1940 e 1950, o cinema de série B, especialmente nos Estados Unidos, ganhou notoriedade por suas produções de baixo orçamento, frequentemente voltadas para gêneros como terror, ficção científica e fantasia. Esses filmes, produzidos à margem da indústria cinematográfica tradicional, apresentavam uma estética experimental, explorando abordagens criativas menos limitadas pelas amarras comerciais dos grandes estúdios.

Segundo Pêra, seu interesse pelo cinema de série B surgiu logo no início de sua carreira, quando ele começou a se posicionar como “espectador-criador” e a buscar novas referências estéticas que “escapassem do cânone da cinefilia vigente”. O cineasta explica que sua atração por esse tipo de cinema se deve ao modo de produção dessas obras, que, devido à falta de recursos, apela à imaginação e à “utopia da originalidade” (Pêra, 2017, p. 64). Ao incorporar essa equipe estrangeira na narrativa, Pêra faz, portanto, uma alusão ao cinema marginal e experimental, refletindo sobre sua própria trajetória como cineasta e sobre a sua linguagem autoral, que, assim como a dos realizadores de série B, se posiciona à margem do cinema comercial em busca de uma abordagem mais livre e crítica.

Em 1943, a produtora Valerie Lewton casou-se com um actor português que lhe traduziu o conto “O Barão” de Branquinho da Fonseca (Pêra, 2011, 0h 0’ 11” – 0h 0’ 18”).

A escolha do nome Valerie Lewton não é meramente casual e é inventada a partir da pessoa real de Val Lewton, o icônico produtor norte-americano dos anos 1940, conhecido por

seus filmes de horror psicológico de baixo orçamento. Embora ainda não seja mencionada neste quadro uma intenção clara de adaptação cinematográfica ou de elementos de horror, essa associação de nomes já sugere uma conexão indireta com o gênero de Lewton. Esse pequeno detalhe parece plantado como uma pista ao espectador, funcionando como uma espécie de prenúncio convidativo para o público cinéfilo do que virá nos quadros seguintes ou, até mesmo, do tipo de filme que será apresentado e da estética adotada na transcrição da obra literária.

A troca de gênero na figura da produtora pode ser interpretada como uma provocação metalinguística e uma subversão dos papéis tradicionais de gênero no cinema clássico. Ao transformar o produtor em mulher, Pêra faz uma homenagem a Lewton e ao cinema de série B, ao passo que também desafia as normas de uma indústria cinematográfica historicamente dominada por homens. Em vez de um papel submisso ou secundário, Valérie Lewton será a produtora responsável pela adaptação da novela de Branquinho da Fonseca, destacando-se como uma figura central no processo criativo, algo que raramente se via no cinema dos anos 1940. Nesse sentido, a mudança de gênero pode sugerir uma crítica sutil à quase ausência de mulheres em posições de liderança na indústria cinematográfica da época, propondo uma reescrita fictícia (e reparadora) da História.

Outro ponto que cabe destacar é a escolha de 1943 como o ano em que ocorre a união entre a produtora americana e o ator português, uma vez que essa marcação temporal carrega um significado adicional, dada a sua proximidade com a publicação da novela original, que ocorreu em 1942. Ao situar a narrativa fictícia imediatamente após a publicação da obra literária, o cineasta estabelece um elo entre os dois contextos de produção – o literário e o cinematográfico –, ambos inseridos no mesmo período histórico, marcado pela repressão do Estado Novo. Desse modo, o conto e o filme, supostamente, se desenvolvem no universo das tensões políticas e culturais de um contexto temporal compartilhado, e esse paralelo entre as obras permite a Pêra explorar, de forma mais articulada, a censura e as limitações artísticas impostas pelo regime salazarista.

Por fim, destaca-se, nesse segundo quadro, o termo “conto” para designar o texto-fonte fonsequiano. Isso porque, apesar da vasta bibliografia dedicada à obra, sua categorização literária permanece um ponto de divergência entre os estudiosos. As fronteiras entre romance, novela e conto não são sempre nítidas, especialmente nas relações entre os pares romance/novela e novela/conto, o que resulta em frequentes hesitações terminológicas. Diante desse impasse, as respostas variam, mas predomina a tendência de enquadrá-la ora como conto, ora com novela, considerando tanto a vocação contística de Branquinho da Fonseca quanto a proximidade estrutural entre esses gêneros, cujas distinções, por vezes, se mostram imprecisas.

Contrariamente, Ferreira (2004, p. 144) observa que “a maioria dos críticos que têm estudado *O Barão* parte do princípio de que o texto é uma novela, não havendo, portanto, necessidade de grandes elucubrações teóricas sobre o assunto”.

Para este estudo, adotamos a classificação de *O Barão* como novela, uma vez que sua estrutura narrativa se articula em torno de um núcleo central — a personagem do Inspetor —, a partir do qual se desenvolve um complexo temático que, embora não atinja a amplitude e a subordinação causal do romance, também não se limita à concisão do conto. A trajetória do protagonista, marcada pela dilaceração entre forças apolíneas e dionisíacas, expande-se em esferas concêntricas, mantendo, contudo, a unidade estrutural que caracteriza o gênero novelístico.

A definição como novela fundamenta-se na forma como Branquinho da Fonseca estrutura a matéria diegética e não meramente em sua extensão, como frequentemente se supõe. Embora tanto o conto quanto a novela explorem estratégias de expansão semântica, suas abordagens diferem significativamente:

O conto concentra e limita os elementos diegéticos, cabendo inteiramente ao leitor a tarefa de concentrar os indícios, de modo a activar a vontade de expansão semântica que dinamiza o texto. A novela usa também essa estratégia, mas é o próprio texto que vai fornecendo os elementos — e não apenas indícios — de concertação. Os caminhos de expansão semântica da novela estão intratextualmente delineados através da transformação controlada do *Leitmotiv* nuclear. (Ferreira, 2004, p. 109)

A estrutura novelística de *O Barão* decorre da centralidade do narrador-personagem, cuja trajetória desloca-se da posição de observador marginal para o cerne do enredo. O relato em primeira pessoa é feito por um Inspetor de ensino, enviado para vistoriar uma escola rural no interior de Portugal, que, por insistência do Barão local, pernoita em seu solar. A estadia, inicialmente um simples desvio burocrático de sua jornada, gradualmente se converte em um episódio de inquietação e confronto, à medida que o anfitrião, figura imponente e dominadora, impõe sua autoridade sobre o espaço, sobre os que ali vivem e sobre o próprio visitante. Como mediador da experiência narrativa, o Inspetor não multiplica eixos narrativos, mas amplia um conflito primordial: a relação de poder entre ele e o Barão.

O cenário rural, de atmosfera carregada, reforça o contraste entre a racionalidade administrativa do Inspetor e o universo arcaico e autossuficiente do Barão, cuja palavra e presença regulam o funcionamento do local. O que deveria ser uma breve passagem transforma-se em um embate de forças, no qual o narrador, representante do Estado e da racionalidade burocrática, torna-se refém da ordem arbitrária e feudal do anfitrião. A relação de poder emerge,

assim, como Leitmotiv nuclear da narrativa, sintetizado na emblemática máxima do Barão: “Aqui, quem manda sou eu!”. A imposição desse domínio absoluto reverbera não apenas nas interações entre as personagens, mas também na própria estrutura do texto, marcada por um léxico de subjugação e censura, pela clausura espacial e pela noite opressiva que intensifica a sensação de impotência do narrador. Ao construir um universo onde a submissão e a hierarquia se tornam princípios organizadores da diegese, Branquinho da Fonseca elabora uma narrativa que, embora breve, concentra tensões profundas, reafirmando a novela como o gênero mais adequado para condensar essa experiência de deslocamento e anulação identitária.

Valerie viu no texto potencial para um filme de matiz draculesca. Rodam em segredo numa fábrica do Barreiro. De dia filmava-se a versão americana. À noite a versão portuguesa (Pêra, 2011, 0h 0’ 20” – 0h 0’ 30”).

O intertítulo que menciona a filmagem de versões americana e portuguesa em horários distintos, com a portuguesa sendo realizada à noite, estabelece uma conexão direta com uma prática cinematográfica recorrente nos anos 1930, exemplificada pela produção do *Drácula* (1931), dirigido por Tod Browning na versão em inglês e por George Melford na versão em espanhol. Durante essa década, era comum os estúdios de Hollywood produzirem versões em diferentes idiomas de seus filmes, utilizando os mesmos cenários, figurinos e, em alguns casos, a mesma equipe técnica. Esse método surgiu como uma solução industrial para alcançar mercados internacionais sem recorrer à legendagem ou à dublagem, que ainda eram vistas com resistência por parte do público estrangeiro. No caso específico de *Drácula*, a versão em inglês, estrelada por Bela Lugosi, era filmada durante o dia, enquanto a versão em espanhol, protagonizada por Carlos Villarías, era rodada à noite, nos mesmos sets da *Universal Studios*.

A decisão de produzir um *Drácula* em espanhol foi motivada pela necessidade de atender ao crescente público latino-americano, que representava um mercado promissor para Hollywood. Nos Estados Unidos, muitos dos frequentadores das salas de cinema, especialmente na Califórnia e em estados da fronteira sul, eram trabalhadores imigrantes mexicanos, que tinham um acesso mais limitado a filmes falados em inglês. Além disso, a expansão do mercado cinematográfico na América Latina levou os estúdios a buscar estratégias para aumentar sua penetração cultural sem comprometer a qualidade artística de suas produções. Contudo, diferentemente de outras versões internacionais feitas pela *Universal* na época, a versão espanhola de *Drácula* não foi apenas uma mera reprodução do original em inglês. Com uma duração maior, enquadramentos mais dinâmicos e um tom ainda mais sombrio, muitos críticos

consideram que a versão dirigida por Melford superou, em termos técnicos e narrativos, a de Browning.

No filme de Pêra, a versão americana, filmada de dia, sugere visibilidade, hegemonia e acesso ao mercado internacional, enquanto a versão portuguesa, rodada à noite e oculta, alude à clandestinidade e ao contexto repressivo em que a produção cultural portuguesa foi forçada a operar durante o Estado Novo. Se a escuridão da noite servia como condição técnica para a rodagem da versão espanhola de Drácula, ela se torna, em *O Barão*, um símbolo da opacidade, do sigilo e da resistência artística sob a ditadura salazarista. Essa justaposição revela o cinema como um território onde a disputa por memória e significado transcende a tela, inscrevendo-se na própria materialidade da história e nos mecanismos de controle que determinam o que é visto, o que é censurado e o que é esquecido.

A escolha de uma fábrica no Barreiro como local de filmagem adiciona camadas de significado a essa narrativa. O Barreiro, historicamente, foi um importante centro industrial em Portugal, abrigando a Companhia União Fabril (CUF), uma das maiores empresas industriais do país no século XX. Situada estrategicamente com acesso ferroviário e marítimo, a cidade se desenvolveu significativamente devido à industrialização. Ao situar a filmagem em uma fábrica do Barreiro, Pêra pode estar evocando a atmosfera industrial e operária da região, reforçando a ideia de uma produção cultural que emerge das margens, em oposição aos centros hegemônicos de poder cultural e político.

Além disso, a sonoridade semelhante entre "Barreiro" e "Barroso" (região mencionada na novela de Branquinho da Fonseca) pode não ser mera coincidência. Essa aliteração sugere uma ponte simbólica entre o espaço fictício da novela e o espaço "real" da produção cinematográfica, reforçando a intertextualidade e a *transtemporalidade* presentes na obra de Pêra. Essa estratégia narrativa cria uma *mise en abyme*, onde a própria estrutura do filme reflete sobre sua construção e contexto, enriquecendo a experiência do espectador e convidando-o a uma leitura mais profunda das camadas históricas e culturais envolvidas.

O Ditador soube da existência do filme e mandou destruir os negativos. A equipa técnica foi repatriada (Pêra, 2011, 0h 0' 32" – 0h 0' 38").

O intertítulo que menciona a destruição dos negativos por ordem do ditador e o repatriamento da equipe técnica articula, em múltiplos níveis, questões centrais da relação entre cinema, censura e memória histórica. A alusão imediata à supressão de um filme evoca não apenas as políticas repressivas do Estado Novo português, que impunham um rígido controle sobre a produção cultural, mas também ressoa com a trajetória de *Nosferatu* (1922), de F. W.

Murnau. Assim como o filme fictício de *O Barão*, a obra de Murnau foi alvo de uma tentativa de erradicação: processado por Florence Stoker, viúva de Bram Stoker e detentora dos direitos autorais de *Drácula*, *Nosferatu* foi judicialmente condenado à destruição, com uma ordem explícita para que todas as cópias e negativos fossem eliminados. No entanto, a clandestinidade e o contrabando garantiram a sobrevivência do filme, tornando-o um dos marcos do horror expressionista. Esse paralelo não é gratuito: *O Barão* já nasce como um filme que se inscreve em uma tradição estética marcada pelo expressionismo alemão e pelo horror gótico, dialogando diretamente com o imaginário do vampirismo e do autoritarismo. Assim, a referência à destruição dos negativos e ao apagamento da obra tanto reforça a crítica à censura do Estado Novo, como insere a narrativa em uma linhagem cinematográfica onde o horror não é apenas estilístico, mas profundamente político.

A destruição de filmes como forma de repressão cultural foi um instrumento amplamente utilizado por regimes totalitários ao longo do século XX. A ditadura salazarista, por exemplo, impôs severos mecanismos de censura para garantir que o cinema português permanecesse alinhado à sua ideologia. Conforme destacado por Azevedo (1999, p. 65):

A este nível, a missão da Censura consistia [...] em silenciar, ocultar, esbater, na crueza da sua objectividade e verdade, ou do seu inconformismo e liberdade, todas as notícias, acontecimentos, ideias, críticas e manifestações de liberdade de expressão e criação artística, sob qualquer forma, e independentemente da sua origem (nacional ou internacional), sempre que fossem suscetíveis de pôr em causa a legitimidade do regime e a credibilidade dos seus dirigentes, ou de abalar os seus fundamentos políticos, princípios filosóficos, valores religiosos e morais, ou simplesmente fossem consideradas capazes de “desorientar” a opinião pública, ou inconvenientes para a ditadura.

No contexto de *O Barão*, a suposta destruição do filme pelo ditador ecoa essa prática, funcionando como uma metáfora do apagamento da memória histórica, do silenciamento imposto a obras e artistas que desafiassem a narrativa oficial. Nesse sentido, a matiz draculesca, por explorar o autoritarismo do personagem-título, poderia ser vista como uma crítica velada ao regime. Ao retratar a figura do barão como uma representação do autoritarismo, o filme questiona as estruturas de poder e a legitimidade de governos autoritários, algo que certamente incomodaria o regime. Dessa forma, a obra é censurada não apenas por se afastar dos valores transmitidos pela propaganda oficial, mas também por colocar em xeque a própria figura do ditador.

Além da destruição dos negativos, o intertítulo menciona o repatriamento da equipe técnica, o que sugere uma camada adicional de leitura sobre o choque entre o cinema português e as influências estrangeiras, em particular a hegemonia de Hollywood. Durante o Estado Novo,

havia uma forte preocupação em preservar um cinema nacional que reforçasse os valores tradicionais do regime, ao passo que a cultura cinematográfica estrangeira — especialmente a americana — era vista com desconfiança, seja por seu potencial subversivo, seja por seu apelo popular incontornável. O repatriamento da equipe americana em *O Barão* pode, portanto, ser interpretado como um comentário irônico sobre a rejeição da modernidade e da influência externa pelo regime, algo que dialoga com a política salazarista de manter Portugal isolado das grandes transformações socioculturais do século XX. Ao mesmo tempo, a repressão do filme fictício evidencia a tensão entre uma cultura nacional controlada e um cinema marginal que resiste à normatização, tema recorrente na filmografia de Edgar Pêra, que sempre buscou tensionar as fronteiras entre o institucional e o subversivo.

*Os actores portugueses foram deportados para o campo de concentração do Tarrafal. Morreram sob a tortura da **FRIGIDEIRA**. Um cubículo onde assavam seres humanos* (Pêra, 2011, 0h 0' 41" – 0h 0' 50").

O intertítulo que menciona a deportação dos atores portugueses para o campo de concentração do Tarrafal e sua morte sob a tortura da frigideira insere uma das referências mais explícitas à repressão salazarista dentro da estrutura metalinguística de *O Barão*. O campo de concentração do Tarrafal foi criado em 1936 para encarcerar presos políticos e opositores do regime, tendo sido palco de inúmeras violações de direitos humanos, incluindo a prática de tortura (Farinha, 2019, p. 125). Ao destacar a palavra *frigideira* em fonte maior e em negrito, Edgar Pêra enfatiza a brutalidade desse método de tortura, utilizando a tipografia como um elemento visual de choque, forçando o espectador a confrontar diretamente a violência institucionalizada do Estado Novo.

A frigideira, uma das formas mais desumanas de suplício empregadas no Tarrafal, consistia em um cubículo de metal, onde prisioneiros eram trancados sob o sol escaldante de Cabo Verde, sem ventilação e sem água, expostos a temperaturas sufocantes até o ponto da exaustão e, muitas vezes, da morte. O Tarrafal, conhecido como o “Campo da Morte Lenta”, era destinado a dissidentes políticos, antifascistas e opositores do regime, tornando-se o símbolo máximo da política de eliminação da oposição em Portugal. Ao evocar essa memória, Pêra amplifica a conexão entre o horror político e a estética do horror cinematográfico, associando diretamente a repressão salazarista à brutalidade de um sistema de extermínio que operava dentro dos próprios domínios portugueses.

A opção narrativa de distinguir o destino dos atores portugueses e americanos no intertítulo também carrega um peso significativo. Enquanto os americanos são apenas

repatriados, os portugueses são condenados à morte no Tarrafal, evidenciando a lógica de destruição aplicada contra os próprios cidadãos. Essa diferenciação ressalta a desvalorização dos artistas e intelectuais portugueses pelo regime, que não hesitava em aniquilar aqueles que representassem qualquer tipo de ameaça à ordem estabelecida. Além disso, há um paralelo possível com a lógica colonialista do Estado Novo: Cabo Verde, enquanto colônia, servia como um território periférico de punição e silenciamento, um espaço onde a opressão portuguesa se fazia sentir de maneira extrema. Essa geopolítica da repressão reforça a ideia de que a ditadura salazarista não apenas sufocava a cultura e o pensamento crítico, mas também utilizava suas possessões ultramarinas como instrumentos de controle e erradicação de opositores.

Curiosamente, a tortura da frigideira ressoa com um elemento crucial do texto original de Branquinho da Fonseca: o incêndio no solar do Barão e a quase morte do Inspetor, que é salvo no último momento pelo próprio déspota. A escolha de Pêra de inserir essa referência histórica específica no intertítulo do filme sugere uma deliberada interseção entre o horror ficcional da novela e o horror real da repressão política. No texto de Branquinho, o fogo aparece como um agente de destruição e transformação, um elemento caótico que ameaça consumir o protagonista, mas que paradoxalmente é interrompido pelo próprio Barão, aquele que até então exercia o papel de opressor. O uso dessa imagem funciona como uma ponte entre a ficção original e a cinematográfica, onde o ato de “assar” – tanto na novela, quanto no intertítulo do filme – se torna uma referência ao perigo iminente e à violência. No entanto, no filme, a dinâmica do déspota com o fogo se inverte: não é ele quem salva do fogo, como o fez o Barão; pelo contrário, ele condena à frigideira os opositores, evocando a lógica da tirania salazarista. Esse deslocamento transforma o fogo, que antes era um risco individual e narrativo, em uma metáfora do extermínio político.

Em 2005 foram descobertas 2 bobinas e o guião do filme nos arquivos do Cine-clubes do Barreiro. Procedeu-se então ao trabalho de recuperação e refilmagem (Pêra, 2011, 0h 0' 52" – 0h 1' 0").

O próprio ato de “descoberta” do filme no século XXI — conforme sugerido pelos intertítulos — pode ser lido como uma reafirmação da necessidade de resgatar narrativas suprimidas pela ditadura, da mesma forma que a redescoberta da versão espanhola de *Drácula* (1931) ou de *Nosferatu* trouxe à tona filmes que haviam sido marginalizados ou perdidos. Nesse sentido, um detalhe particularmente significativo é que a versão espanhola de *Drácula*, por muito tempo, foi considerada perdida. Apenas em 1970, décadas após sua produção, uma cópia foi redescoberta, restaurada e posteriormente lançada, permitindo que estudiosos do cinema

revissem sua importância no contexto da produção hollywoodiana da época. Essa trajetória ressoa diretamente com a *mise en abyme* proposta por Pêra, em que a narrativa fictícia de um filme português censurado e “descoberto” décadas depois reforça o jogo entre desaparecimento e reemergência, verdade e ficção, história e mito. Assim, ao evocar o caso de *Drácula*, Pêra faz um comentário sobre a estética draculesca de sua obra, ao mesmo tempo que estabelece um paralelo entre o apagamento e a recuperação de narrativas cinematográficas marginalizadas, seja por questões de mercado ou por repressão política.

As duas bobinas e o guião (roteiro) “descobertos” em 2005 nos arquivos do Cineclub do Barreiro constitui, portanto, um ponto-chave no jogo metalinguístico de Pêra. Esse trecho atua como uma ponte entre o passado e o presente, enquanto aborda temas mais profundos relacionados à memória, à perda e à recuperação no cinema. Além disso, articula-se aqui a intersecção entre realidade e ficção, uma vez que o ato de ‘descobrir’ as bobinas e de ‘recuperá-las’ introduz a narrativa em abismo: um filme a partir de um suposto outro filme a partir do texto-fonte literário. Ou seja, através desse processo, tem-se o início da transposição cinematográfica da obra de Branquinho da Fonseca no cerne da ficção fílmica.

Implicitamente, acrescenta-se à equação a data de 2005 e o interesse contemporâneo de catalogação e restauração de películas antigas. A introdução da ideia de um *remake* sugere um desejo de restauração, tanto no campo da cultura quanto no âmbito da memória coletiva, apontando para uma tentativa de resgatar aquilo que foi silenciado, seja pelo regime, seja pela passagem do tempo. Para tanto, o cineclubismo, evocado pela menção ao Cineclub do Barreiro, desempenhou um papel crucial na história do cinema português, especialmente durante a vigência do Estado Novo. Esses espaços foram fundamentais para a difusão e preservação de filmes que, de outra forma, teriam sido censurados ou esquecidos. Os cineclubes foram importantes canais de resistência cultural, como observa Michelle Sales (2013, p. 160):

Ao lado da tentativa de estabelecer um modelo industrial de cinema, estabelecia-se, nos finais dos anos 1940, a fundação de importantes cineclubes e associações de cinema que se tornaram imprescindíveis durante a vigência do Estado Novo português, pois representavam canais possíveis de exibição para filmes de baixo interesse comercial ou obras “censuradas”. Esses cineclubes funcionaram, durante os anos 1950, [...] como espaços de formação, preparação e experimentação da linguagem cinematográfica, mais do que simples espaços de exibição e debate entre “amigos da sétima arte”.

Esses espaços, portanto, não eram meramente pontos de encontro para cinéfilos, mas locais de formação, onde o debate e a prática cinematográfica podiam florescer longe da pressão comercial e das restrições do governo (Salles, 2017, p. 161). Este contexto é essencial para compreender como as futuras gerações de cineastas portugueses foram formadas em um

ambiente de resistência, compreendendo o cinema como uma forma legítima de arte e não apenas como um produto comercial.

No entanto, Salles aponta que o regime salazarista reconhecia o potencial subversivo dos cineclubes e, à medida que a atividade desses espaços crescia, o governo procurou restringi-los. Nos finais dos anos 1950, a partir do Decreto-Lei 40.578, o Estado Novo tentou desmobilizar as atividades cineclubistas, impondo uma federação de cineclubes controlada pelo governo, o que levou ao fechamento de muitos deles e à limitação das suas atividades (2013, p. 163). Essa tentativa de controle estatal reflete o temor do regime frente à capacidade de resistência cultural que esses espaços representavam. Só que, mesmo sob vigilância, o cineclubismo continuou a desempenhar um papel vital na preservação e promoção de filmes que iam contra as narrativas preconizadas pelo regime.

Se, durante o Estado Novo, o cineclubismo foi uma ferramenta de resistência à censura e à repressão, no presente ele é evocado como um campo de preservação cultural e como um espaço de debate e contestação frente à comercialização massiva da arte cinematográfica. No filme, a menção ao Cineclube do Barreiro, no distrito de Setúbal, o coloca como um espaço alternativo de memória e de conservação, onde filmes “perdidos” poderiam ser redescobertos e recuperados, mesmo décadas após sua criação. Pêra utiliza essa referência real para evocar o papel dos cineclubes na manutenção de uma cinematografia marginalizada, mostrando que, mesmo em um ambiente repressivo, o cinema encontra maneiras de sobreviver. A “descoberta” das bobinas no Cineclube do Barreiro simboliza, então, um redescobrimento do próprio cinema português, que foi, em grande parte, censurado ou silenciado durante o Estado Novo. A recuperação das bobinas, seguida da refilmagem mencionada no intertítulo, pode ser lida como uma metáfora para o esforço contínuo de cineastas e cinéfilos em restaurar a pluralidade cultural que o regime tentou suprimir. O cineclube, portanto, funciona como um espaço simbólico de liberdade artística, onde a experimentação estética e a memória coletiva encontram um terreno fértil para se desenvolverem, mesmo diante das tentativas de controle estatal.

De resto, a indicação de um trabalho de “recuperação e refilmagem” remete ao próprio processo de criação artística de Edgar Pêra. Em suas obras, Pêra frequentemente explora a ideia de reelaboração, tanto técnica quanto narrativa, e de recriar o passado para oferecer novas perspectivas sobre a realidade. A refilmagem de um filme supostamente perdido torna-se, então, um gesto simbólico de continuidade histórica e estética, pelo qual o presente revisita o passado para preencher lacunas e dialogar com aquilo que foi silenciado ou apagado.

Em 2011 exibe-se pela primeira vez O Barão (Pêra, 2011, 0h 1’ 1” – 0h 1’ 6”).

O encerramento do intertítulo, com destaque para a legenda que apresenta o nome do filme em letras maiores, anuncia a exibição de *O Barão* pela primeira vez em 2011, época efetiva do lançamento do filme, o que reforça a dimensão metalinguística e o constante jogo entre realidade e ficção que permeiam a obra de Edgar Pêra. Essa suposta estreia tardia do filme convida o espectador a refletir sobre sua própria posição ao assistir a uma obra que, apresentada como algo do passado, provoca a ilusão de um resgate cinematográfico. Isso porque o ato de exibição pressupõe a presença de um espectador, e o intertítulo coloca este último em foco, destacando sua participação ativa como última instância de um processo repleto de valor histórico. Ao afirmar que *O Barão* está sendo exibido pela primeira vez, Pêra traz à tona a ideia de uma estreia aguardada e leva o público a refletir sobre o que significa assistir a algo que, embora não seja realmente perdido, mesmo assim carrega valor e significado histórico. O cineasta estimula, de forma lúdica, a expectativa do público, colocando-o em uma posição de descoberta, ao mesmo tempo que desmascara a artificialidade dessa descoberta.

Esse quadro final encerra a sequência de abertura e convida à reflexão crítica sobre o próprio fazer cinematográfico e a relação do cinema com a memória cultural. A ideia de que certos filmes podem ser esquecidos ou destruídos, mas, eventualmente, redescobertos e restaurados, reflete a própria relação de Pêra com a história do cinema. Seu trabalho, muitas vezes, envolve uma reinterpretação de elementos do passado, combinando referências clássicas e contemporâneas para criar novas formas de expressão artística.

5.3 O LIRISMO E O REALISMO: A INTERPELABILIDADE DO LEITOR E DO ESPECTADOR

Se a intersecção entre o realismo e o grotesco em *O Barão* instaura uma fratura na representação da ordem social, tensionando-a por meio da caricatura e da deformação, a relação entre realismo e lirismo opera um movimento diverso, mas igualmente essencial à arquitetura das obras. Tanto na novela de Branquinho da Fonseca quanto no filme de Edgar Pêra, há um esforço deliberado de aproximação do leitor e do espectador a um universo diegético que, embora imerso em situações absurdas, conserva um eixo reflexivo que os envolve de maneira direta e sensível. Esse efeito se dá, no texto-fonte, pelo uso de um narrador em primeira pessoa, cuja voz, frequentemente marcada por digressões filosóficas, conduz a narrativa não apenas como um relato de eventos, mas como uma interpelação constante ao leitor, instaurando um lirismo que coexiste com a materialidade opressiva do espaço e das relações sociais. No cinema, onde a mediação de uma voz interna não se impõe da mesma maneira, Pêra se vale de outros

expedientes para transpor essa interpelação do leitor para a tela, reconfigurando-a em um diálogo visual e sensorial com o espectador.

A poética cinematográfica de Pêra mantém uma correspondência com essa construção narratológica, ainda que por caminhos distintos. Enquanto a novela articula a subjetividade do narrador como vetor de um lirismo que oscila entre a contemplação e o desespero, o filme recorre a uma estilização formal que reforça a natureza sensorial dessa experiência, investindo em enquadramentos, sobreposição de imagens e um uso expressivo da montagem para criar uma atmosfera capaz traduzir a interioridade do protagonista, ao mesmo tempo em convida o espectador a participar ativamente desse estado de inquietação. Assim, se no texto de Branquinho da Fonseca o lirismo emerge das pausas meditativas e da linguagem poética do narrador, no filme ele se manifesta na maneira como o olhar do espectador é constantemente interpelado por uma *mise-en-scène* que subverte as convenções da representação clássica para evidenciar a construção artificial da obra e, paradoxalmente, reforçar suas ancoragens na realidade.

A dimensão lírica que permeia as duas versões de *O Barão* não se impõe como um desvio do realismo, mas como um meio de aprofundá-lo. A narração em primeira pessoa, carregada de digressões, estabelece um pacto intimista entre o Inspetor e o leitor, que é conduzido a uma experiência simultaneamente subjetiva e socialmente situada. Álvaro Pina (1978) destaca, em sua análise sobre o texto fonsequiano, a complexidade instaurada pelo uso da narração em primeira pessoa, que confere à novela um caráter ambíguo e dialético, ao mesmo tempo subjetivo e ancorado em uma realidade histórica específica. Para o ensaísta, a perspectiva do Inspetor-narrador não deve ser lida como um mero relato individual, mas como parte de um processo mais amplo de reconfiguração da consciência social portuguesa, influenciada pelas transformações históricas e políticas do país. A obra, assim, reflete não apenas uma narrativa ancorada no tempo em que foi escrita, mas também a forma como essa mesma narrativa é apropriada e reinterpretada por diferentes gerações de leitores e, posteriormente, espectadores, sobretudo após o 25 de Abril.

Ao discutir a recepção contemporânea da obra, Pina destaca a maneira como a novela *O Barão* adquire novos sentidos à luz das transformações históricas e sociais operadas em Portugal. O autor propõe uma reflexão sobre a mudança no horizonte de leitura do público, enfatizando que a obra interpela, hoje, problemáticas distintas daquelas percebidas em seu contexto original de publicação:

Porventura o hoje causará alguma estranheza. Só uma nota para reflexão: o processo de profundas transformações democráticas na sociedade portuguesa tem vindo a operar significativas mudanças também na consciência social portuguesa. A nossa consciência social não é hoje a de 1942, nem tão-pouco a de 24 de Abril de 1974. Como estranhar, então, que nossa consciência individual - que, com todos os seus traços específicos, é não obstante expressão da nova consciência social portuguesa - aproprie as obras literárias de antes de 25 de Abril de modo diferente daquele por que eram apropriadas antes da Revolução? E não significa isto, também, que a nova literatura portuguesa tem de ser diferente? (Pina, 1978, p. 703).

Essa mudança na consciência histórica e social portuguesa, apontada por Pina, permite compreender de forma ainda mais complexa a atualidade de *O Barão*, sobretudo quando observada à luz da transcrição realizada por Edgar Pêra. Se, por um lado, a novela de Branquinho da Fonseca já dramatizava o esgotamento de uma ordem aristocrática decadente, cuja autoridade se revela anacrônica e disfuncional, o filme de Pêra opera uma atualização crítica dessa estrutura, projetando-a no interior de um Portugal contemporâneo ainda marcado pela permanência de lógicas autoritárias e pela reconfiguração do poder das elites.

Esse duplo-anacronismo — a coexistência de formas sociais arcaicas com aparatos modernos — torna-se especialmente pertinente aqui, pois evidencia como a figura do Barão, na obra cinematográfica, não é apenas um resquício romântico ou simbólico, mas um representante ativo de uma classe ainda dominante, aliada à burguesia e ao grande capital, cuja capacidade de mando se sustenta por meio de alianças estratégicas e pela reprodução das desigualdades estruturais. Assim, o Barão torna-se não só a metáfora de um fracasso subjetivo, mas o sintoma de um colapso político prolongado, em que as estruturas da ditadura se metamorfoseiam e se perpetuam sob novas roupagens, mesmo diante das mudanças históricas que progressivamente a deslegitimam — o que Pêra denuncia ao radicalizar os mecanismos de *interpelabilidade* do público, característica já presentes na obra original através das digressões filosofantes do protagonista-narrador.

Rosa Maria Goulart, ao propor uma leitura lírica da novela *O Barão*, destaca como o estatuto da narração se funda numa ambiguidade estrutural que compromete qualquer linearidade clássica ou objetividade documental. Trata-se de uma narração ulterior, em que os eventos diegéticos, situados no passado, são recuperados por um narrador fortemente implicado emocionalmente, que seleciona e hierarquiza os materiais da memória. A instabilidade do relato reside no fato de que esse narrador, homodiegético, não se limita à função de testemunha, mas constantemente se insinua como protagonista, intervindo no fio da narrativa com comentários subjetivos e inserções em presente da enunciação — “Agora reconheço [...] – Nem sei se era medo” (Branquinho da Fonseca, 1973, p. 67) — que rompem a fronteira entre o tempo narrado

e o tempo da narração. Nesse jogo temporal, o Inspetor desloca-se para além do papel de intermediário: ele interpela o leitor diretamente, revelando-se como elo de uma consciência social que ultrapassa o plano individual e projeta a narração como ato performativo. A própria estrutura da novela, nesse sentido, demanda um leitor específico: não aquele que busca a progressão factual dos acontecimentos, mas aquele que aceita o convite para deambular pela experiência evocada, refazendo, imaginativamente, o percurso afetivo e simbólico do narrador. Tal exigência se manifesta numa *captatio benevolentiae*³⁷ que, em tom emocionado e aparentemente altivo, seleciona o tipo de leitor que importa: o que está disposto a acolher a íntima verdade da experiência humana.

No campo do cinema, essa lógica de interpelação é inteligentemente transposta por Edgar Pêra, que também constrói um espectador eleito, capaz de aderir à suspensão diegética e à deriva sensorial proposta pela narrativa fílmica. No filme, o presente da narração coincide com o presente da diegese — não há o recuo temporal típico da narração ulterior —, o que exige outra estratégia para manter a interioridade reflexiva do Inspetor. Pêra soluciona isso por meio da acentuação da *res cogitans*, instaurando a mente como espaço-tempo, sem recorrer a *flashbacks* convencionais. O monólogo interior do narrador assume, então, uma função interpeladora clara, dirigida ao espectador, que é chamado a se reconhecer como cúmplice da experiência. Assim como a novela exige um leitor capaz de acolher o estranhamento e a ambiguidade, o filme convoca um espectador que aceite ser desestabilizado. Nessa chave, o conceito de Rancière (2008) do “espectador emancipado” torna-se esclarecedor: trata-se, aqui, de um espectador que não consome passivamente a imagem, mas que a atravessa com imaginação e crítica, participando ativamente da construção do sentido. Tanto o narrador de Branquinho quanto as instâncias narrativas do filme de Edgar Pêra instauram um regime de partilha da sensibilidade que redefine a função do público como colaborador da obra.

Além disso, o encontro com o Barão opera, para o Inspetor, como um disparador de reconhecimento e exposição de desejos recalcados — um espelho no qual ele se vê e, ao mesmo tempo, se desfigura. Ao assumir o papel de narrador, o Inspetor não apenas rememora a experiência vivida, mas reinscreve sua subjetividade nos intervalos da escrita, revisitando o passado como forma de autodefinição. A estrutura digressiva da novela, permeada por hesitações, desvios e retomadas, funciona como dispositivo formal dessa revelação progressiva de si e do outro. O embebedamento do protagonista, catalisador da dissolução das barreiras

³⁷ *Captatio benevolentiae* é uma expressão latina que designa um recurso retórico utilizado no início de discursos ou textos com o intuito de conquistar a simpatia do interlocutor ou leitor, predispondo-o favoravelmente à escuta ou à leitura daquilo que será apresentado.

entre consciência e discurso, afrouxa o controle racional da narrativa e compromete qualquer tentativa de descrição objetiva, tanto do Barão quanto de si mesmo. O espelhamento, portanto, não é apenas temático, mas composicional: à medida que o narrador tenta capturar o outro, ele próprio se desestabiliza, se esboça e se revê. Essa fluidez identitária, mediada pelo olhar e pela memória, desloca-se da diegese para o plano da enunciação, transformando a narração num exercício de exposição e simultaneamente de ocultamento.

No filme de Edgar Pêra, esse jogo especular se amplia e se radicaliza na relação entre o personagem e o espectador. A ausência de um narrador verbalmente dominante intensifica a adesão sensorial e emocional do público, que é conduzido não pela mediação de um relato retrospectivo, mas pela imersão direta na experiência visual e sonora. A técnica de câmera subjetiva — frequentemente adotada para expressar o ponto de vista do Inspetor — transfere para o espectador a posição de narrador-participante, tornando-o cúmplice da desorientação, da hipnose estética e do desejo difuso que perpassam a obra. Assim como o Inspetor se vê refletido no Barão e se desnuda ao narrar, o espectador é interpelado a reconhecer-se nesse processo, tornando-se parte ativa da tessitura narrativa. A metáfora do espelho, portanto, se duplica: o outro é o meio pelo qual se revela o eu, e o filme é o dispositivo pelo qual se revela e se forma um espectador, convocado a habitar um espaço liminar entre percepção, afeto e consciência.

5.3.1 A quarta parede e a transparência cinematográfica

Logo no início da narrativa em abismo, Pêra estabelece uma relação singular entre o filme e o espectador, rompendo com as convenções narrativas tradicionais, ao fazer com que o personagem do Inspetor se dirija diretamente à câmera. Esse gesto é um exemplo claro da quebra da quarta parede, uma técnica que consiste em dismantelar a barreira invisível que, no teatro e no cinema, separa as personagens do espectador, promovendo uma interação mais direta e consciente entre as duas partes. Essa estratégia subverte a lógica da imersão cinematográfica tradicional, que normalmente visa criar a ilusão de que o espectador está invisível e apenas observando a narrativa se desenrolar diante de si. Pêra compara essa prática ao “efeito Medusa”, em que, assim como na mitologia, o ato de olhar diretamente para a câmera no cinema tradicional seria tão proibido quanto o olhar para a própria Medusa:

Para o cinema narrativo convencional, tal como Medusa, o espectador não se pode olhar ao espelho. Quererá isto dizer que o ator não pode olhar para câmara, sob pena de ficar petrificado, fotograma fossilizado, espectador capturado? Quando um ator olha para a câmera denuncia a presença do espectador, retira-lhe o manto da invisibilidade. Como se dissesse: “Ele viu-me, e quebrou as regras do jogo” (Pêra, 2017, p. 30-31).

A provocação de Pêra sobre as regras da interação cinematográfica remete ao conceito de “quarta parede”, originário do teatro. Conforme Xavier (2003, p. 17) explica, no século XVIII o teatro formalizou uma barreira invisível que separa o palco da plateia, criando um “mundo autônomo de representação”, onde os atores, como idealizado por Diderot, ignoram a presença do espectador por estarem em “outro mundo”. Para criar a ilusão de autonomia narrativa, além das três paredes visíveis – que correspondem aos limites físicos do palco, como as laterais e o fundo do cenário –, estabelece-se uma quarta parede invisível, separando o espaço cênico da plateia. Essa quarta parede funciona como uma janela, por onde o público observa a ação, mas sem interferir diretamente nela, mantendo a convenção de que está fora daquele “outro mundo” representado no palco como uma realidade intocável e autossuficiente.

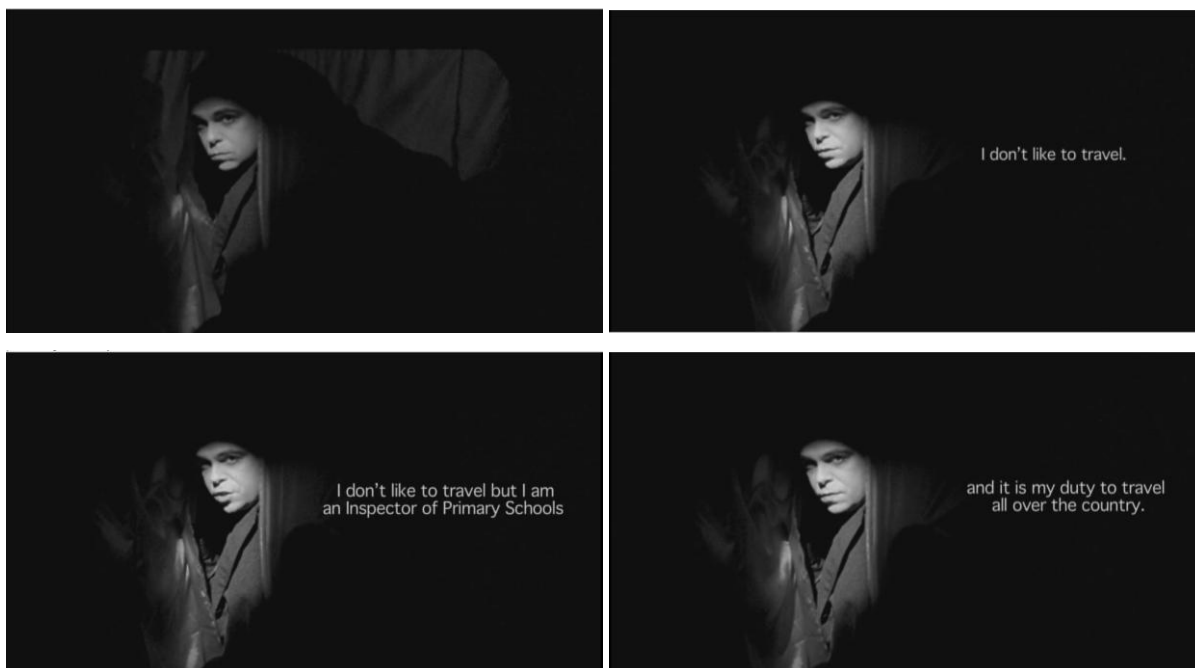
No cinema, “tal aprisionamento ganha mais força, pois o espaço imaginário se projeta na pura superfície (a luz na tela); não há atores no espaço da sala, o que auxilia na produção do efeito de autonomia da ficção” (Xavier, 2003, p. 18). No entanto, o autor adverte que, para manter essa ilusão de autonomia, é essencial que o ator não olhe diretamente para a câmera, pois esse gesto romperia o distanciamento entre a ficção e o público. O simples ato de um ator encarar a câmera constitui o método mais comum da quebra da quarta parede no cinema, pois denuncia a presença do público e retira-lhe o “manto da invisibilidade”, como mencionado por Pêra, rompendo, assim, com as convenções da narrativa clássica. Além disso, o próprio ato de olhar carrega um significado metacinematográfico, já que a câmera — o “olho mecânico” — é uma das metáforas fundadoras do cinema, e o enfrentamento direto desse olhar explicita a mediação técnica que sustenta a ilusão cinematográfica.

Em consonância com essa ideia, em *O Barão* de Pêra, a quebra da quarta parede, entre outros recursos, força o espectador a reconhecer a artificialidade da narrativa e participar ativamente da experiência cinematográfica. Isso é evidente na sequência que abre a diegese, quando o Inspetor, de dentro de uma carruagem, se volta diretamente para a câmera, tornando o espectador consciente da construção narrativa e sugerindo, de maneira sutil, uma atmosfera de vigilância e controle tanto pelo público quanto pelo contexto histórico de produção literária e, ficcionalmente, cinematográfica. Por exemplo, quando a personagem diz “Preciso de estar o mais parado possível. Para pensar bem, é preciso ficar quieto” (Pêra, 2011, 6’5’’- 6’11’’), a escolha dessas falas, extraídas do texto-fonte, parece evocar um clima de repressão e censura, ressoando o período ditatorial. Embora não seja uma representação explícita do contexto político, essas palavras são carregadas de uma tensão que, para o público familiarizado com a história portuguesa, traz à tona as memórias de silêncio forçado e obediência compulsória. Em

um sentido menos ostensivo, contudo, pode-se deduzir que essas palavras ecoam uma sensação de vigilância da personagem sobre o próprio fazer cinematográfico, que a torna constantemente observada pelo público e vice-versa.

Seja qual for o significado extraído, o espectador é convidado a se posicionar criticamente diante da obra, ciente do processo cinematográfico. A interação direta do Inspetor com o público fomenta uma reflexão sobre o próprio ato de assistir e como a instância do espectador pode determinar a construção de um filme e a escolha das falas das personagens, como se de alguma forma “censurasse” a liberdade criativa do idealizador da obra. Como Pêra (2017, p. 84) revela: “Num dos meus cadernos de notas, escrevi: ‘Em vez de ser um filme concebido a pensar no prazer do criador, *O Barão* será um filme a pensar no espectador’”. Essa abordagem coloca em evidência a relação entre a obra e sua recepção: na interpelação do espectador, a personagem não está apenas relatando uma experiência pessoal, mas também está, simbolicamente, questionando o papel do espectador na construção cinematográfica. Pêra parece usar esse gesto como uma forma de alertar o público de que o filme não é uma simples narrativa de ficção, mas sim uma construção artística autorreflexiva, carregada de significados históricos, estéticos e políticos.

Figura 14 – Plano-sequência da quebra da quarta parede pelo Inspetor (Pêra, 2011, 00h 1' 40'' – 00h 1' 53'')



A quebra da quarta parede, paradoxalmente aliada à transparência cinematográfica, instaura uma dinâmica de oscilação que ressoa com a continuidade da narração autodiegética em primeira pessoa estruturada por Branquinho da Fonseca. Essa contradição aparente – entre a interpelação direta do espectador e a ilusão de fluidez narrativa – cria um efeito de encenação distorcida, no qual Pêra simultaneamente mantém e desestabiliza o vínculo entre o personagem-protagonista e o público. Assim como no texto-fonte, onde o narrador autodiegético conduz o relato a partir de sua perspectiva subjetiva, o filme manipula a linguagem cinematográfica para fortalecer essa relação dialética, explorando a transparência para construir verossimilhança ao mesmo tempo que a fratura, instaurando um jogo metalinguístico que desafia as convenções da recepção cinematográfica.

5.3.2 Sobreposições de imagens

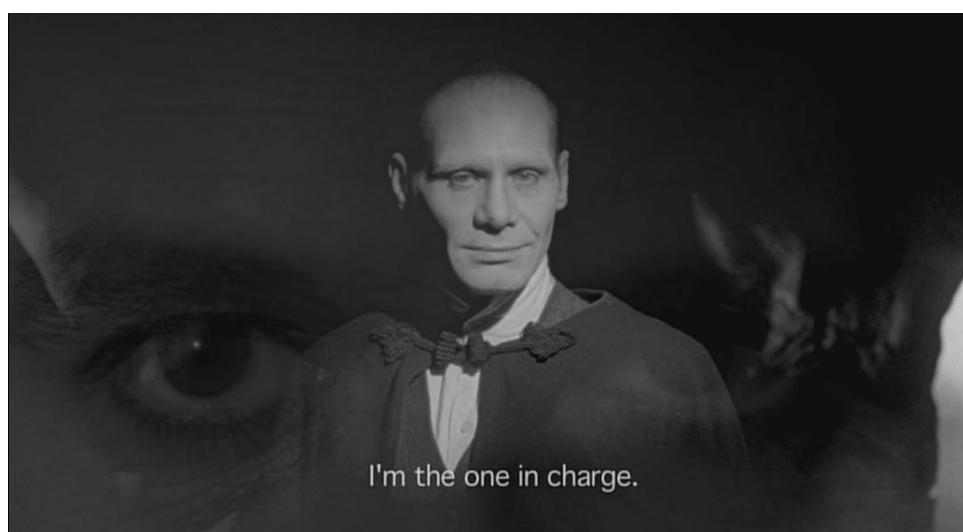
No contexto cinematográfico, a técnica de sobreposição de imagens é amplamente utilizada como um recurso visual para expressar estados emocionais ou psicológicos das personagens, sugerindo pensamentos, memórias ou confusões mentais de maneira mais abstrata. Essa estratégia torna-se especialmente eficaz em filmes que abordam temáticas como memória, temporalidade, sonhos ou psicologia, pois permite que múltiplas realidades – temporais ou espaciais – coexistam simultaneamente na tela. Como bem coloca Eisenstein

(1949, p. 50): “Da superimposição de dois elementos da mesma dimensão surge sempre uma nova e superior dimensão. No caso da estereoscopia, a superimposição de duas bidimensionalidades não idênticas resulta em uma tridimensionalidade estereoscópica”.

A reflexão de Eisenstein aponta que a sobreposição, ao invés de simplesmente justapor imagens, cria algo novo e mais profundo, oferecendo ao espectador uma experiência que transcende a representação objetiva tradicional. Esse recurso é frequentemente empregado em filmes que exploram o inconsciente, o subjetivo ou o fantástico, proporcionando uma camada estética adicional que vai além do que uma simples tomada poderia oferecer. Um exemplo notável do uso dessa técnica pode ser encontrado no cinema expressionista alemão, no qual a sobreposição de imagens cria uma sensação de alienação ou distorção da realidade, conectando o visual à psicologia perturbada dos protagonistas. Nesse caso o realismo convencional é subvertido e as sobreposições ajudam a criar uma atmosfera de sonho, fantasia ou mesmo pesadelo, tornando difusos os limites entre o real e o insólito.

Em *O Barão*, a recorrente sobreposição das personagens em plano detalhe, com os olhares voltados para a câmera, sugere uma extensão da interpelabilidade do espectador, uma vez que esses momentos atenuam a barreira entre o universo diegético e o público, instaurando uma sensação de intimidade inquietante ou de incômodo deliberado. Diferentemente da quebra tradicional da quarta parede – como ocorre no início do filme, quando o Inspetor se dirige diretamente ao público –, aqui o espectador ocupa uma posição mais ambígua: não é diretamente convocado pela narrativa, pois é apenas o olhar das personagens que lhe é dirigido; mesmo assim, torna-se um elemento perceptível dentro do jogo cinematográfico. Essa construção sugere que a diegese está consciente de sua presença, enfatizando a artificialidade da representação, pois, fora do enquadramento da câmera, essa sobreposição de figuras seria inverossímil. Assim, a sobreposição pode ser vista como um artifício brechtiano quando chama a atenção para si mesma como um dispositivo cinematográfico, interrompendo a narrativa e provocando uma reação crítica no espectador.

Figura 15 – Sobreposição visual entre o olhar do Inspetor e a figura do Barão, evocando a relação especular entre as personagens (Pêra, 2011, 00h 14' 50'')



Além disso, as sobreposições são usadas para criar metáforas visuais ou simbolizar conexões entre eventos ou personagens que não são explicitamente ditas na narrativa. Essa técnica implica uma associação temática entre duas cenas ou elementos visuais distintos. Ao colocar imagens uma sobre a outra, o cineasta permite que o espectador faça conexões interpretativas; isso é visível especialmente nas cenas entre o Inspetor e o Barão e oferece ao espectador um ponto de partida fascinante para analisar a relação de espelhamento entre as duas personagens. Com isso, o filme sugere que as personagens compartilham características essenciais – uma espécie de simbiose psicológica e simbólica. Ou seja, há uma aproximação metafórica entre elas, reforçando a ideia de que ambas são, em algum nível, reflexos ou complementos uma da outra.

Ambas as personagens – o Inspetor, que inicialmente poderia estar sob vigilância e controle, tanto do público quanto das demais personagens, e o Barão, vigilante e autoritário – se complementam em níveis mais profundos, sugerindo que as fronteiras entre ordem e desordem, ou autoridade e anarquia, são tênues. Em termos psicológicos, essa técnica pode simbolizar o que cada personagem enxerga no outro ou até mesmo o que cada um representa no contexto do filme. O Inspetor carrega em si um desejo reprimido de poder e autoridade, que o Barão exerce. Ao mesmo tempo, o Barão, com seu comportamento enigmático, carrega elementos da sensibilidade e da racionalidade que pertencem ao Inspetor. Assim, a técnica de sobreposição desnuda a interdependência desses dois polos e desconstrói as identidades monolíticas.

Essa correspondência visual também pode ser interpretada em um nível metafórico mais amplo, relacionado ao contexto histórico e político do filme. Sob o regime autoritário do Estado Novo, a dinâmica entre autoridade e resistência era marcada por uma interdependência complexa. A cena em que os artistas da tuna cantam, sobreposta às imagens do Barão observando, simboliza a constante vigilância do governo de Salazar sobre o povo. Essa sobreposição visual não sugere uma equivalência moral entre repressão e resistência, mas evidencia como essas forças coexistiam e se moldavam mutuamente. A repressão sistemática do regime, com seu aparato de vigilância, forçava a resistência a operar de formas muitas vezes sutis e clandestinas, tornando a luta pela liberdade uma constante nas esferas artísticas.

Portanto, as sobreposições visuais servem para criar uma conexão simbólica entre as personagens, sugerindo uma correspondência psicológica e temática. Elas vão além da simples técnica cinematográfica, configurando uma metáfora de como o controle e a resistência estão intrinsecamente ligados, tanto no contexto político de Portugal quanto no nível psicológico individual. Pêra utiliza essa sobreposição para desafiar o espectador a repensar a relação entre os personagens e o que eles representam dentro e fora da narrativa.

5.3.3 Plano subjetivo

O plano subjetivo (*POV – point of view shot*) é uma técnica amplamente utilizada no cinema para colocar o espectador na perspectiva de uma personagem. Ao fazer isso, o cineasta busca aumentar a imersão emocional e a identificação do público com a experiência daquela personagem. No caso de *O Barão*, Pêra utiliza essa técnica em momentos-chave do diálogo entre o Barão e o Inspetor. Em vez de manter o espectador como uma terceira parte passiva observando o diálogo, esses planos subjetivos convidam o público a “tomar o lugar” de uma das personagens, geralmente durante momentos de maior intensidade ou conflito.

Nos diálogos entre o Inspetor e o Barão, o uso do *point of view* atinge um efeito ambíguo e reforça a quebra da quarta parede ao longo de toda a narrativa. Quando a câmera assume o lugar do Inspetor e o Barão fala diretamente para a lente, a fronteira entre o espectador e o personagem se dissolve. Essa técnica questiona não só quem é o verdadeiro destinatário das palavras do Barão (Inspetor ou espectador?), mas também coloca o público em uma posição de desconforto e confrontação direta com o autoritarismo da personagem draculesca, que remete à figura de Salazar. Nesse sentido, o jogo de perspectivas entre eles cumpre uma função narrativa essencial, na medida em que ambas as personagens são construídas como espelhos uma da outra, refletindo dualidades que se atraem e se repelem, como a tensão entre autoridade e resistência. Ao fazer o espectador alternar entre o ponto de vista de um e de outro, Pêra reforça

a ideia de que há uma interdependência entre essas forças opostas. Assim, o público é “colocado” no lugar de ambas as personagens e convidado a experimentar essa interdependência, o que fortalece a complexidade simbólica da narrativa.

Na cena em que o Barão, montado a cavalo, afirma “Aqui quem manda sou eu!” diretamente para a câmera, o uso do ponto de vista do Inspetor intensifica o efeito de autoridade e poder que a figura do Barão exerce, não apenas sobre a personagem, mas também sobre o espectador. Nesse sentido, o cinema de Edgar Pêra representa o autoritarismo presente na narrativa de Branquinho da Fonseca e recria essa dinâmica de poder de forma visceral, fazendo com que o público sinta, de maneira direta, o peso da imposição autoritária. A reiteração constante dessa tirania transcende a ficção e evoca a natureza opressiva da ditadura salazarista, que, conforme anunciado no intertítulo do filme, ditava as regras sociais e políticas, moldando a produção cultural e cerceando a liberdade de expressão.

Figura 16 – O plano-sequência alterna do rosto do Inspetor para sua perspectiva visual - Point of View (Pêra, 2011, 00h 52’ 43’’ – 00h 52’ 55’')



Além disso, no decorrer da narrativa, a frase repetida pelo Barão, “Aqui quem manda sou eu”, desempenha um papel central na construção da atmosfera autoritária que permeia a diegese. Pêra utiliza essa fala onze vezes ao longo do filme, sendo que em nove delas o plano subjetivo, ou *point of view* do Inspetor, é utilizado. Tal recurso cinematográfico, que põe o espectador no lugar do Inspetor, intensifica o efeito de opressão exercido pelo Barão, reforçando a sua autoridade sobre o Inspetor e, simultaneamente, sobre o espectador. Em outras palavras, a escolha de Pêra em adotar o plano subjetivo acaba por inserir o espectador na própria lógica da opressão, levando-o a encarar de frente o autoritarismo retratado.

Entretanto, nas duas últimas vezes que o Barão profere essa frase, o ponto de vista subjetivo é abandonado, sinalizando uma mudança crucial na dinâmica de poder. Essa transição ocorre após Idalina, que até então estava sob o domínio do Barão, demonstrar um certo interesse pelo Inspetor. A partir desse momento, o Barão começa a perder sua força autoritária e o uso do plano subjetivo deixa de ser necessário para reforçar sua figura de poder. Isso sugere que o

poder do Barão, antes absoluto e centralizador, começa a desmoronar, especialmente à medida que Idalina passa a exercer uma influência mais evidente sobre a narrativa, escolhendo de certa forma quem detém o poder.

Portanto, a ausência do plano subjetivo nas duas últimas vezes em que o Barão declara seu poder indica a fragilidade e o declínio de sua autoridade. A figura do Barão, que outrora centralizava o controle da narrativa, vai se enfraquecendo, revelando a efemeridade do poder autoritário. Tal mudança insinua a possibilidade de colapso dos regimes autoritários, especialmente aqueles que, como o de Salazar, dependiam da repressão e da censura para manter suas estruturas de poder intactas. Essa estratégia não apenas intensifica a crítica social e política do filme, mas também provoca uma reflexão ativa no espectador sobre o poder, a submissão e o autoritarismo.

Em última instância, esse jogo de perspectivas é um dos maiores trunfos do filme, pois converte a crítica política em experiência sensorial, ostentando uma autoridade que não está apenas no campo do simbólico, mas é sentida diretamente na relação visual estabelecida entre o Barão (a autoridade) e o espectador (o oprimido). Enquanto no cinema de Hollywood o plano subjetivo é geralmente utilizado para criar empatia emocional e imersão plena, no cinema de Pêra essa técnica opera quase no sentido oposto: ao “substituir” o personagem pelo espectador, ele busca criar uma barreira crítica, um convite à reflexão sobre o que está sendo discutido.

5.4 O GROTESCO E O REALISMO: O MITO, O ESTRANHO E A CRÍTICA POLÍTICA

A relação entre o grotesco e o realismo, elementos estruturais na obra de Branquinho da Fonseca, encontra um desdobramento singular nas lentes de Edgar Pêra. Ao transcriar *O Barão* para o cinema, o cineasta realça o grotesco como um meio de potencializar uma crítica social e política que já estava latente no texto-fonte. O filme acentua o caráter opressor da personagem-título ao inscrevê-la na tradição imagética do vampirismo, como explicitado no intertítulo que anuncia a presença de uma “matiz draculesca” na obra. Essa leitura não é uma mera extrapolação cinematográfica, mas uma ampliação dos elementos do texto fonsequiano, que encontram eco no próprio imaginário do cineasta. Assim como Branquinho, Pêra compreende o grotesco não como um artifício estético desvinculado do real, mas como um dispositivo crítico que, ao exagerar, deformar e estilizar a violência e a opressão, evidencia suas estruturas mais profundas. Esse insólito que permeia *O Barão*, portanto, não representa um afastamento da realidade, mas um mecanismo que expõe, de maneira radicalizada, a natureza brutal e parasitária do poder.

Se o grotesco no filme de Pêra assume a forma de um vampirismo alegórico, na literatura de Branquinho da Fonseca ele se manifesta por meio de figuras autoritárias e relações de dominação que frequentemente beiram a monstruosidade. O conto *D. Vampiro* (CM) oferece um paralelo significativo para a leitura que Pêra faz do Barão, pois, em ambas as narrativas, a exploração de um sujeito pelo outro se dá por meio de uma lógica predatória, na qual o dominador se fortalece à custa da vitalidade de sua vítima. Em *D. Vampiro*, Pedro retorna ao solar de sua infância, mas, em vez de encontrar um espaço de regeneração, converte-se em predador. Maria dos Anjos, a criada do palácio em ruínas, sofre os efeitos dessa relação e os encarna em sua degradação física. No início ela aparece descrita como “bonita e tímida” (Branquinho da Fonseca, 1967, p. 227), mas, à medida que o tempo avança, sua condição se deteriora até tornar-se uma sombra do que era. Enquanto ela definha, Pedro, que à chegada era um homem debilitado e depressivo, ressurgiu revigorado e assume, sem qualquer remorso, a natureza parasitária do vínculo: “Não tenho por ela amor nem gratidão. Tenho necessidade, que é pior. Isto é talvez uma faceta da loucura” (Branquinho da Fonseca, 1967, p. 216). Essa dinâmica reforça a animalização do poder nos textos de Branquinho, pois a dominação não é apenas simbólica, mas biológica, visceral, aniquilando o outro em um processo irreversível de desgaste e submissão. A analogia vampírica não se dá por elementos sobrenaturais, mas pela lógica de exploração, na qual a vítima é sugada até a exaustão, enquanto o carrasco se fortalece.

Quando Pêra insere uma dimensão draculesca no Barão, ele não impõe um elemento estranho à matriz fonssequiana, mas intensifica a lógica exploratória já presente na obra do autor. No filme, o protagonista se revela como uma criatura cuja existência depende da sujeição e da extração da vitalidade alheia, reproduzindo o mesmo princípio predatório presente em *D. Vampiro*. Essa dinâmica sintetiza a máxima proferida pelo Barão: “A vida é devorar” (Branquinho da Fonseca, 1973, p. 38 / Pêra, 2011, 36’ 53”), evidenciando a lógica parasitária que estrutura sua existência. O texto-alvo se ancora na própria poética de Branquinho da Fonseca, que, ao narrar o desfecho de Maria dos Anjos, evidencia a lógica inexorável do parasitismo: “Era preciso que se curasse depressa, que toda a sua força voltasse. Era a ele que fazia falta” (Branquinho da Fonseca, 1968, p. 227). Tal como um vampiro que exaure sua presa até a última centelha de vitalidade antes de buscar outra, Pedro descarta Maria dos Anjos, já esgotada, e segue em busca de uma nova fonte de energia. Sua única preocupação é atender à recomendação do médico: encontrar uma substituta que lhe restitua “aquele eflúvio, aquele calor do seu sangue de flor vivaz” (Branquinho da Fonseca, 1968, p. 127). No universo do *Barão*, essa dinâmica predatória se perpetua tanto na conduta do protagonista quanto na de seu pai, que impunha às meninas aldeãs um regime de exploração sexual e laboral, reduzindo-as a

objetos intercambiáveis: “Para mim as mulheres são uns animais como os outros... Mulheres? Sei lá o que são mulheres?! Putas é que sei... Mas mulheres, não... [...] Quando precisava de dinheiro trocava as amantes com meu pai. Levava uma fêmea de Lisboa: ele ficava doido.” (Branquinho da Fonseca, 1973, p. 36 / Pêra, 2011, 34’ 37’’).

Essa lógica de dominação transborda o enredo e se inscreve na própria materialidade cinematográfica, convertendo a opressão em uma experiência sensorialmente asfixiante. A fotografia expressionista, os contrastes intensificados entre luz e sombra e a estilização dos gestos acentuam a atmosfera de decadência e clausura, reforçando a brutalidade latente nas relações de poder. A montagem fragmentada e a distorção dos enquadramentos, por sua vez, evocam a instabilidade psicológica dos personagens e a perversidade inerente à estrutura de dominação. A influência do expressionismo, nesse sentido, não se limita a uma estilização estética, mas opera como um princípio de deformação da realidade que intensifica a crítica social e política subjacente ao filme. Como define Roger Cardinal (1988), o expressionismo “representa uma versão peculiarmente urgente da necessidade perene do artista de se expressar sem restrições”, ancorando-se em um ímpeto irracional e instintivo que se manifesta, entre outras formas, nas últimas pinturas de Van Gogh e na teatralidade exacerbada de Strindberg. Ao eliminar a mediação racional e confiar na “expressão direta dos sentimentos que se originam na própria vida do criador”, o expressionismo assume a distorção como estratégia de exposição da degradação social e existencial.

Nos filmes expressionistas do pós-guerra alemão, a distorção se impõe como um reflexo de um mundo em ruínas, no qual corpos mutilados e paisagens devastadas tornaram-se testemunhos de uma ordem social em colapso. Isso faz com que a ruína material e moral impregne a própria forma fílmica, cuja ambientação se torna uma extensão da degradação psicológica dos personagens. O insólito presente nessas obras não se insere no domínio do fantástico puro, mas age como um espelho distorcido que intensifica a violência subjacente ao tecido social. Desse modo, o grotesco, em vez de funcionar como um escape para um universo imaginário, se apresenta como dispositivo de radicalização da experiência sensível, ampliando os traços de um mundo já contaminado pela tirania e pelo abuso de poder.

O Barão, nesse sentido, se inscreve em uma linhagem estética que não se propõe a evadir o real, mas a tensioná-lo, a expor suas fissuras e sua violência constitutiva. Essa deformação do real se dá pelo acúmulo de excessos — gestos teatralizados, composições visuais saturadas de sombras e uma montagem que fragmenta a percepção —, criando uma experiência estética que exacerba a brutalidade latente da narrativa. O mito do vampiro, absorvido por Pêra, sintetiza esse processo, convertendo-se em metáfora da depredação sistemática que estrutura as

relações de poder. A transcrição cinematográfica capta a crítica social subjacente no texto e a amplifica, inscrevendo na imagem a materialidade da exploração, da degradação e da aniquilação do outro.

A personagem-título, tal como os vampiros, sustenta-se do que extrai dos outros, deixando em seu rastro figuras espectrais, reduzidas à exaustão e ao abandono. Essa representação dialoga com o uso histórico do vampirismo como alegoria para regimes totalitários e formas de poder que perpetuam a desigualdade. No entanto, o que torna essa alegoria ainda mais grotesca é o fato de que o vampiro não é um ser completamente alheio à condição humana; ele é um duplo sombrio, um reflexo deformado, que insinua uma continuidade entre o monstro e o humano. Tal percepção nos leva ao conceito freudiano do *Unheimlich*, aquilo que “remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (Freud, 1969, p. 238) e retorna de maneira inusitada, expondo o que foi reprimido e forçando o sujeito a confrontar sua própria alteridade. A vampirização, por esse viés, também simboliza a assimilação da corrupção como parte inextricável da experiência humana.

Antes de ser apropriado pela literatura gótica e pelo cinema, o mito do vampiro já figurava nas mais diversas culturas como uma narrativa simbólica sobre a exploração e a transgressão das leis da natureza. Relatos de seres que se alimentavam da vitalidade alheia podem ser encontrados em tradições do Egito Antigo, da Grécia, da Rússia e de diversas regiões europeias e orientais. Clive Leatherdale identifica duas premissas centrais que sustentam esse imaginário: “a crença na vida após a morte e no poder mágico do sangue” (1985, p. 15). Se na Antiguidade essas criaturas eram temidas como espectros impuros que atravessavam os limites da existência, foi somente no século XVIII que começaram a ser tematizadas na literatura europeia, adquirindo contornos narrativos mais definidos. Poemas como *Der Vampir* (1748), de Heinrich August Ossenfelder, *Lenore* (1773), de Gottfried August Bürger e *Die Braut von Korinth* (1797), de Johann Wolfgang von Goethe, já antecipavam a construção do vampiro literário, que se consolidaria no século XIX com o arquétipo do aristocrata decadente e sedutor. No entanto, foi com *The Vampyre* (1819), de John Polidori, que essa figura encontrou uma forma mais elaborada, estabelecendo a relação entre o vampiro e a classe dominante. Inspirando-se diretamente na figura de Lorde Byron e no herói byroniano, Polidori concebeu um monstro que não apenas se alimentava do sangue das vítimas, mas o fazia a partir de sua posição privilegiada dentro da sociedade, antecipando o que Bram Stoker desenvolveria décadas depois em *Drácula* (1897).

O século XIX, marcado pelo declínio da aristocracia e pela ascensão do capitalismo industrial, foi o cenário ideal para que o vampiro adquirisse uma dimensão política e social

mais evidente. O personagem de Stoker não era apenas um predador sobrenatural; ele simbolizava temores da época, como o medo da degeneração biológica, da miscigenação racial e da ameaça do estrangeiro. Mais do que um monstro mitológico, Drácula emergia como um dispositivo narrativo que condensava ansiedades difusas, funcionando como um duplo distorcido das elites que buscavam perpetuar seu domínio. Para tanto, Stoker levou a animalização do conde ao extremo, conferindo-lhe uma sofisticação predatória que, no instante do ataque, assume a forma do morcego. Esse processo consolida o animal como um emblema do vampiro, projetando no domínio do fantástico as ansiedades sociais que permeavam o imaginário vitoriano.

Se no imaginário literário Stoker fixou a imagem do vampiro-morcego como um signo da dissolução da ordem civilizatória, foi o cinema que lhe concedeu um espaço definitivo como ícone do horror moderno. Ainda antes da publicação de *Drácula*, o curta-metragem francês *Le Manoir du Diable* (1896), de Georges Méliès, já apresentava um Mefistófeles metamórfico, capaz de transformar-se em morcego, antecipando, em termos visuais, a fusão simbólica entre predador e monstruosidade. No entanto, seria com o expressionismo alemão que o vampiro encontraria sua configuração mais perturbadora. Realizado em 1922, *Nosferatu*, de F. W. Murnau, estabelece um modelo cinematográfico que extrapola a narrativa de Stoker, intensificando a representação do vampirismo como uma praga social. Embora se trate de uma adaptação não autorizada, que substitui nomes e modifica certos elementos da história original, a obra preserva com precisão a essência da atmosfera sufocante do romance.

A construção do conde Orlok como uma criatura cadavérica e espectral, amaldiçoada a um estado de morte perpétua, sintetiza a transfiguração do vampiro em um ícone do mal inescapável. Diferente das versões romantizadas que dominariam o cinema posteriormente, Murnau resgata a essência do monstro de Stoker, enfatizando sua decadência e seu caráter pestilento. Sua presença, mais do que ameaçar suas vítimas individualmente, simboliza a própria disseminação da morte, contaminando tudo ao seu redor. A icônica cena da sombra do vampiro projetada na parede sublinha visualmente essa opressão, reafirmando o horror como uma experiência sensorial de claustrofobia e inevitabilidade. Em *Nosferatu*, a distorção da realidade, característica central do expressionismo alemão, não apenas amplifica o terror subjetivo, mas traduz, em termos visuais, o impacto psicológico de uma Europa devastada pelo pós-guerra. O vampiro, então, deixa de ser um espectro do passado para se tornar um espelho das ruínas modernas.

No contexto da República de Weimar, marcada pelo agravamento da crise econômica e pelo desmoronamento das instituições democráticas, *Nosferatu* se consolida como um dos

primeiros exemplos cinematográficos da associação simbólica entre vampirismo e sistemas de poder. A criatura espectral concebida por Murnau, além de representar a morte como fenômeno inescapável, personifica a alienação e a opressão que se impõem sobre os indivíduos sob sistemas de controle autoritários. O medo e a desesperança fizeram com que a imagem do vampiro, que já operava como alegoria da exploração na literatura gótica, adquirisse um caráter ainda mais explícito ao ser mobilizada para representar o autoritarismo, a repressão e o esgotamento das liberdades individuais sob regimes totalitários, que se alimentavam da fragilidade social para consolidar sua dominação. O vampiro, nesse sentido, ultrapassa sua função narrativa tradicional para se tornar uma metáfora do poder que se impõe pela exaustão, drenando as forças vitais de um corpo social fragilizado. Sua presença não remete apenas ao horror sobrenatural, mas à degradação de um corpo social já enfraquecido, refém de sistemas predatórios que, tal como o monstro de Murnau, avançam inexoravelmente sobre aqueles que já não têm forças para resistir.

Diante da impossibilidade de críticas diretas, como nos regimes de Mussolini, Hitler e Franco, a imagem do vampiro converte-se em signo subversivo, um veículo simbólico que, sob o manto da ficção, denuncia a dinâmica predatória do poder. Essa plasticidade do arquétipo vampiresco persiste ao longo do século XX, ressoando em distintas manifestações culturais e políticas, como na mobilização contemporânea da imagem do vampiro em charges e protestos, representando líderes políticos percebidos como usurpadores dos direitos e recursos da população. Assim, *Nosferatu*, ao inscrever o vampiro na tradição do horror expressionista, não apenas redefiniu sua estética no cinema, mas consolidou sua permanência como um símbolo versátil da exploração e do autoritarismo. Esse processo culmina na construção do vampiro cinematográfico, que, ao longo do século XX, amplia sua carga metafórica e passa a ser mobilizado para denunciar regimes totalitários, estruturas opressivas e dinâmicas de exploração.

É essa linhagem estética e simbólica que Edgar Pêra retoma em *O Barão*, intensificando a animalização do protagonista e incorporando o grotesco como princípio estruturante da crítica social. Ao fundir a tradição fonssequiana da tirania com a iconografia do vampirismo, Pêra reafirma o vampiro não como um monstro de outra ordem, mas como a própria encarnação de um poder que se perpetua na exploração e na espoliação, corroendo tudo ao seu redor sem jamais desaparecer. No filme, Pêra utiliza o vampirismo como ferramenta para criticar o autoritarismo do regime salazarista em Portugal. O Barão, personagem central da narrativa, é construído como uma figura tirânica, manipuladora e que exerce controle absoluto sobre os espaços e personagens ao seu redor. Assim como os vampiros clássicos, ele se alimenta da

vitalidade daqueles ao seu redor, não em sentido literal, mas através de seu domínio psicológico e físico, como figura de poder que suga a liberdade e a vida de seus subordinados. Dessa forma, Pêra insere elementos vampíricos na caracterização da personagem para estabelecer uma ligação simbólica entre o Barão e Salazar. O controle absoluto exercido pelo protagonista sobre o seu casarão é uma alegoria clara do controle que Salazar exercia sobre o povo português. Da mesma forma que o vampiro precisa de suas vítimas para sobreviver, o regime salazarista dependia da subjugação e da supressão das liberdades individuais para manter sua estabilidade.

A construção do vampirismo em *O Barão*, tanto na literatura quanto no cinema, estabelece um diálogo evidente com *Drácula*, sobretudo em passagens que não estão presentes na novela de Branquinho da Fonseca, mas que foram introduzidas ou enfatizadas na transcrição cinematográfica de Pêra. Um dos momentos mais significativos dessa intertextualidade ocorre na sequência inicial da carruagem, em que o Inspetor percorre um caminho envolto em trevas, marcado por uma atmosfera de mistério e inquietação. Essa construção narrativa remete diretamente ao início de *Drácula*, quando Jonathan Harker descreve sua viagem pelo desfiladeiro Borgo a caminho do castelo do Conde, registrando em seu diário a estranheza do percurso e o temor dos habitantes locais. O trecho em que Harker observa como “houve comoção entre os passageiros, que se dirigiam ao cocheiro, um após o outro, como se o exortassem a avançar mais depressa” / “Os passageiros ficaram ainda mais agitados” (Stoker, 2018, p. 39) sintetiza essa crescente tensão, sugerindo que o caminho para o castelo é cercado por um mal invisível, mas profundamente pressentido.

No filme de Pêra, essa mesma estrutura narrativa é resgatada: diferentemente do texto-fonte, em que o Inspetor viaja de comboio, na transcrição cinematográfica o personagem realiza seu trajeto de carruagem, compartilhando o veículo com outros passageiros e sendo conduzido por um cocheiro. Esse detalhe aproxima ainda mais a sequência da iconografia clássica de *Drácula*, não apenas na ambientação, mas na forma como o percurso adquire contornos de um ritual de transição, no qual a viagem em si já antecipa o domínio do Barão sobre o protagonista. Assim como no romance de Stoker, a carruagem não é um mero meio de transporte, mas um dispositivo simbólico que marca o deslocamento do protagonista de um espaço de familiaridade para um território regido por forças desconhecidas.

Se em *Drácula* o percurso rumo ao castelo instaura uma tensão crescente entre o desconhecido e o sobrenatural, em *O Barão* a viagem do Inspetor adquire contornos de uma descida gradual à esfera da dominação e do assombro. A chegada ao castelo em ambas as obras reforça a impressão de clausura e inescapabilidade: a construção imponente, isolada em um espaço de difícil acesso, se impõe como um território onde o protagonista perde qualquer

controle sobre sua própria permanência. Assim como Harker é recebido pelo Conde em um ambiente que mistura hospitalidade simulada e uma latente ameaça, o Inspetor é recebido pelo Barão em um espaço marcado por um jogo constante entre sedução e intimidação. No romance de Stoker, a percepção do aprisionamento se intensifica quando Harker nota que “as montanhas pareciam mais e mais próximas ao redor, como se pairassem sobre nós, ameaçadoras” (Stoker, 2018, p. 39), reforçando o caráter opressivo da ambientação.

Essa sensação de confinamento é construída não apenas pela composição visual do filme, mas também pelo artifício deliberado da cenografia, que remete à estética do cinema de série B. A ostensiva artificialidade das montanhas que circundam a carruagem, feitas de material leve como papelão ou isopor, realça o aspecto teatral e ilusório do espaço que se fecha sobre o protagonista. Esse efeito, combinado ao balançar da diligência, intensifica a atmosfera de deslocamento e instabilidade, aproximando-se da descrição feita por Harker: “A frenética diligência se sacudia sobre as molas de couro e balançava como um barco à deriva no mar tempestuoso” (Stoker, 2018, p. 39). No filme de Pêra, o movimento oscilante das montanhas reforça essa impressão de instabilidade, quase como se a própria paisagem estivesse viva, ameaçadora em sua inconstância.

Além do ambiente físico, a sobreposição entre *Drácula* e *O Barão* se manifesta na presença da religiosidade e de rituais de proteção contra o mal. No romance de Stoker, à medida que a carruagem avança pelo desfiladeiro de Borgo, os passageiros, tomados pelo temor, oferecem a Harker pequenos presentes, insistindo para que ele os aceite: “Eram presentes estranhos e variados, mas cada um me foi dado de boa-fé, acompanhado de uma palavra gentil, uma bênção e aquela curiosa mistura de gestos amedrontados que eu vira no pátio do hotel em Bistrita – o sinal da cruz e o gesto contra o mau-olhado” (Stoker, 2018, p. 39). Essa mesma atmosfera de superstição e medo está presente na cena inicial do filme de Pêra, em que uma senhora que divide a carruagem com o Inspetor segura um terço entre os dedos e reza a *Salve Rainha*, enquanto o avisa sobre a proximidade do anoitecer, fazendo o sinal da cruz. Esse gesto, repetido em ambos os filmes, reforça a ideia de que o protagonista está prestes a adentrar um território amaldiçoado, onde as forças que o aguardam não pertencem ao mundo ordinário. Pêra, ao incorporar esses elementos no início de *O Barão*, amplifica o caráter ritualístico e cerimonial da recepção do Inspetor, sugerindo que a jornada rumo à propriedade do Barão não é apenas uma viagem geográfica, mas uma travessia simbólica rumo ao desconhecido e à perda de controle.

Assim, a construção visual da viagem no filme de Pêra evoca a mesma sensação de inquietação presente em *Drácula*: o Inspetor, cercado por figuras estranhas, como o cocheiro e

as crianças traquinas que choram, parece deslocado em um ambiente inóspito, como se estivesse preso em um espaço que desafia as leis do tempo e da geografia. Em *Branquinho da Fonseca*, o deslocamento do Inspetor se dá por meio de um comboio e de uma camioneta e não há a presença de personagens secundárias para criar essa atmosfera sombria “Fui de comboio até à cidade mais próxima, onde depois tomei uma camioneta de carreira que me deixou, já de noite, numa aldeia cujo nome não me lembra” (*Branquinho da Fonseca*, 1973, p. 10).

Ao recriar o percurso até o castelo, que é central no romance de Stoker e ausente na narrativa de *Branquinho*, Pêra constrói um elo entre as duas obras e reforça o viés draculesco do seu filme, sugerindo que o Barão é uma figura que, tal como o vampiro de Stoker, exerce um controle sobre todos aqueles que se aproximam do seu domínio. O vilarejo, onde todos olham para o inspetor quando ele chega, remete a Bistrita, onde os habitantes observam com receio e inquietação a chegada de Harker. Essa atmosfera de isolamento e desconfiança, presente tanto no vilarejo de Pêra quanto no de Stoker, reforça a ideia de que o Inspetor está entrando em um território dominado por forças que ele ainda não compreende, mas que, de alguma forma, já o aprisionam.

O paralelismo entre as duas figuras aristocráticas — o Conde e o Barão — não se restringe à iconografia, mas se manifesta na própria lógica de poder que rege os dois personagens. Ambos são senhores absolutos de um espaço que se torna, para o visitante, uma armadilha, onde o tempo e a vontade do protagonista se dissolvem sob a influência de uma presença avassaladora. O título aristocrático do Barão estabelece um ponto de convergência essencial com a tradição do vampirismo literário e cinematográfico. Se, em *Drácula*, Bram Stoker define o conde como um predador aristocrático cuja posição social reforça sua natureza parasitária, em *O Barão*, a nobreza do protagonista assume contornos igualmente despóticos, associados ao autoritarismo e à exploração. A aproximação entre o título de nobreza e a figura do predador não é exclusiva da obra de Pêra, mas no filme, ao transpor essa lógica para um contexto lusitano e articulá-la à crítica do regime salazarista, ele expande a carga simbólica do título aristocrático, vinculando-o à perpetuação de estruturas de poder baseadas na subjugação.

O Barão de Pêra, à semelhança de suas contrapartes vampíricas, não se limita a personificar os vestígios de uma ordem social em declínio, mas evidencia como o autoritarismo se perpetua através de ciclos históricos de exploração, transmitidos de geração em geração. Essa continuidade é visualmente enfatizada pela imagem do retrato do pai do Barão, que é interpretado pelo mesmo ator, Nuno Melo, reforçando a ideia de que a autoridade despótica não apenas resiste ao tempo, mas se disfarça sob a ilusão da tradição, corroendo o presente com os resquícios de um passado que se recusa a desaparecer. De certo, a referência é Salazar na

medida em que se passa em Portugal, mas essa repetição reforça o fato de o Barão ser um símbolo dos déspotas, de modo geral, sem personificar, especificamente, o ditador português.

A representação dessa dinâmica, no entanto, não se restringe ao universo de *Drácula*. A intertextualidade entre *O Barão* e o romance de Stoker se manifesta na estrutura e atmosfera que Pêra imprime à sua transcrição cinematográfica, mas a construção do grotesco no filme não se limita à matriz stokeriana. Outro eixo fundamental da construção estética e narrativa de Pêra remonta ao próprio universo literário de Branquinho da Fonseca, particularmente ao conto *O Involuntário* (RT). Assim como *O Barão*, esse conto estrutura-se a partir da irrupção do inesperado e do deslocamento de um protagonista que, ao ser conduzido por forças alheias à sua vontade, é lançado em um espaço de opressão e estranhamento. Em ambos, a viagem inicial estabelece não apenas a progressão narrativa, mas instaura o desconforto essencial à atmosfera grotesca. O movimento de Filipe da Maia, em *O Involuntário*, que viaja sem destino, ecoa o percurso involuntário do Inspetor, forçado a adentrar um domínio sobre o qual não exerce controle. A inserção do cocheiro e da carruagem como dispositivos narrativos reforça essa filiação entre os textos, mas, enquanto em *Drácula* a carruagem conduz o protagonista ao centro do horror, em *O Involuntário*, a viagem se revela um processo de degradação progressiva, pontuado por eventos inesperados.

O grotesco, em *O Involuntário*, irrompe de maneira abrupta, instaurando uma lógica de estranhamento que Pêra transpõe para *O Barão* e que compromete a estabilidade do real e dissolve qualquer ilusão de previsibilidade narrativa. Desde o início do conto, Branquinho da Fonseca desarticula o realismo convencional por meio de eventos inesperados, que subvertem a linearidade do enredo, introduzindo fissuras que suspendem a coerência interna da experiência diegética. Um dos momentos mais expressivos desse efeito de ruptura ocorre na cena da carruagem, quando Filipe da Maia, recém-embarcado em um trajeto sem destino definido, se vê diante de uma velha senhora que inicia um ritual de vômito compulsivo, completamente alheia à perturbação que provoca. A sua presença, aparentemente episódica, constitui o primeiro marco de um jogo narrativo que se organiza em torno do inesperado. Como observa Ferreira (2004, p. 362), “a velha senhora é a primeira de uma série de figuras imprevisíveis”, cuja inserção na narrativa se dá por meio de uma quebra no cotidiano: “Mal o carro desandou aos solavancos pela estrada adiante, a velha começou, tranquilamente, a vomitar” (Branquinho da Fonseca, 1969, p. 208). A função dessa cena não se restringe ao choque imediato; trata-se de uma estratégia estética que reconfigura a relação do leitor com a diegese: “Está assim aberto, de uma forma fisicamente impressiva, o caminho para a montagem de cenas inesperadas e para o encontro com personagens que se afastam da normalidade” (Ferreira, 2004, p. 363).

O Barão, de Edgar Pêra, preserva essa cena, mas amplifica sua carga grotesca ao substituir a velha por seu neto, que vomita dentro da carruagem. O Inspetor, que compartilha o espaço com a família, reage com repulsa e exige que o cocheiro interrompa a viagem. Entretanto, a avó recusa o pedido com firmeza, reforçando a inversão da lógica de repulsa esperada. Essa rejeição do asco e a normalização do abjeto criam uma dissonância que exacerba a dimensão grotesca do filme, já que aquilo que deveria provocar indignação ou repúdio é ressignificado como algo banal. A fidelidade de Pêra a essa cena demonstra a sua adesão à poética fonsequiana do grotesco, mas também ilustra sua apropriação de um dispositivo narrativo que enfatiza o insólito como princípio estruturante da narrativa.

Por conta do elemento surpresa, a estrutura narrativa de *O Involuntário* se organiza em torno do inesperado, mesmo sem comprometer o realismo da diegese. Do inesperado, surge o encontro entre o protagonista-viajante com uma figura enigmática que, a partir de então, determinará o rumo dos acontecimentos. Esse esquema narrativo encontra paralelos evidentes em *Drácula* e *O Barão*, cujos protagonistas — Jonathan Harker, Filipe Maia e o Inspetor — são conduzidos, sob diferentes pretextos, a espaços isolados que se configuram como territórios de dominação. Em todas essas narrativas, o desenvolvimento da história segue um esquema estrutural semelhante: os viajantes são compelidos a aceitar a hospitalidade dos anfitriões, que os conduzem a um espaço também análogo — o solar isolado, em avançado estado de decrepitude, e guardador de labirínticos segredos; um espaço armadilhado por um poder adormecido e pronto a explodir.

O deslocamento inicial das personagens instaura uma passividade inquietante, pois, em vez de conduzirem seus próprios destinos, são tragados pelo magnetismo de figuras enigmáticas que impõem sua vontade sobre eles. A aparente hospitalidade de Pessanha, do Barão e do Conde Drácula mascara um jogo perverso de sedução e autoridade, no qual a submissão das vítimas não ocorre por coerção explícita, mas por um magnetismo que as priva progressivamente da autonomia. Como observa Ferreira (2004, p. 331), “O Inspetor e Filipe pertencem, assim, àquele gênero de heróis que, embora provocando a catástrofe necessária, são mais passivos do que activos, mais agidos do que agentes”. A chegada ao solar em ruínas, seja ele o solar de Pessanha, o castelo de Drácula ou o palácio do Barão, representa o limiar da dissolução do controle pessoal, pois, ao cruzarem esse limiar, os protagonistas ingressam em um espaço que não apenas os isola do mundo exterior, mas os insere em uma lógica de poder na qual o tempo, a identidade e a vontade individual são progressivamente corroídos.

Por conseguinte, a degradação desses ambientes acompanha a corrosão de seus moradores e de suas relações internas, instaurando um espaço saturado de abuso e submissão.

Com efeito, Filipe da Maia é conduzido “a uma casa rodeada por um muro [...] um velho palácio como há tantos, misto de grande solar e de convento. Dentro daquele muro enorme que o rodeava, parecia metido numa caixa” (Branquinho da Fonseca, 1969, pp. 213-214). A dimensão de clausura é acentuada pela degradação do espaço, que sugere abandono, negligência e opressão: “Passava-se um portão rasgado na muralha e lá dentro era um largo calcetado, cheio de ervas entre as pedras, com um ar de abandono que dava uma amarga sensação de paz e de desgraça” (Branquinho da Fonseca, 1969, p. 214). Em *O Barão*, a descrição da casa acentua os tons negativos da escuridão e a imagem do alpendre oculto nas sombras, sustentado por colunas robustas, acentua a ideia de um domínio que resguarda segredos e preserva uma ordem arcaica: “Vi que estávamos num velho solar, de certa imponência. Uma fachada de janelas perdia-se na escuridão da noite. No alto da escada saía das sombras um alpendre em grossas colunas” (Branquinho da Fonseca, 1973, p. 21).

Essa relação entre espaço e poder, amplamente explorada por Branquinho da Fonseca, encontra paralelo na tradição gótica e na narrativa de Stoker. Em *Drácula*, a configuração espacial não apenas reflete a condição do vampiro como um ser apartado da normalidade, mas também se torna um símbolo do aprisionamento psicológico e da degradação da vitalidade:

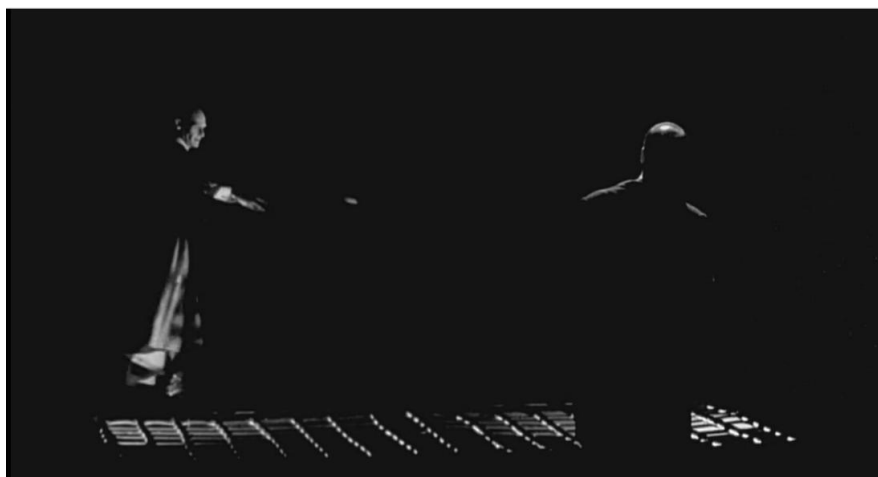
Mas, de repente, tomei plena consciência de que o cocheiro acabara de refrear os cavalos no pátio de um imenso castelo já em ruínas e de cujas altas e sombrias janelas não saía nem um único vestígio de luz. O restante da desmoronada estrutura do castelo apenas ostentava uma linha de muralhas, parcialmente destruída e recortada de encontro ao céu prateado pelo luar (Stoker, 2018, p. 19-21).

Os solares do universo fonssequiano e o castelo de *Drácula* convergem nesse aspecto: ambos operam como microcosmos em que o poder se manifesta não apenas por meio da tirania dos anfitriões, mas pela própria estrutura que os acolhe. Esses espaços, marcados pelo isolamento e pela grandiosidade decadente, não são meros cenários, mas extensões da dominação exercida por seus ocupantes. No filme de Pêra, essa relação entre espaço e opressão adquire um contorno ainda mais explícito com o confinamento dos cães do Barão, um elemento que altera significativamente a dinâmica instaurada no texto-fonte. A metáfora espacial ultrapassa o âmbito do grotesco e ressoa criticamente no contexto histórico português, dialogando com a herança da ditadura salazarista. Durante o regime, a manutenção da ordem autoritária dependia não apenas da repressão direta, mas da criação de espaços de confinamento — prisões políticas, colônias penais e territórios isolados onde o Estado silenciava dissidências e eliminava resistências. O solar do Barão, nesse sentido, ecoa a lógica dos espaços fechados

do salazarismo, onde a autoridade se impunha pela supressão da liberdade e pela perpetuação da violência institucionalizada.

Em *O Involuntário*, a tirania se expressa no aprisionamento de seres vivos. Pessanha encarna um grotesco moral, impondo à filha um regime de cativeiro e satisfazendo-se com a reclusão de lobos, que simbolizam seu domínio absoluto. Já na novela *O Barão*, os animais inicialmente circulam livremente pelo solar, reforçando o vínculo do protagonista com a animalidade e o instinto primitivo: “[...] senti um cão cheirar-me as pernas. Vieram logo mais cinco ou seis, de várias raças e tamanhos, que se atiravam pelo Barão acima, a ganir de alegria. E ele abraçava-os e falava a cada um com palavras carinhosas” (Branquinho da Fonseca, 1973, p. 20). No entanto, na transcrição para as telas, os cães são relegados a um espaço subterrâneo, como evidenciado na cena em que o Barão os alimenta (Pêra, 2011, 38’38’’). Esse rebaixamento físico e simbólico evoca a figura de Cérbero, a criatura tricéfala da mitologia grega que guarda os portões do Hades e impede que as almas dos mortos escapem e que os vivos adentrem o submundo. Essa representação instaura uma dimensão infernal no solar e reforça a ideia de opressão inescapável, na qual até mesmo os símbolos de lealdade do texto-fonte são corrompidos, reduzidos a espectros da opressão instaurada pelo anfitrião.

Figura 17 – Cena do Barão alimentando seus cães (Pêra, 00h, 38’38’’)



Outro motivo recorrente nessas narrativas é a presença da noite como eixo estruturante da diegese. Em *O Barão*, a progressão temporal é marcada por um percurso noturno contínuo, cujo ápice se dá com a chegada da manhã. A noite, portanto, insere-se em uma tradição literária e cinematográfica que faz da escuridão um espaço-tempo de dissolução das certezas e de intensificação do mistério, modulando o ritmo dos acontecimentos e intensificando o efeito de imersão. A narrativa de Branquinho da Fonseca estrutura-se em um percurso noturno que

culmina no amanhecer, delineando uma experiência estética em que a noite funciona como um dispositivo de deformação da percepção de um personagem que narra em primeira pessoa. Esse efeito é ampliado no filme de Edgar Pêra, que, ao adotar a estilização expressionista, exacerba a fusão entre a obscuridade e a inquietação. A imersão do protagonista em um universo de sombras reforça a ideia de que a noite não apenas encobre, mas também revela, pois ao suprimir as distinções nítidas que a luz do dia impõe, permite a manifestação do insólito e do espectral. Se, na literatura fonssequiana, a escuridão tensiona a fronteira entre o real e o onírico, no filme de Pêra, esse jogo de luz e sombra é conduzido à sua máxima potência, transformando a experiência visual em um campo de constante desorientação.

O motivo noite é inserido como urdidura retórica de valor simbólico textual, como símbolo de uma noite interior, de onde emanam fundamentos de uma estética em que a visão racional, a separação nítida de metonímia, dicotomizada pela luz clara do dia, dá lugar à aventura arrojada de metáfora do noturno, pelo princípio de fusão e pelo amalgamento de planos diferentes. (Rodrigues Filho, 2004, p. 218-219)

De acordo com a classificação de Todorov (1977), o universo narrativo de *O Barão* se situaria na categoria do fantástico-estranho, um subgênero que transita entre o fantástico e o estranho. Essa classificação decorre da presença de “acontecimentos que parecem sobrenaturais ao longo da história; e que recebem no fim uma explicação racional” (Todorov, 1977, p. 44), preservando, assim, uma conexão com o realismo. Nesse sentido, a associação entre a noite e a atmosfera do insólito intensifica essa ambiguidade narrativa, uma vez que o período noturno atua como catalisador de uma percepção alterada da realidade, na qual o grotesco e o real se confundem sem que a diegese abandone por completo sua ancoragem no verossímil.

As experiências sensoriais noturnas instauram uma atmosfera de mistério, que tanto provocam surpresa quanto evidenciam a instabilidade da percepção e a relatividade da realidade. No entanto, ao transpor esse recurso para a linguagem cinematográfica, Pêra o reconfigura, inserindo a iconografia draculesca para construir uma crítica política. Se, na literatura fantástica tradicional, a noite opera como um portal para um *real outro*, oposto à realidade comum, em *O Barão*, a escuridão e o insólito emergem como uma extensão da ordem social que rege o solar e suas relações de poder. A transfiguração do espaço noturno em um território de tirania e aprisionamento afasta a narrativa do escapismo fantástico e a aproxima da crítica histórica, sugerindo que o verdadeiro horror não reside no sobrenatural, mas na permanência das estruturas autoritárias que atravessam a realidade.

A noite, nesse sentido, não se apresenta apenas como um pano de fundo estético, mas como um elemento estruturante da experiência de dominação. Na novela de Branquinho da

Fonseca, os contornos indistintos da escuridão criam um ambiente propício à dissolução da razão e à emergência do instinto, um efeito que Pêra intensifica ao articular a estética expressionista ao jogo de sombras e contrastes visuais. No filme, o solar do Barão surge como um espaço de opressão ampliada pela ausência de luz, onde o silenciamento e a clausura são reforçados pelo próprio ambiente. O confinamento das personagens nesse território obscurecido não apenas evoca a atmosfera da literatura gótica, mas dialoga diretamente com a lógica repressiva da ditadura salazarista. Durante o Estado Novo, a noite era o tempo da perseguição política, das prisões arbitrárias e das operações clandestinas que mantinham a população em estado de temor constante. Pêra, ao radicalizar a relação entre o domínio do Barão e o espaço noturno, constrói um comentário sobre a persistência do autoritarismo e a forma como ele se inscreve tanto no tempo quanto no espaço, corroendo não apenas as instituições, mas os próprios mecanismos de percepção e resistência.

A relação entre noite e transgressão, recorrente na literatura ocidental, adquire contornos ainda mais profundos quando associada à descida ao inferno, evocando a jornada de Enéias ao Hades e a travessia de Dante pelos círculos infernais. No solar do Barão, esse processo se concretiza na atmosfera espectral da noite e na sucessão de rituais de libação e excessos etílicos, que não se restringem a um registro dionisíaco, mas operam como dispositivos de dissolução identitária, despojando o Inspetor de suas amarras sociais e lançando-o em um limiar ambíguo entre o real e o onírico. Essa jornada noturna, estruturada pela compulsão e pelo apagamento das hierarquias diurnas, instaura um espaço de transfiguração, no qual as máscaras sociais cedem lugar a impulsos primitivos e forças latentes, ressoando com a tradição mítica da descida ao submundo. A presença dos cães, já prenunciadora desse universo subterrâneo, reforça a impressão de que o solar não é apenas um espaço físico, mas um território liminar, onde as barreiras entre o humano e o bestial, a razão e o instinto, a realidade e o delírio, desmoronam sob o signo da noite.

Com efeito, é no ápice da noite que ocorre a entrada da Tuna, exemplificando de maneira contundente a irrupção súbita do grotesco que permeia a narrativa de *O Barão*. Após uma sequência em que o narrador e o anfitrião compartilham momentos de bebedeira e devaneios confessionalmente etílicos, a narrativa parece indicar um abrandamento no ritmo, sugerindo um momento de aproximação entre as personagens. No filme, essa ilusão de cumplicidade é evidenciada pelo deslocamento do Barão, que, antes posicionado no extremo oposto da mesa de jantar, aproxima-se do Inspetor. Sentando-se ao seu lado a mesa, clama, em tom piegas, por amizade e compreensão: “Olha que eu sou um pobre homem! [...] Sou um poeta...” (Branquinho da Fonseca, 1973, p. 51). Como observa Ferreira (2004, p. 357), “o

Barão prepara-se – preparando ao mesmo tempo o Inspector e o leitor – para um momento de sinceridade sentimental, abandonando a sua faceta histriônica e truculenta”. No entanto, esse instante de simulada cumplicidade é abruptamente rompido por uma irrupção sonora.

A súbita entrada da Tuna explode em meio ao ambiente, dissolvendo qualquer resquício de abrandamento narrativo. Como um trovão que reverbera na imensidão do solar, o evento é anunciado pelo estrondo que percorre os corredores: “neste momento ouvimos ao fundo do corredor, ainda longe, um barulho como o rolar de um trovão que se aproxima” (Branquinho da Fonseca, 1973, p. 52). A atmosfera de surpresa e desorientação é instaurada de imediato. O Barão, que já antecipava a chegada do grupo, reage com um sorriso satisfeito, enquanto o Inspetor, alheio ao que está por vir, permanece “atônito e imóvel” (Branquinho da Fonseca, 1973, p. 52). O grotesco, nesse momento, emerge não apenas pelo excesso sonoro que dilacera o silêncio da noite, mas também pela ruptura do ritmo narrativo, que subverte as expectativas do protagonista, do leitor e do espectador, instaurando um regime de estranhamento que oscila entre o riso, a excentricidade e o desconcerto.

O Inspetor, completamente absorvido pela situação, descreve-se como um “boneco a que tivesse desandado de repente a corda toda até ao fim” (Branquinho da Fonseca, 1973, p. 63-64), reforçando a perda de controle e a submissão total ao universo caótico instaurado pelo Barão. Paralelamente, a animalização do anfitrião se intensifica de maneira gradativa: primeiro, de forma indireta e insinuada; depois, assumidamente grotesca. O próprio Barão, ao relatar de maneira burlesca a passagem de seu cavalo Melro pela universidade, projeta sobre o animal uma caricatura de nobreza distorcida, afirmando que ele fora “doutorado em Direito. E de capelo e borla, borla de papel vermelho, que era uma autêntica capa rendilhada que o cobria até meio lombo” (Branquinho da Fonseca, 1973, p. 19-20). A repetição intencional da palavra “lombo” na sequência discursiva do Barão estabelece uma correlação direta entre o animal e sua própria condição, intensificando sua aproximação à bestialidade. Ao empregar o termo para descrever tanto seu cavalo Melro quanto sua vivência em Coimbra – “tenho nove anos de Coimbra no lombo” –, o personagem sugere uma identidade híbrida, na qual os limites entre o humano e o animal se dissolvem. No entanto, se no texto literário essa imagem ainda oscila entre a ironia e a sátira, no filme de Pêra a associação é levada ao extremo, com a transfiguração do Barão em uma figura explicitamente animalesca, referida como um “java-homem”. Essa aproximação do protagonista com um javali intensifica a lógica de degradação que perpassa sua construção e ressoa diretamente com a tradição draculesca, na qual o anfitrião do palácio é indissociável de sua própria monstruosidade.

A animalização do Barão revela-se um eixo fundamental da crítica social e simbólica que estrutura tanto o texto de Branquinho da Fonseca quanto a adaptação de Pêra. No universo vampiresco de *Drácula*, essa fusão entre humano e animal é uma marca da condição predatória do protagonista, cuja identidade se constrói na absorção da vitalidade dos outros. O Barão partilha desse princípio ao se autodefinir como um predador: “a vida é devorar” (Branquinho da Fonseca, 1973, p. 38), uma máxima que sintetiza sua visão de mundo, sustentada na ideia de dominação absoluta. Essa lógica é levada ao extremo na cena da Tuna, onde sua figura histriônica atinge um ponto de paroxismo, dissolvendo-se na animalidade enquanto o ambiente ao seu redor se contamina pelo grotesco. O narrador, tomado pela vertigem do momento, descreve os músicos como “ursos”, e o próprio Barão, após a euforia desenfreada, desaba no chão “como um monstro ferido” (Branquinho da Fonseca, 1973, p. 62). Esse momento de ruptura evidencia o colapso definitivo da individualidade do protagonista, cuja bestialidade não é mais um traço metafórico, mas uma realidade incontornável.

Ao transpor essa dimensão grotesca-realista para o cinema, Pêra potencializa os elementos de distorção e exagero já presentes na novela, consolidando a fusão entre o humano e o bestial na figura do Barão. No filme, essa deterioração se traduz visualmente em um ambiente saturado de sombras e espaços labirínticos, onde o Barão se move como um predador em seu habitat natural. A comparação com um javali, nesse sentido, não apenas sublinha sua brutalidade, mas sugere um estado de regressão primitiva, uma recusa à ordem civilizatória que o aproxima do conceito de *homo sacer*, aquele que existe à margem da lei, regido apenas pelo instinto e pelo poder da força bruta.

A animalização, que permeia a construção do Barão, estende-se também à criada Idalina, consolidando a lógica da devoração que estrutura suas relações. A cena em que o Barão se coloca submisso diante dela — “agora é ela quem manda...” (Branquinho da Fonseca, 1973, p. 42 / Pêra, 2011, 32’ 59’’) — expõe uma relação ambígua de poder, em que a dominação e a insegurança coexistem. Para reafirmar sua autoridade, ele retoma o refrão que denuncia sua necessidade de controle: “Quem manda aqui sou eu” (Branquinho da Fonseca, 1973, p. 44). No entanto, sua tentativa de reafirmação não se dá apenas no plano discursivo, mas também no imaginário animalizante que permeia sua visão de mundo. A devoração, que já definia sua concepção da existência — “a vida é devorar” (Branquinho da Fonseca, 1973, p. 38) — transforma-se em um princípio de categorização das mulheres, reduzidas à dualidade entre presas e predadoras.

Essa projeção atinge seu ápice na relação com Idalina, a quem o Barão literalmente chama de “tigre”: “És um tigre!” (Branquinho da Fonseca, 1973, p. 50 / Pêra, 2011, 33’ 01’’).

A atribuição desse traço não se restringe a um mero elogio ou metáfora, mas reforça o desejo do Barão de se confrontar com uma força equivalente à sua, uma fera que legitime sua própria natureza bestial. Esse impulso se concretiza na evocação fantasiosa de um duelo com o tigre real: “Quero ver na minha frente um tigre real! É a vida ou a morte. Atiro-me ao tigre real, rolamos enrolados um no outro, as garras dele a enterrarem-se na minha carne, os meus músculos de aço a vergaram aquele corpo elástico, belo e feroz, a minha força toda a subir-me no sangue!... Ah!...” (Branquinho da Fonseca, 1973, pp. 45-46). Esse delírio autodestrutivo, no qual o embate entre forças animais é o único horizonte possível, denuncia a cisão irreparável do personagem: incapaz de se relacionar fora da lógica da dominação, ele projeta no confronto físico sua única forma de existência plena.

A lógica da dominação que estrutura a relação do Barão com Idalina e sua própria concepção do embate físico como forma de existência encontra um novo desdobramento na cena da Tuna, na qual o desejo de confronto transfigura-se na dinâmica ritualística instaurada pela música e pela dança. Desde o início, a cena é preparada por um crescendo sonoro e sensorial, que transforma o ambiente do solar em um espaço de suspensão e delírio. O barulho, inicialmente descrito como o “rolar de um trovão” (Branquinho da Fonseca, 1973, p. 52), logo se intensifica, adquirindo a dimensão de uma “grande trovoada que desabasse sobre nós” (Branquinho da Fonseca, 1973, p. 52), tornando-se uma força incontrollável que reverbera na atmosfera densa do solar. Esse impacto sonoro com teatralidade ritualística intensifica a ruptura da normalidade.

A partir daí, a cena adquire progressivamente um caráter mais insólito, acentuando-se o seu teor grotesco. Esse efeito de intensificação é amplificado pelas súbitas e inesperadas mudanças que ocorrem na narrativa. Por conseguinte, a movimentação dos personagens acompanha esse processo de desarticulação da normalidade. O Barão, já antecipando o evento, reage com satisfação, enquanto o Inspetor, alheio ao que está por vir, permanece “atônito e imóvel” (Branquinho da Fonseca, 1973, p. 52). A entrada lenta e cerimonial dos músicos, marcada por gestos calculados e um desfile fantasmagórico de figuras encapuzadas, projeta a cena para um domínio que mescla o absurdo, o burlesco e o ameaçador. O narrador reforça essa sensação de deslocamento ao descrever o espetáculo: “Parecia-me um pesadelo aquele desfile de figuras tão estranhas, que formavam um friso diante de mim e continuavam a passar interminavelmente, fazendo uma vénia até ao chão” (Branquinho da Fonseca, 1973, pp. 54-55).

A irrupção do grotesco atinge seu ápice quando, como em um truque de magia, os músicos retiram de seus capotes uma orquestra improvável, composta por instrumentos díspares, subvertendo a expectativa do Inspetor, que antecipa uma “dessas barulheiras

infernais” (Branquinho da Fonseca, 1973, p. 59). A materialização dessa orquestra improvável, retirada dos capotes como em um número de ilusionismo, frustra a expectativa do Inspetor e intensifica seu desconcerto ao instaurar uma lógica paradoxal: aquilo que deveria ser um espetáculo de desordem revela-se uma demonstração de coesão e harmonia. O mestre da Tuna, senhor Alçada, figura que oscila entre o ridículo e o grandioso, conduz com um simples aceno um espetáculo que desafia as premissas do protagonista e desestabiliza a própria coerência da cena. A profusão de instrumentos – violinos, flautas, violões, guitarras, ferrinhos, tambores, bandolins, harmônicos, gaitas de beijo e berimbaus – desafia a verossimilhança, reforçando o caráter absurdo da situação e amplificando a atmosfera de estranhamento que Branquinho da Fonseca e Pêra constroem com maestria. No entanto, essa harmonia, longe de representar um alívio, funciona como um artifício efêmero, pois o grotesco, na lógica da narrativa, não reside exclusivamente na desordem, mas no constante deslocamento entre caos e organização, na instabilidade da percepção e na impossibilidade de apreender plenamente a lógica que rege aquele universo, algo experienciado tanto pelas personagens quanto pelos leitores e espectadores.

O que está em jogo não é apenas um rito de transgressão, mas a aniquilação temporária da individualidade sob o domínio do vampiro. Como observa Ferreira (2004, p. 377), “o Inspetor é, enquanto personagem, uma figura manipulada”; e na cena da Tuna essa manipulação se intensifica, pois, se o mestre da Tuna parece dirigir o evento, é, na verdade, o Barão quem dita o ritmo e a intensidade da celebração. A música, nesse contexto, torna-se uma alegoria para a marcação temporal da história, um dispositivo que reorganiza as relações de poder dentro do solar, consolidando a inversão das hierarquias e a imersão total no universo de desregramento instaurado pelo anfitrião.

A lógica da dominação que estrutura a relação do Barão com as demais personagens e sua concepção do embate físico como forma de existência encontra um novo desdobramento, pois o desejo de confronto se transmuta em uma dinâmica ritualística de música e dança. No filme de Pêra, essa coreografia grotesca inicia-se com o Barão dançando sozinho, executando uma espécie de marcha que gradualmente acelera em sincronia com a música. Seu manto negro – uma capa ou batina de ressonância acadêmica – ondula no ar, criando um efeito visual que evoca simultaneamente a iconografia do vampiro e a tradição universitária de Coimbra, onde Salazar, símbolo do autoritarismo português, foi professor. Além disso, a marcha militarizada do personagem, acentuada pelo uso de botas pesadas, remete ao período entre guerras, evocando a atmosfera de rigidez e controle que permeia o contexto de produção do texto-fonte.

A sobreposição de imagens (*overlapping images*) e a técnica de camadas de movimento (*motion layering*) contribuem para a ilusão de que sua capa se desloca autonomamente, como se tivesse vida própria, um efeito próximo ao *ghosting effect*, em que a repetição de frames gera uma impressão espectral.

Figura 18 – Plano-sequência da técnica de (*motion layering*) para criar um *ghosting effect* (Pêra, 2011, 00h 48' 48" – 00h 48' 56")



Essa manipulação visual reforça a matriz draculesca do Barão, acentuando sua natureza predatória e a sensação de ameaça latente. Progressivamente, Idalina e o Inspetor são arrastados para a dança, como se fossem atraídos para um embate inescapável com a figura vampírica do anfitrião. O que se desenrola é um duelo simbólico, no qual os personagens, hipnotizados pelo ritmo crescente da Tuna, mergulham em um transe coletivo que dissolve as barreiras entre euforia e degradação, instaurando um espaço de desregramento absoluto.

O descontrole atinge seu ponto máximo na exaustão dos corpos: “Mas por fim, ele caiu a arfar, para um canto, como um monstro ferido. [...] A criada caiu também no meio da sala e

ficou com as saias para cima, mostrando as pernas até às coxas” (Branquinho da Fonseca, 1973, pp. 61-62). Essa dissolução da dignidade das personagens evidencia a potência do grotesco na literatura fonssequiana, transformando o solar em um espaço de teatralização do desregramento. O Inspetor, que até então resistia à lógica da dominação instaurada pelo Barão, torna-se parte integrante desse universo de excessos, selando sua transformação no momento em que cai no chão, rendido à desordem que agora rege aquele espaço. Ao desvencilhar-se inteiramente das restrições impostas pela sobriedade e pelas normas de contenção social, ele não se limita a observar, mas engaja-se de forma ativa no ritual de desconstrução das hierarquias e convenções estabelecidas. O riso descontrolado que ecoa ao final da cena sintetiza sua rendição absoluta: “E comecei a rir às gargalhadas, com o exagero dum completo desmoronar de todas as minhas limitações e preconceitos” (Branquinho da Fonseca, 1973, p. 63). Seu riso e sua queda literal ao solo consagra esse processo, configurando-se como o marco simbólico da ruptura irreversível com a estabilidade. Essa capitulação final alinha-se à carnavalização bakhtiniana, na qual a ordem social é temporariamente invertida e os excessos revelam as fissuras das normas e convenções que sustentam o real.

A fusão entre realismo e grotesco no texto-fonte consolida-se na forma como a narrativa desestabiliza as fronteiras entre a ordem racional e a irrupção do insólito. A ambientação no solar decadente, o efeito desorientador da noite e a recorrência de elementos de perturbação – como a embriaguez, o jogo entre sedução e ameaça e a animalização das personagens – criam um universo em que as leis da lógica parecem se dissolver, mas sem nunca abandonar completamente um lastro no real. Esse jogo de ambiguidades insere *O Barão* de Branquinho na linhagem da novelística pós-guerra, onde o esfacelamento das certezas e a fragmentação da identidade emergem como marcas narrativas. O narrador, que assume a primeira pessoa, distancia-se tanto do modelo tradicional do herói picaresco quanto da figura de um sujeito marginalizado; seu relato oscila entre a passividade e a perplexidade, reforçando o caráter liminar da história. A hesitação do protagonista quanto ao que testemunha – seja na novela de Branquinho da Fonseca, seja no filme de Edgar Pêra – amplifica essa tensão, em um movimento semelhante ao que Stoker constrói com Jonathan Harker em *Drácula*.

Na transcrição, Pêra preserva e intensifica essa ambiguidade, utilizando a estilização visual para reforçar a instabilidade do espaço e do tempo. As cenas iniciais do filme, que apresentam o Inspetor em meio a uma atmosfera artificialmente composta, reiteram esse deslocamento entre o real e o ilusório, fazendo com que o espectador compartilhe da sensação de desorientação do protagonista. Tal estratégia contribui para a fusão entre o grotesco e o realismo: ao mesmo tempo que a narrativa expõe a degradação dos personagens e do cenário

como sintoma de um sistema de poder enraizado na violência e na dominação, insere camadas de estranhamento que impedem uma leitura unívoca dos eventos. Com isso, a novela *O Barão* e sua transcrição cinematográfica operam na zona limítrofe entre a denúncia e o delírio, transformando o solar e suas figuras em alegorias de um mundo corroído pela tirania e pela dissolução da ordem racional.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta dissertação, procurou-se evidenciar que a análise comparada entre a novela *O Barão* (1942), de Branquinho da Fonseca, e sua transcrição cinematográfica homônima, dirigida por Edgar Pêra em 2011, não se limita à verificação de correspondências narrativas ou temáticas entre texto e filme. O que se demonstrou, sobretudo, é que o gesto transcriativo instaura uma zona de contato crítico entre linguagens, temporalidades e formas de mundo, tornando possível compreender como duas obras, ancoradas em regimes estéticos distintos, podem dialogar de modo ativo, tensionando seus próprios dispositivos de representação. A aproximação entre Branquinho da Fonseca e Edgar Pêra vai além do mero vínculo entre texto-fonte e transcrição cinematográfica. Ambos se inserem em uma tradição artística que articula experimentação formal e inquietação social, convergindo, cada um a seu modo, para uma estética que tensiona os limites entre lirismo, realismo e grotesco.

A disposição dos capítulos, pensada em espelhamento entre autor e obra, tanto no plano literário quanto no cinematográfico, buscou sustentar uma perspectiva horizontal entre texto-fonte e texto-alvo. Ao invés de tratar a obra literária como matriz original e o filme como uma cópia derivada, adotou-se uma abordagem que reconhece a singularidade e a legitimidade de cada criação dentro de seu contexto histórico, social e estético. Essa escolha metodológica confere autonomia crítica ao filme de Pêra ao mesmo tempo que reposiciona o texto de Branquinho à luz das novas camadas interpretativas que a transcrição possibilita.

A leitura do Barão — enquanto figura ficcional que atravessa diferentes meios e épocas — revelou-se produtiva para o exame das estratégias de representação do poder e da subjetividade em contextos autoritários. Seja na ambiência soturna e ambígua da novela, seja na estilização expressionista e espectral do filme, a figura do Barão opera como alegoria da violência simbólica que estrutura determinadas formas de dominação. Essa permanência de sentido entre as obras, entretanto, não implica repetição, mas atualização: o que o filme realiza é uma reescrita crítica da literatura, abrindo a narrativa de 1942 para novas possibilidades de leitura no presente.

Edgar Pêra reinventa *O Barão* como plataforma de experimentação estética e de enfrentamento político. A caracterização do personagem-título com traços draculescos, numa corporeidade entre o espectral e o monstruoso, reforça essa crítica ao poder autoritário que atravessa ambos os contextos históricos — o da ditadura salazarista e o da política neoliberal contemporânea. Nesse sentido, o cineasta parece exercer o que se poderia chamar de um “poder premonitório da arte” — conceito que, em diálogo com reflexões de Walter Benjamin em

ensaios como *O autor como produtor*, remete à capacidade de captar, a partir das tensões do presente, sinais de transformações históricas ainda em gestação. O filme, lançado em um período marcado pelo acirramento das desigualdades e pela crescente normalização de discursos autoritários, antecipa, de certo modo, o retorno e a ascensão da extrema-direita em escala global, perceptível a partir de eventos como a primeira candidatura de Donald Trump à presidência dos Estados Unidos em 2016. Essa tendência não se limita ao contexto norte-americano, mas encontra ecos na comunidade lusófona, onde movimentos políticos alinhados a ideais ultraconservadores têm conquistado espaço e influência. No Brasil, tal processo se evidencia na ascensão de Michel Temer e, posteriormente, de Jair Bolsonaro, cujas políticas e discursos reforçaram a agenda neoliberal e conservadora. A própria representação pública de Temer chegou a assumir contornos simbólicos que dialogam com a imagética vampírica — seja pela iconografia midiática, seja pela percepção popular de seu governo como um corpo estranho que se impôs sobre o sistema democrático. Em Portugal, o fortalecimento recente de partidos como o Chega, com pautas anti-imigração e retórica nacionalista, sinaliza uma aproximação com o espectro ideológico que impulsiona essas forças políticas no Ocidente, compondo um quadro mais amplo de ressurgimento autoritário no espaço lusófono.

A figura do Barão-vampiro, presente de forma sugestiva no texto literário de Branquinho, ganha no filme um corpo simbólico mais evidente, tornando visível aquilo que, na novela, opera de modo subterrâneo. Assim, a estética expressionista de Pêra não rompe com a visão crítica de Branquinho da Fonseca, mas antes a amplifica, propondo um cinema que incorpora e atualiza os gestos de resistência do texto-fonte. Esse percurso, construído ao longo dos quatro capítulos desta dissertação, evidencia a densidade desse diálogo entre obras, em que forma e conteúdo se entrelaçam de modo indissociável.

Com isso, a transcrição emerge, ao final deste percurso, como uma prática que extrapola a fidelidade ao enredo ou à forma, reivindicando para si o estatuto de pensamento estético. Ao operar simultaneamente como tradução, reinvenção e comentário, a transcrição revela seu potencial enquanto gesto político, pois interfere nas estruturas de memória, no modo como narrativas são preservadas, atualizadas e tensionadas. A fidelidade, nesse processo, cede espaço à responsabilidade interpretativa e à potência inventiva de quem lê para reescrever.

Dessa forma, esta dissertação afirma que o processo de transcrição constitui um campo fértil de criação e de crítica, onde a literatura e o cinema se reconhecem como práticas complementares e reciprocamente provocadoras. *O Barão*, nas mãos de Branquinho da Fonseca e de Edgar Pêra, demonstra que o diálogo entre formas pode gerar não apenas novas obras, mas novas maneiras de ler o passado, interrogar o presente e imaginar o futuro.

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRAFIA ATIVA DE BRANQUINHO DA FONSECA

Poesia:

Poemas. Coimbra, 1926.

Mar Coalhado. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1932.

Teatro:

Teatro. Lisboa: Portugalíia, 2ª ed., s.d.

Narrativas:

Zonas. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1931-1932.

Caminhos Magnéticos. Lisboa: Portugalíia, 3ª ed., 1967 (1938).

O Barão. São Paulo: Editora Verbo, 1973 (1942).

Rio Turvo e Outros Contos. Lisboa: Portugalíia, 3ª ed., 1969 (1945).

Porta de Minerva. Lisboa: Portugalíia, 3ª ed., 1968 (1947).

Mar Santo. Lisboa: Portugalíia, 4ª ed., 1971 (1952).

Bandeira Preta. Lisboa: Portugalíia, 4ª ed., s.d. (1956)

Antologias:

As Grandes Viagens Portuguesas. Sintra: Manuscrito Editores, 1ª série, 1984 (1946)

As Grandes Viagens Portuguesas. Lisboa: Portugalíia, 2ª série, 1966.

Poesias. Lisboa: Portugalíia, 2ª ed., 1966 (1964)

Contos Tradicionais Portugueses. Lisboa: Portugalíia, 1ª série, 1963.

Contos Tradicionais Portugueses. Lisboa: Portugalíia, 2ª série, 1966.

No Rasto do Corsário. Lisboa: Portugalíia, 1962.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ALMEIDA, M. M. **Um museu-biblioteca em cascais: pioneirismo mediado pela ação cultural e educativa**. Tese de Doutorado. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2012.

ALMEIDA, M. M.; OLIVEIRA, L. B. **Branquinho da Fonseca, Uma Vida a Fazer Ler**. Município de Mortágua: Vimarsil Gráfica, Lda, 2022.

BAKHTIN, M. **La Poétique de Dostoïevski**. Paris: Seul, 1970.

BAPTISTA NUNES, J. “Alguns aspectos do livro de Branquinho da Fonseca: O Barão”, in **Diário de Notícias**, Lisboa, 3 de Maio de 1973.

BRITTO, P. H. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CARDINAL, R. **O expressionismo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

CAMPOS, H. **Metalinguagem & outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

CASAIIS MONTEIRO, A. “António Madeira (Branquinho da Fonseca) II - O Barão”, in **O Romance e Seus Problemas**, Lisboa, Livraria da Casa dos Estudantes do Brasil, 1949-1950, p. 279.

CASAIIS MONTEIRO, A. **A Poesia da “Presença”**. Estudo e Antologia. Lisboa: Moraes Editores, 1972.

CASTILHO, G. “Percurso literário de Branquinho da Fonseca”, in **Presença do Espírito**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989.

COELHO, N. N. **A Dimensão Mítica da Realidade Portuguesa em Branquinho da Fonseca**. Tese de livre docência, FFLCH, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Literatura Portuguesa, USP, Agosto de 1976.

COPERTINO, M. **Cinema e Literatura**: Oliveira, Régio e a presença. São Paulo: Todas as Musas, 2022.

CORTÁZAR, J. Del cuento breve y sus alrededores, in Carlos Pacheco et al., **Del cuento y sus alrededores**. Caracas: Monte Avila Latinoamericana, 1993, pp. 397-407.

COSTA, José Filipe (2002), **O Cinema ao Poder**. A Revolução do 25 de Abril e as Políticas de Cinema entre 1974-76: Os Grupos, as Instituições Experiências e Projectos, Lisboa: Hugin Editores.

CUNHA, P. “Um buraco chamado Portugal: A “europeização” da geração do novo cinema português (1962-74)”, in **Revista Estudos Do Século XX**, nº10, 183–203, 2010.

CUNHA, P.; SALES, M. **Cinema português**: um guia essencial (Vol. 1, No. 1). São Paulo: Sesi-SP, 2013.

ECO, U. “La sobreinterpretación de textos”, in **Interpretación y Sobreinterpretación**, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, pp. 48-71

EISENSTEIN, S. **Film Form**: Essays in Film Theory. San Diego: Harcourt, 2002.

FERREIRA, A. M. **Arte maior**: os contos de Branquinho da Fonseca. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: FREUD, Sigmund. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1969, v. XVII, p. 235-273.

GIARRUSSO, Francesco (2013), “O mundo ao avesso de João César Monteiro: a imagem eidética do sagrado pervertido.” in **Atas do II Encontro Anual da AIM**: 387-397, <https://aim.org.pt/atas/indice/Atas-IIEncontroAnualAIM-33.pdf> (21/09/20).

GOULART, R. M. **O Barão**: uma narrativa lírica. Ponta Delgada: Revista da Universidade dos Açores, Série Ciências Humanas, nº VI - janeiro 1984

GUIMARÃES, F. **A Poesia da “Presença” e o Aparecimento do “Neo-Realismo”**, 2ª ed. Porto: Brasília Editora, 1981.

HELDER, H. Relance sobre a poesia de Edmundo de Bettencourt, in **Poemas de Edmundo de Bettencourt**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1999 (1963).

HUTCHEON, L.; CECHINEL, A. **Uma teoria da adaptação**. 2. ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011

JORNAL DA MADEIRA. **Suplemento “A Ilha”**, 30 de Agosto de 1973.

JUNQUEIRA, R. S. **O cinema épico de Manoel de Oliveira**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2018a. v. 1.

JUNQUEIRA, R. S. “O ensino da Literatura Portuguesa em perspectiva interdisciplinar: O BARÃO em texto, palco e tela”. In: CARDOSO, Patrícia da Silva; BUENO, Luís. (Org.). **Nós e as Palavras**. 1ed.Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2018b, v. 1, p. 93-110.

LEATHERDALE, Clive. **Dracula**: The Novel and The Legend. Northamptonshire: The Aquarian Press, 1985, p. 15.

LOPES, O. “Branquinho da Fonseca”, in **História Ilustrada das Grandes Literaturas: Literatura Portuguesa**, vol. II, Lisboa, Estúdios Cor, s.d., pp. 787-792. Rep. in Entre Fialho e Nemésio, vol. II, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987, pp. 680-687.

MOURÃO-FERREIRA, D. Para uma leitura de ‘O Barão’, in Branquinho da Fonseca, **O Barão**, Lisboa, Portugalíia, 1972 (1969).

MOURÃO-FERREIRA, D. Branquinho da Fonseca - Percurso biográfico, **Boletim Cultural, Serviço de Bibliotecas Itinerantes e Fixas da Fundação Calouste Gulbenkian**, VI série, nº 1, 1984.

MOURÃO-FERREIRA, D. Presença da “Presença”, in **Presença**, edição fac-similada compacta. Lisboa: Contexto Editora, 1993, tomo I.

PALLA, M. A. A situação do escritor de língua portuguesa: Branquinho da Fonseca, **Diário Popular**, suplemento “Quinta-Feira à Tarde”, 26 de Junho de 1969.

PÊRA, E. **O espectador espantado**. Relatório para obtenção do grau de doutor em Comunicação, Cultura e Arte – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais. Universidade do Algarve: Faro, 2017.

PEREIRA, Wagner Pinheiro. **O cinema português de Salazar**. In: CUNHA, P.; SALES, M. Cinema português: um guia essencial (Vol. 1, No. 1). São Paulo: SESI-SP, 2013.

PINA, A. “Dialéctica narrativa da novela O Barão de Branquinho da Fonseca”, in **Vértice**, vol. XXXVIII, nº 415, Dezembro de 1978, pp. 702-710.

PINA, A. “A herança realista de Branquinho da Fonseca”, in **Realismo e Comunicação** - Ensaios de Teoria e Crítica Literária, Cacém, Edições Ró, 1981, pp. 71-122.

POPPE, M. “Branquinho da Fonseca”, **Diário de Notícias**, 23 de setembro de 1976.

PRETO, A. **Edgar Pêra: uma retrospectiva**. Porto: Serralves Museu de Arte Contemporânea, 2016.

QUADROS, A. Os Tempos Heróicos – um testemunho in ‘Vinte e Cinco Anos aos Serviço da Cultura’, **Boletim Cultural da Fundação Calouste Gulbenkian**, sérieVI, nº 02, junho de 1984.

RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012. [Original publicado em 2008].

RÉGIO, J. Literatura viva, in **Presença**, nº1, de 10 de Março de 1927, edição fac-similada compacta, tomo I, Contexto Editora, Lisboa, 1993, pp. 1-2.

REIS, C. **O Conhecimento da Literatura** - Introdução aos Estudos Literários. Coimbra: Livraria Almedina, 1995.

ROCHA, C. As dissidências, in **Revistas Literárias do Século XX em Portugal (Temas Portugueses)**. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Vila de Maia, Abril de 1985.

RODRIGUES FILHO, J. M. **O Barão, de Branquinho da Fonseca: de sua fortuna crítica a um estudo temático-comparativo**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008.

SAMPAYO, N. “O realismo integral de Branquinho da Fonseca”, in **Colóquio-Revista de Artes e Letras**, nº 28, 1964, p. 64.

SANTILLI, M. A. “Branquinho da Fonseca: a estética das censuras”, in **Entrelinhas, Desvendando Textos Portugueses**. São Paulo: Ática, 1984.

SANTOS, T. As Bibliotecas Itinerantes da Fundação Calouste Gulbenkian, **Estudos de Sociologia da Leitura em Portugal no séc. XX**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian / Fundação para a Ciência e Tecnologia, pp. 239 – 260, 2006.

SENA, J., Régio, Casais, a “**presença**” e outros afins. Porto: Brasília Editora, 1977.

SIMÕES, J. G. **História do Movimento da Presença**. Atlântica, Coimbra, 1958.

SIMÕES, J. G. “Realidade e humanidade na arte”, in **Presença**, nº 16, de Novembro de 1928, edição fac-similada compacta, tomo I, Contexto Editora, Lisboa, 1993, pp. 2-4.

SOARES, A. I. “Cinema Português/Cinema Literário?”, in **Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento**, v. 3, n. 1, p. 46-63, 2016.

STOKER, B. Drácula. Tradução Marcia Heloisa. Rio de Janeiro: Darkside, 2018

TODOROV, T. **Introdução à Literatura Fantástica**. Lisboa: Moraes Editoras, 1977.

TORGAL, L. R. **Estados Novos, Estado Novo**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009.

TORRES, A. P. **O Movimento Neo-Realista em Portugal na sua Primeira Fase**, 2ª ed. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Biblioteca Breve, vol. 10, 1983.

TORRES, A. P. **Romance: o Mundo em Equação**. Coleção “Problema”. Lisboa: Portugália Editora, abril de 1967.

VITORINO, O. Intelectual em Acção, Boletim Cultural, **Serviço de Bibliotecas Itinerantes e Fixas da Fundação Calouste Gulbenkian**, VI série, nº 1, 1984.

WIMSATT, W K.; BEARDSLEY, M. C. **The intentional fallacy**. Sewanee Review, n. 54, p. 468-488, 1946.

XAVIER, I. **O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo**, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

XAVIER, I. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ADORNO, Theodoro. W. **Posição do narrador no romance contemporâneo**. In: Textos Escolhidos. São Paulo: Abril, 1980.

AMORIM, Isabelle Regina de. **Branquinho da Fonseca e a vanguarda teatral: uma proposta de renovação do teatro em Portugal**. 2012. 139 folhas. Dissertação (doutorado em Estudos Literários). Unesp FCL/Ar. Araraquara, 2012.

ANDRADE, Ana Lucia. **O filme dentro do filme: metalinguagem no cinema**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

ANTÓNIO, Lauro. **Cinema e Censura em Portugal (1926 - 1974)**. Colecção Cinema/A Crádia, 1ª edição, Julho de 1978, Lisboa, 1978.

BARTHES, Roland. **A Aventura Semiológica**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARTHES, Roland.. **Elementos de Semiologia**. Tradução de Izidoro Blinkstein. São Paulo: Editora Cultrix, 1993.

BEIVIDAS, Waldir. **Semióticas Sincréticas**. Edição on line ISBN: 85-905252-1-x. Departamento Nacional do Livro, 2006.

BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. Bauru,SP: EDUSC, 2003.

BÜRGER, P. **Teoria da vanguarda**. Lisboa: Vega, 1993.

CARLOS, L. A. “Presença” e a poética modernista. **Leituras**: Revista da Biblioteca Nacional de Lisboa. Lisboa, n. 12-13, p. 63-74, abr. 2003/abr.2004.

CORTINA, Arnaldo (org.). **Semiótica e Comunicação**: estudos sobre textos sincréticos. Editora UNESP. Série Trilhas Linguísticas. No 25, 2014.

CUNHA, Paulo; RIBAS, Daniel (eds.). **Portuguese cinema in the 21st century**. Vila do Conde: Curtas CRL, 2020.

FERREIRA, A. M. **Arte maior**: os contos de Branquinho da Fonseca. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2004.

FERREIRA, A. M.. (org.). **Sobre Branquinho da Fonseca**. Algarve: Universidade de Algarve, 2007.

FERREIRA, A. M.. (coord). **Centenário de Branquinho da Fonseca**: Presença e outros percursos. Aveiro: Univesidade de Aveiro, 2005.

FIORIN, J.L. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Contexto/EDUSP, 1989.

GREIMAS, A. J. (org.) **Ensaio de Semiótica Poética**. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1975.

GREIMAS, A. J. (org.) **Sobre o sentido**: ensaios. Petrópolis, Vozes, 1975.

GRILO, João Mário. **As lições do cinema**: manual de filmografia. Lisboa: Edições Colibri, 2007.

GROOM, Nick. **The Gothic**: a very short introduction. OUP Oxford, 2012

GUIMARÃES, F. **Simbolismo, modernismo e vanguardas**. Porto: Lello e irmão editores, 1992.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

JUNQUEIRA, R. S. Máscaras, transmutações e outras formas do duplo no moderno teatro de Branquinho da Fonseca. In: OLIVEIRA, P. M. (org.). **Figurações do oitocentos**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008, p. 95-111.

LISBOA, E. **José Régio**: uma literatura viva. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1992.

LISBOA, E. **O segundo modernismo em Portugal**. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1984.

LOURENÇO, E. “Presença” ou a Contra-Revolução do Modernismo Português. **Revista do Livro**. Rio de Janeiro, n. 23-24, p. 67-81, jul-dez. 1961.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa: Editora Dinalivro, 2005.

MARTINES, E. **Cartas entre Fernando Pessoa e os directores da Presença**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998.

MENDONÇA, Fernando. **A literatura portuguesa no século XX**. São Paulo: HUCITEC, Assis: Faculdade de Ciências, Filosofia e Letras, 1973.

OLIVEIRA, Anabela; MOREIRA, Fernando; SANTOS, Idelette; ESTEVES, José Manuel da Costa (orgs.). **Diálogos lusófonos: literatura e cinema**. Literatura, cinema e multiculturalismo no mundo lusófono. 2006-2007. Centro de Estudos em Letras, Universidade de Trás-Os-Montes e Alto Douro. Vila Real: MMXIII, 2008.

RODRIGUES, G. A. **Breve história da censura literária em Portugal**. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1980.

ROSENFELD, Anatol. **Arte e fascismo**. In: ROSENFELD, Anatol. Texto / Contexto II. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Universidade de Campinas, 1993.

Rossi, A. D. (2014). Antes de Otranto: apontamentos para uma pré-história do Gótico na literatura. **Solettras**, (27), 11-31.

SALES, Michelle (org.). **À margem do cinema português**. Lisboa: Nozzle, 2020.

SALES, Michelle; CUNHA, Paulo; LEROUX, Liliane (org.). **Cinemas pós-coloniais e periféricos**. Volume 2. Rio de Janeiro: Edições LCV, 2020.

SALES, Michelle; CUNHA, Paulo; LEROUX, Liliane (org.). Manoel de Oliveira: um cineasta-escritor. In: LIRIO, Gabriela; COUTINHO, Angélica (Orgs.) **Intersecções: cinema e literatura**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010, p.101-113.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. (Org.). **História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes**. Rio de Janeiro: Editora da Universidade de Campinas, 2003. p.59-88.

SOUSA, Sergio Paulo Guimarães de. **Relações intersemióticas entre o cinema e a literatura**. A adaptação cinematográfica e a recepção literária do cinema. Minho: Universidade do Minho, 2001.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema**. Realismo, magia e a arte da adaptação. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema: antologia**. 1 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrasil, 1983. (Arte e Cultura, 5).

ICONOGRAFIA

CÂMARA MUNICIPAL DE MORTÁGUA. **António José Branquinho da Fonseca**. Disponível em: <https://www.cm-mortagua.pt/autarquia/figuras-ilustres/branquinho-da-fonseca>. Acesso em: 12 ago. 2025.

MUNICÍPIO DE MORTÁGUA. *Branquinho da Fonseca: uma vida a fazer ler*. Mortágua: Vimarsil Gráfica, 2022.

ARQUIVOS GULBENKIAN. **Unidade móvel da biblioteca itinerante** [fotografia], Lagos, [1960]. PT FCG FCG:SBAL-S117/01-FOTO00038.

ARQUIVOS GULBENKIAN. **Leitores da biblioteca itinerante** [fotografia], Lagos, [1960]. PT FCG FCG:SBAL-S117/01-FOTO00027.

MODERNISMO – Arquivo Virtual da Geração de Orpheu. **Revista Tríplico (n.º 1)**.

Disponível em:

<https://modernismo.pt/index.php/component/fabrik/details/28/92?Itemid=1051>. Acesso em: 12 ago. 2025.

ESCRITORES A NORTE. **Revista Sinal (n.º 1)**. Disponível em:

<https://www.escriitoresanorte.pt/obras.aspx?id=6>. Acesso em: 12 ago. 2025.

ESCRITORES A NORTE. **Revista Manifesto (n.º 1)**. Disponível em:

<https://www.escriitoresanorte.pt/obras.aspx?id=6>. Acesso em: 12 ago. 2025.

CULTURA CASCAIS. **João Gaspar Simões, José Régio e Branquinho da Fonseca, fundadores da revista Presença**. Disponível em:

<https://arquivodigital.cascais.pt/xarqweb/Result.aspx?id=93295&type=PCD&add=5>. Acesso em: 12 ago. 2025.

CAIMÁN CUADERNOS DE CINE. **Entrevista a Edgar Pêra (versão ampliada)**.

Disponível em: <https://www.caimanediciones.es/entrevista-edgar-pera-version-ampliada-de-caiman-cdc-no-183/>. Acesso em: 12 ago. 2025.

FILMOGRAFIA

FILMOGRAFIA DIRIGIDA POR EDGAR PÊRA

25 de Abril Uma Aventura para a Democracya. Direção: Edgar Pêra. Portugal, 2000. Curta-metragem.

A cidade de Cassiano. Direção: Edgar Pêra. Portugal, 1991. Curta-metragem.

A Janela (Maryalva Mix). Direção: Edgar Pêra. Portugal: Madragoa Filmes; RTP, 2001, 1 DVD.

A porta. Direção: Edgar Pêra. Portugal, 2000. Curta-metragem.

ARQUIVOS Kino-Pop. Direção: Edgar Pêra. Portugal: Bando à Parte, 2019.

AS desventuras do homem-kâmara - Epizohdyus 111, 113 & 115. Direção: Edgar Pêra. Portugal, 1998. Curta-metragem.

CAMINHOS Magnétykos. Direção: Edgar Pêra. Lisboa, Portugal: Bando à Parte, Persona Non Grata Pictures, 2019, 1 DVD.

CARTAS Telepáticas. Direção: Edgar Pêra. Portugal: Bando à Parte, 2024.

CRIME Abismo Azul Remorso Físico. Direção: Edgar Pêra. Portugal: Periferia Filmes, 2009. Curta-metragem.

ESKYNAS Agudas. Direção: Edgar Pêra. Lisboa, Portugal: Instituto de Cinema, 1999. Curta-metragem.

GUERRA ou Paz?. Direção: Edgar Pêra. Portugal, 1992. Curta-metragem

LISBON revisited. Direção: Edgar Pêra. Produção Rodrigo Areias; Portugal: Bando à Parte, 2014.

MANUAL de Evasão LX94. Direção: Edgar Pêra. Portugal: Companhia de Filmes do Príncipe Real, 1994.

MATADOURO. Direção: Edgar Pêra. Portugal, 1991. Curta-metragem.

MOVIMENTOS Perpétuos. Direção: Edgar Pêra. Portugal: Corda Seca, 2006.

O Barão [Filme]. Produção: Ana Costa, Rodrigo Areias; Roteiro Luísa Costa Gomes, Edgar Pêra; Portugal: Cinemate, Bando à Parte; P & B, 2011.

O Espectador Espantado. Direção: Edgar Pêra. Portugal: Bando à Parte, 2016, 1 DVD.

O Homem-Teatro. Direção: Edgar Pêra. Portugal: Contracosta Produções; Rádio e Televisão de Portugal (RTP), 2001.

O Mundo Desbotado. Direção: Edgar Pêra. Portugal, 1995. Curta-metragem.

PUNK Is Not Daddy. Direção: Edgar Pêra. Portugal: Bando à Parte, 2010.

REPRODUTA Interdita. Direção: Edgar Pêra. Portugal, 1990. Curta-metragem.

RIO Turvo. Direção: Edgar Pêra. Portugal: Cine Tuga, 2007, 1 DVD.

S/Título (TRAÇA). Direção: Edgar Pêra. Portugal, 2015. Curta-metragem.

SWK4. Direção: Edgar Pêra. Portugal, 1993. Curta-metragem.

U Ke Faz Falta?. Direção: Edgar Pêra. Portugal, 1995. Curta-metragem.

ZOMBIETOWN 23. Direção: Edgar Pêra. Portugal, 1998. Curta-metragem.