

Ana Cristina BONCHRISTIANO¹

RESUMO: O artigo examina a transfiguração de *O Vento Assobiando nas Gruas* (2002), de Lídia Jorge, na adaptação cinematográfica homônima dirigida por Jeanne Waltz (2023), enfatizando os vetores linguagem-imagem-memória-história. A análise focaliza a personagem de Milene como eixo de uma narrativa que articula vulnerabilidade, silêncio e testemunho, observando como a opção do filme por condensar subtramas produz efeitos de sentido distintos do romance. À luz de Walter Benjamin (técnica, montagem, tempo histórico), Epstein (fotogenia), Tarkovski (tempo esculpido) e Metz (linguagem do cinema), discute-se a passagem do *tell* literário ao *show* fílmico e a função diegética do som, do silêncio e da música na construção afetiva e política das cenas. Sustenta-se que o filme opera uma montagem estética e política, sem espelhar o romance, amplia sua potência crítica ao articular relações pós-coloniais luso-cabo-verdianas, disputas de memória e degradação ambiental.

PALAVRAS-CHAVE: adaptação literária no cinema. Lídia Jorge. Jeanne Waltz. memória e história. silêncio e violência de gênero

FROM TEXT TO FILM:

HISTORY, SILENCE AND MONTAGE IN *O VENTO ASSOBIANDO NAS GRUAS*, THE NOVEL (2002) BY LÍDIA JORGE AND THE FILM (2023) BY JEANNE WALTZ

ABSTRACT: This article examines the transfiguration of *O Vento Assobiando nas Gruas* (2002), by Lídia Jorge, in the homonymous film adaptation directed by Jeanne Waltz (2023), emphasizing the axes language-image-memory-history. The analysis focuses on the character Milene as the core of a narrative that intertwines vulnerability, silence, and testimony, highlighting how the film's choice to condense subplots produces meanings distinct from those of the novel. Drawing on Walter Benjamin (technique, montage, historical time), Epstein (photogénie), Tarkovshy (sculpted time) and Metz (cinematic language), the discussion explores the shift from literary *telling* to filmic *showing* and the diegetic function of sound, silence, and music in constructing the affective and political dimension of the scenes. It argues that the film performs an aesthetic and political montage that, rather than mirroring the novel, amplifies its critical force by articulating postcolonial Luso-Cape-Verdean relations, memory disputes, and environmental degradation.

¹ Doutoranda em Letras no Programa de Literatura Portuguesa da Universidade de São Paulo; Mestra em Letras no Programa de Literatura Portuguesa da Universidade de São Paulo (2023); Graduada em Letras – Português/Inglês pela Universidade de São Paulo (2019); Graduada em Direito pela Universidade de São Paulo (1987). Juíza de direito aposentada – Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo, desde 2023. Pesquisadora do GELAF – Grupo de Estudos de Literatura de Autoria Feminina. E-mail: <ana.bonchristiano@usp.br>.

KEYWORDS: literary adaptation in cinema; Lídia Jorge; Jeanne Waltz; memory and history; silence and gender-based violence.

INTRODUÇÃO

A imagem ocupa um lugar de importância na extensa obra de Lídia Jorge, que foi inaugurada pelo romance *O Dia dos Prodígios* (1980). Grande parte de seus livros aborda a história e a memória, conferindo voz a personagens vulneráveis, especialmente mulheres, como é o caso de Milene, a protagonista de *O Vento Assobiando nas Gruas*. Diversos de seus romances estabelecem relações com o cinema, como *A Costa dos Murmúrios* (1988), adaptado por Margarida Cardoso em 2004, ou o romance *O Jardim sem Limites* (1995), que foi comparado ao cinema de Tarkovsky ². A centralidade da imagem na escrita de Lídia Jorge foi inclusive tema do Colóquio Internacional da Universidade de Genebra, realizado em 15 e 16 de setembro de 2021, intitulado *O poder da imagem na obra de Lídia Jorge*.

Nos textos ficcionais da autora, estão inscritas todas as transformações nas formas de olhar e perceber o mundo, desde a invenção da fotografia e do cinema. *O Vento Assobiando nas Gruas* retoma recursos retóricos presentes em obras anteriores, como *A Manta do Soldado* (1988), entre eles a narração cinematográfica, em que a história é contada como se observada por uma câmera em movimento, que focaliza objetos e os corporifica, transferindo suas características às personagens e vice-versa (Hampel & Jacoto, 2014). Como exemplo desta narrativa cinematográfica do texto literário temos transfigurada, no início do filme, a cena em que Milene faz o reconhecimento do corpo da avó e percebe a falta dos anéis. Em seguida, de volta à casa, ela mexe nas gavetas, veste as luvas e pulseiras da falecida. Na igreja, mais tarde, ela coloca vários anéis e as luvas sobre o corpo velado no caixão. Ela faz a construção da memória da avó Regina

² Conceição Brandão: “A imagem de um parado correndo: *O Jardim sem Limites* de Lídia Jorge e o cinema de Tarkovsky”, no Colóquio Internacional da Universidade de Genebra, 2021.

pelos seus objetos pessoais. Milene é a única pessoa a participar da missa de corpo presente e a fazer o enterro da avó. Os familiares, tios e primos, estão todos fora de Portugal, em diversos países.

Há, também, imagens que escapam à escrita. A ideia de que o mundo é linguagem corresponde a uma construção metafórica. Existe um mundo que corre ao lado das palavras, que as antecede, embora, sem elas, as coisas tampouco existam (nem nós). A leitura dos romances de Lídia Jorge transcorre em nossa mente por imagens, como uma sequência cinematográfica. Assim como ocorreu com *A Costa dos Murmúrios* (1988), adaptado ao cinema por Margarida Cardoso, em 2004, *O Vento Assobiando nas Gruas* (2002) foi levado ao cinema com estreia mundial em 07 de outubro de 2023.

Este é o terceiro longa-metragem e a primeira adaptação cinematográfica dirigida pela cineasta luso-suíça Jeanne Waltz, tendo estreado em Portugal em 29 de fevereiro de 2024. Produzido inteiramente no Algarve, entre Tavira e Vila Real de Santo António, em 2021, o filme intercala cenas da ria Formosa, do encontro do rio com o mar e de aves que sobrevoam as águas cantando, com imagens de empreendimentos imobiliários que avançam sobre a paisagem e a destroem.

As duas versões de *O Vento Assobiando nas Gruas*, literária e cinematográfica, giram em torno das famílias Leandro e Mata. Suas histórias se entrelaçam a partir do acordo firmado entre as matriarcas Regina Leandro e Ana Mata, que possibilitou aos Mata residirem no prédio da antiga fábrica – símbolo do passado econômico da família portuguesa desde o início do século XX até a Revolução dos Cravos. As relações entre os portugueses e a população africana no contexto pós-colonial, em particular, os cabo-verdianos, que migraram para Portugal, no Pós-Revolução de 1974 – são tematizadas em ambas as narrativas.

No romance e no filme, a trajetória de Milene é o eixo central. O bisavô fundou a fábrica de conservas no início do século XX, depois dirigida pela avó paterna, D. Regina. Em

1975, o pai de Milene transferiu a gestão aos trabalhadores, que devolveram a fábrica falida e abandonada dez anos depois. A avó, então, arrendou o prédio aos imigrantes cabo-verdianos. Antonino Mata trabalha na construção civil e seu irmão mais novo, Janina, é cantor. A morte da avó Regina permite que os tios de Milene - um presidente da Câmara, outro engenheiro e o terceiro empresário envolvido em negócios ilícitos – se desfaçam da fábrica, vendendo o terreno para especuladores imobiliários holandeses, decisão que dependeria também da vontade da herdeira Milene, órfã e criada pela avó. As personagens do livro surgem ao se abrir o livro para ler e desaparecem ao fechá-lo, assim como as do cinema, enquanto o filme se projeta. Vivem depois, na memória de quem leu ou assistiu, como simulacros de vida aos quais se atribui existência.

TRANFIGURAÇÃO DE *O VENTO ASSOBIANDO NAS GRUAS* (2002) PARA O CINEMA

É certo que ocorreram transformações profundas nos modos de produção e reprodução cultural, da fotografia³ ao cinema⁴, e que ambos foram fortemente influenciados pela literatura, sobretudo com a introdução de novas formas de olhar e representar o mundo. Walter Benjamin descreve como a xilogravura e as artes gráficas tornaram-se tecnicamente reproduzíveis, analisando as grandes transformações que a impressão provocou na literatura desde a Idade Média até o início do século XIX. Narra, em seguida, como a litografia foi superada pela fotografia, poucas décadas depois, o que liberou os artistas da dependência das mãos:

Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho. Como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha,

³ As primeiras fotografias se popularizaram como daguerreótipos a partir de 1830.

⁴ A primeira exibição pública de um curta de cinema deu-se em Paris em 28/12/1895, pelos Irmãos Lumière.

o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a fala (Benjamin, 2012, p.181).

As imagens em movimento, captadas pelo cineasta e registradas em película cinematográfica, diferem do testemunho visual direto dessas mesmas cenas. A câmera funciona como um “olho mecânico” oferecendo ao espectador uma visão mediada e estática. A experiência temporal do espectador sentado na poltrona é inseparável de sua percepção visual. Assim, o tempo de exibição de um filme, devido aos cortes de montagem, nem sempre corresponde ao tempo da ação representada, salvo na hipótese especialíssima de um plano-sequência sem cortes.

Cabe destacar que o termo *cinematografia* significa *escrita (γράφει) em movimento (κίνημα)*. A escrita de um movimento de 30 segundos, por exemplo, equivalerá a 720 fotogramas projetados na velocidade de 24 quadros por segundo. Há aqui uma analogia com a escrita ocidental feita em linhas horizontais, que representa o fluxo fugidio da voz, em contraste com a escrita chinesa, a qual “[...] ergue em colunas a imagem imóvel e ainda reconhecível das próprias coisas” (Foucault, 2000, p. 179). Essa comparação permite pensar o cinema como um projetor de diapositivos (os antigos *slides*).

Na fotografia ou na pintura, o olhar do observador converge livremente para os diversos pontos da imagem. Já no cinema, a câmera opera por meio de movimentos e combinações técnicas inesperadas, conduzindo o olhar do espectador e instaurando uma nova percepção da realidade. Essa é a conquista fundamental do cinema: a modificação radical das noções de tempo e de experiência, transformando a realidade em fluxo contínuo, marcado pela incompletude e pela inexorabilidade, conforme aponta Tânia Pellegrini (2003, p. 19/20).

Nesse processo, somos e compreendemos através do tempo. Como destaca o cineasta russo Andrei Tarkovski, “No cinema, de forma ainda mais intensa, a observação é o pri-

meiro princípio da imagem, que sempre foi inseparável do registro fotográfico. A imagem cinematográfica assume uma forma quadridimensional e visível” (2002, p. 126).

O cinema do início do século XX alimentou-se da literatura, dela extraindo enredos e recursos narrativos, originando as chamadas adaptações literárias nas telas. É indiscutível que as cadeias de referências intertextuais entre obras artísticas podem ser infinitas. A relação entre literatura e cinema não é hierárquica, ao contrário, integra um processo cultural complexo, no qual emergem novos sentidos e interpretações, em diálogo com leitores e espectadores, em tempos e espaços distintos.

A arte cinematográfica apropriou-se de grandes personagens e dos dramas interiores como motores de narração, contribuindo para a transformação da narrativa literária naturalista e realista do século XIX. Desde meados do século XX, o cinema tornou-se uma oportunidade para a literatura se libertar de amarras tradicionais e experimentar novas técnicas expressivas. A literatura contemporânea é “[...] fascinada pela imagem, refere-se insistentemente ao universo visual, fala de fotografia, de cinema, de televisão e cria sua própria visualidade em contato e disputa com a realidade visível” (Schollhammer, 2007).

A cultura contemporânea é, assim, muito visual e os contatos e contaminações das narrativas literária e cinematográfica contribuem para a construção da *grande ficção*, que nos acompanha desde os tempos de Homero. Cada uma dessas linguagens possui técnicas específicas, mas ambas revelam formas diversas e ricas de expressão. No plano da linguagem e da narrativa, da imagem ou da história, há afinidades eletivas⁵ e aproximações produtivas entre literatura e cinema. Nesse campo de interação, os desafios das representações literária e cinematográfica se reformulam constantemente.

⁵ A expressão “afinidades eletivas” nos remete ao nome do famoso romance de Goethe (em alemão: *Die Wahlverwandtschaften*) e seu uso tem sua razão de ser. Como é sabido, no romance os dois personagens principais, Eduard e Charlotte, apaixonam-se quase que ao mesmo tempo por dois outros personagens que haviam sido por eles convidados para um jantar. Metaforicamente, utilizo a expressão para destacar que a Literatura e o Cinema, embora entrelaçados sob muitos aspectos, em certo momento acabam elegendo outros caminhos.

As aproximações entre cinema e literatura promovem amplas discussões, muitas das quais não chegam a resultados conclusivos (Metz, 1980). O cinema é uma forma de escrita artística, mesmo quando se trata de filmes de menor qualidade. A diferença fundamental entre linguagem cinematográfica e literária reside no peso da tecnologia no primeiro caso. O avanço técnico permite reunir, num mesmo texto fílmico, uma grande variedade de matérias de expressão: movimento, cor, luz e som (efeitos e trilha sonora), todos registrados durante a filmagem. Nesse sentido, a escrita literária permanece mais condicionada às limitações da linguagem verbal, que exige um mínimo de univocidade comunicativa.

O filme é um discurso significante localizado, uma fração da linguagem cinematográfica, um objeto mais limitado. Como diz Andrei Tarkovski, “O cinema pode buscar seus diálogos na literatura, mas este é apenas um dos componentes da estrutura material do filme” (2002, p. 161). O cinema envolve processos de produção complexos: financiamentos, tecnologias, influências de audiência (social, política e ideológica), mitologia dos “astros” (atores), entre outros elementos. Embora os grandes *best sellers* editoriais também estejam, hoje, submetidos a exigências mercadológicas, o número de participantes envolvidos na produção de um livro ainda é consideravelmente menor do que o de uma obra cinematográfica. Tanto o filme quanto o livro – ambos textos – possuem estrutura espaço-temporal e exigem do espectador/leitor uma compreensão da sequência narrativa. Ambos também demandam imaginação, projeção, identificação e participação afetiva. São linguagem atravessadas pela psicologia dos afetos e da memória (como nos lembramos, por quanto tempo, o que retemos dele) e, quando essa participação afetiva é intensa, o texto nos seduz para uma releitura ou reassistência futura.

O discurso cinematográfico, contudo, vai além do literário por estar vinculado a múltiplos suportes sensoriais: imagem, som musical, som fonético das falas, ruído e elemento gráfico da escrita (Metz, 1980, p. 7/21). O progresso técnico permitiu integrar em um texto fílmico di-

versas configurações de movimento e som, que o distanciam da narrativa literária. O texto escrito, voltado exclusivamente à leitura, envolve o leitor com o contar (*tell*), enquanto o filme mostra (*show*). O cinema guia o olhar do espectador por meio do encadeamento de planos e sequências visuais, enquanto a literatura depende mais da participação e imaginação afetiva do leitor.

Segundo Flávio Aguiar, uma narração de fatos compõe uma estrutura que pode ser observada e analisada de modo simultâneo. Ele observa que “uma imagem, mesmo estática, faz parte de uma estrutura narrativa de longo alcance” e que a narração não é apenas uma sucessão de imagens, mas “[...] potencialmente, a evocação de uma estrutura que pode ser visualizada como uma simultaneidade” (Aguiar, 2003, pp. 117/118).

Para ilustrar essa distinção entre narrativa literária e cinematográfica, cito um trecho do romance *O Vento Assobiando nas Gruas*, em que Lídia Jorge descreve uma chuva em Valmares:

Tudo começou por umas gotas esparsas. Caíram como ruidosas pegadas. Umas aqui, outras acolá, levantando um cheiro poderoso a terra seca. As gotas eram gradas como conteúdos de tigelas, mas a terra engoliu-as em menos de nada. Foi isso a chuva. Os pingos, no entanto, não tinham sido apenas água caindo da atmosfera, pois a própria água trazia terra. Só assim se compreendia que os carros tivessem ficado pintalgados de nódoas barrentas como se fossem de lama. Muitas pessoas telefonaram para o serviço de meteorologia dizendo que tinha chovido barro. Os meteorologistas quiseram esconjurar a ignorância, respondendo que não era verdade. Os ecrãs encheram-se de cartas isotérmicas que andavam para cá e para lá para combater essa suposição. Os especialistas diziam que as gotas apenas tinham encontrado no caminho a atmosfera cheia de poeira. Mas havia muita diferença entre as nuvens deixarem cair água pura que se carregava de poeira durante a precipitação e existirem nuvens feitas de lama. [...]

[...] Os carros andavam sujos. Nunca se tinha visto tanta sujeira nos vidros onde dedos de garotos desenhavam as primeiras letras públicas – LAVA-ME, PORCO. Milene encontrou um LAVA-ME, PORCO no Clio e foi à garagem lavá-lo. À sua frente, estacionada em sentido contrário, estava uma carrinha cinzenta. No seu interior encontravam-se crianças com carapuços de riscas na

cabeça. Tudo isso aconteceu num relance. Milene reconheceu as crianças e a carrinha. Lá fora, de costas para a carrinha, procurando o dinheiro numa algibeira, estava ele, Antonino Mata (Jorge, 2007, p. 250-251).

Ao longo de cinco páginas, desenvolve-se a descrição da chuva de lama em Valmares e o encontro no lava-rápido entre Milene Leandro e Antonino Mata - ela, moça branca, portuguesa, e ele, jovem negro, de origem caboverdiana. Essa narrativa não se reduz a uma sequência de imagens: evoca uma estrutura metafórica de simultaneidade, em que a água misturada à lama prefigura a união dos dois protagonistas. Houve, como escreveu Flávio Aguiar “[...] a evocação de uma estrutura que pode ser visualizada como uma simultaneidade” (2003, p. 118).

Diversos elementos concorrem para formar a visualidade da imaginação literária:

[...] a observação direta do mundo real, a transfiguração fantasmática e onírica, o mundo figurativo transmitido pela cultura em seus vários níveis, e um processo de abstração, condensação e interiorização da experiência sensível, de importância decisiva tanta na visualização quanto na verbalização do pensamento (Calvino, 1991, p. 110).

Calvino descreve essas imagens produzidas pela literatura da seguinte maneira:

Seja como for, todas as “realidades” e as “fantasias” só podem tomar forma através da escrita, na qual exterioridade e interioridade, mundo e ego, experiência e fantasia aparecem compostos pela mesma matéria verbal; as visões polimorfas obtidas através dos olhos e da alma encontram-se contidas nas linhas uniformes de caracteres minúsculos ou maiúsculos, de pontos, vírgulas, de parênteses; páginas inteiras de sinais alinhados, encostados uns aos outros como grãos de areia, representando o espetáculo variado do mundo numa superfície sempre igual e sempre diversa, como as dunas impelidas pelo vento do deserto (Calvino, 1999, p. 114).

Na adaptação cinematográfica, aquela cena da chuva de lama, marco simbólico do início do namoro de Milene e Antonino – não aparece. Em seu lugar, há uma tempestade com relâmpagos no dia em que Milene está na Clínica Salinas, enquanto seus tios jantam com revelações terríveis dos crimes praticados pela família contra ela.

TEMPO, IMAGEM E FRAGMENTAÇÃO DA MODERNIDADE

Pensadores da modernidade como Walter Benjamin e Jean Epstein resgataram a possibilidade da experiência sensorial diante do caráter efêmero do tempo moderno. Pelo conceito do instante, fixou-se um momento sensível ligado à experiência da visão. Pelo movimento, estabeleceu-se uma separação entre o sentir, o instante e sua cognição (o agora do reconhecimento). A mudança promovida pela vida moderna caminha na direção do momentâneo e do fragmentário, transformando a experiência do tempo, da arte e da história. Benjamin associa essa colagem conceitual à montagem cinematográfica, sugerindo uma interdependência entre o instante e o fragmento. O cinema reflete a impressão da experiência momentânea na continuidade do movimento e da experiência, isto é, a estética do cinema apresenta o fluxo contínuo como uma cadeia de momentos fragmentários. Pela fotografia, o cinema reapresenta tanto a aparência do movimento visual (não material) quanto a aparência do real, pois as imagens não se movem, de fato, elas se sucedem uma à outra. Com isso, a montagem cria uma colagem de fragmentos que torna descontínua a experiência do espectador. Essa fragmentação marca o filme como reapresentação, uma sucessão de momentos, e, portanto, nunca é completo nem presente. Há, nesse processo, um esvaziamento da presença que caracteriza o moderno (Benjamin, 2012, pp. 188/194).

Jean Epstein, cineasta e teórico francês, na década de 1920, argumentava que a essência do cinema residia na forma do movimento sensorial que denominou fotogenia – frag-

mentos fugazes de experiência que produzem prazer não verbalizável, nem totalmente racionalizável:

Epstein concebia o filme como uma cadeia de momentos, uma colagem de fragmentos que produzia não um fluxo uniforme de atenção, mas altos e baixos repentinos e imprevisíveis. Nesses trancos de atenção o espectador recolheria momentos de pura imersão na imagem. Para Epstein, essa fotogenia indefinível marcou a especificidade do cinema como uma forma de arte única da experiência moderna. “Com a noção de fotogenia”, disse em uma palestra em 1924 “nasce a ideia da arte-cinema”. Como melhor definir a indefinível fotogenia do que dizer que a fotogenia é para o cinema o que a cor é para a pintura, o volume para a escultura – o elemento específico dessa arte” (Charney, 2003, p. 324).

O cinema, portanto, esvazia o presente e ativa a imaginação do espectador, que experimenta uma presença ilusória do movimento “real”.

A experiência do cinema refletiu a experiência epistemológica mais ampla da modernidade. Os sujeitos modernos (re)descobriram seus lugares como mediadores entre passado e futuro ao (re) experimentar essa condição como espectadores de cinema. Passado e futuro confrontam-se não em uma zona hipotética, mas no terreno do corpo. Essa alienação fundamentou-se e surgiu da aspiração moderna para aprender momentos fugazes de sensação como uma proteção contra sua remoção inexorável. A busca para localizar um instante fixo de sensação dentro do corpo jamais poderia ser bem-sucedida. (Charney, 2003, p. 325).

Walter Benjamin, na *Tese IX Sobre o conceito de história*, oferece uma imagem profunda da crise da cultura moderna por meio da imagem do *Angelus Novus*, quadro de Paul Klee. Nele, o anjo da história aparece com os olhos arregalados e asas abertas, querendo deter-se para reunir os destroços do passado, mas sendo impelido para o futuro por uma tempestade, que Benjamin chama de progresso. Esse anjo é a imagem do homem que perdeu a ligação com o próprio passado e não consegue reencontrar a si mesmo na história:

Ele tem seu rosto voltado para o passado. Onde uma cadeia de eventos aparece diante de nós, ele enxerga uma única catástrofe, que sem cessar amontoa escombros sobre escombros e os arremessa a seus pés. Ele bem que gostaria de demorar-se, de despertar os mortos e juntar os destroços. Mas do paraíso sopra uma tempestade que se emaranhou em suas asas e é tão forte que o anjo não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, para o qual dá as costas, enquanto o amontoado de escombros diante dele cresce até o céu. O que nós chamamos de progresso é essa tempestade (Benjamin, 2012, pp. 245/246).

Esses escombros não são um objeto de contemplação estética, mas imagens dilacerantes das catástrofes e dos massacres da história. Giorgio Agamben comenta que esse anjo que perdeu a capacidade de entender a História pode ser reconstituída no anjo melancólico de Dürer, uma “[...] imagem estranhada na qual o passado reencontra a sua verdade apenas sob a condição de negá-lo e o conhecimento do novo é possível apenas na não verdade do velho” (Agamben, 2012, p. 177).

SILÊNCIO, VIOLÊNCIA E IDENTIDADE NA TRANSFIGURAÇÃO PARA O CINEMA

Lídia Jorge e Jeanne Waltz com *O Vento Assobiando nas Gruas* nos apresentam, com estranhamento, a protagonista Milene como sobrevivente e testemunha de uma história que perdeu a tradição e a experiência do tempo. Ela não encontra seu lugar entre passado e futuro, à semelhança do anjo melancólico de Dürer, que tem “[...] a consciência de ter feito do estranhamento o próprio mundo e a nostalgia de uma realidade que ele não pode possuir de outro modo a não ser tornando-a irreal” (Agamben, 2012, p. 177).

Nas mãos de Jeanne Waltz, Milene ganha corpo com a atuação expressiva de Rita Cabão, premiada como melhor atriz da Academia Portuguesa de Cinema em abril de 2025. A personagem sofre de uma limitação no seu desenvolvimento mental- uma oligofrenia, fazendo com que ela seja uma criança no corpo de uma jovem adulta: “[...] aos treze anos, era como se

tivesse nove, aos quinze teria dez, às vezes cinco, às vezes treze e subitamente ostentava a sua verdadeira idade [...] Aos vinte anos, teria uns quinze” (Jorge, 2007, p. 420).

A escolha de contar apenas a história de Milene no filme, suprimindo muitos integrantes da família Mata, parece encontrar respaldo nas palavras da própria autora que declarou: “a minha maior perdedora chama-se Milene, é a figura central de *O Vento Assobiando nas Gruas*, ela é oligofrênica, roubaram-lhe a fertilidade, utilizaram-na politicamente, ela não é ninguém, mas é o veículo de denúncia de uma família e de um sistema. É uma sobrevivente porque permite o testemunho.”⁶

Jeanne Waltz realizou uma adaptação criativa e coerente, articulando os elementos narrativos de maneira harmoniosa. Sua câmera móvel dedica-se principalmente ao universo de Milene, executando movimentos rápidos e promovendo uma associação abrupta de imagens, evidenciando sua ingenuidade, sensibilidade e descoberta da sua sexualidade. A imediatividade das imagens cinematográficas opera de modo diverso das palavras da prosa, mas com efeito semelhante a caracterização de Milene como sobrevivente e testemunha.

No romance e no filme, a música representa um lugar de afeto e união. Para Milene, a música integra também seu universo imaginativo e emocional: ela dança com entusiasmo ao som do álbum da cantora norte-americana Cyndi Lauper a canção *Girls just want to have fun* e compartilha momentos afetivos com a família cabo-verdiana, assistindo às apresentações musicais de Janina, na televisão. Em uma de suas músicas, no filme, ouve-se a frase: “tantas perguntas sem encontrar respostas”.

O som, no cinema, é tão significativo quanto as outras técnicas de imagens, luzes e cores. Em *O Vento Assobiando nas Gruas*, a trilha sonora tem papel fundamental na construção das personagens e das relações interétnicas e familiares, envolvendo os espectadores em um

⁶ Entrevista de Lídia Jorge à Dulce Maria Ramos, El Universal, Bogotá, em 04-05-2018 – *A Literatura lava com lágrimas ardentes os olhos da História*, in <https://www.portaldaliteratura.com/cronicas.php?id=163>.

modo de percepção distinto do assistir (olhar). O entrelaçamento da imagem e do som estimula algo profundo na consciência do espectador do filme, ajudando no entendimento da narrativa. O som dos diálogos e das músicas guia o olhar das imagens e explica as relações, assim como o silêncio.

Neste filme, o som é sempre diegético, pois tem origem no universo da narrativa. O ritmo, a melodia, a harmonia das músicas estão fortemente vinculados à subjetividade da protagonista e à cultura cabo-verdiana. O título da canção de Cyndi Lauper, *Girls just want to have fun*, adquire um tom de ironia amarga ao final da narrativa.

O ambiente de leveza e acolhimento que Milene encontra junto à família Mata favorece seu processo enunciativo, sua comunicação, o que contrasta com a frieza dos seus tios, cuja linguagem é marcada pela lógica dos negócios e das relações humanas coisificadas. Eles não a compreendem e não a deixam se expressar.

Eles, que exigem a precisão das palavras, como a precisão da contagem das notas para o pagamento do espaço da fábrica, não compreendem que, para Milene, a realidade podia realizar-se mais no pensamento – na imaginação – ou a partir de uma emoção do que de palavras: “A paz nascia sobre a água da Ria. Era nisso que ela pensava, mas para tanto, não precisava de pronunciar *paz*, não precisava de dizer *ria*. Separada das palavras, essas realidades existiam” (JORGE, p. 78) / (HAMPEL & JACOTO, 2014).

Nem tudo o que se pensa pode ser verbalizado. Há uma perda constante na passagem entre pensamento e palavra. O pensamento perde quando se expressa em palavras, pois o primeiro está mais próximo do mundo e ao passar para palavra diminui sua intensidade, transformando ou até amputando aquele. Tal como explica Gonçalo M. Tavares, “[...] o pensamento está mais concentrado nos movimentos que antecedem a fala, a expressão verbal, que propriamente nas palavras” (2021, p. 256).

Milene, órfã e criada pela avó, é constantemente desprezada por tios e primos. Ela telefona com frequência para o primo João Paulo, que vive nos Estados Unidos da América, mas nunca consegue falar com ele – limitando-se a contar suas histórias para o gravador da secretária eletrônica. Foi esse primo quem lhe ensinou, na infância, a buscar as palavras que lhe faltavam, recorrendo às palavras dos outros (Jorge, 2007, p. 17, p. 458).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em uma das cenas finais, os tios e tias de Milene se reúnem ao redor da mesa de jantar (01:08:00) para decidir o destino da sobrinha órfã. Durante o encontro, o pior da família burguesa manifesta-se de forma perturbadora, revelando-se um segredo cruel: Milene foi submetida a um procedimento de esterilização sem seu consentimento. A *Clínica das Salinas* – onde trabalha a tia Ângela Margarida e apenas ela, o diretor Seabra e duas enfermeiras têm conhecimento do crime – foi o local em que uma consulta aparentemente rotineira resultou na esterilização de Milene, sem que ela tivesse conhecimento. Mais tarde, no quarto, ela surge procurando algo, que não consegue encontrar (Jorge, 2007, p. 482; filme, 01:10:38). A percepção da perda irreparável, associada à sua vulnerabilidade e desemparo, explicita a brutalidade da violência a que foi submetida. Durante o jantar, os tios proferem comentários cruéis, atribuindo a infertilidade da sobrinha à presença de “pretos prolíferos” (Jorge, 2007, p. 451; filme 01:08:50). Em seguida, decidem apressar o casamento entre Milene e Antonino, comunicando à jovem que a fábrica, considerada “sem valor”, ficará para eles, enquanto a casa onde ela mora será sua única herança.

Ludibriada por sua própria família, Milene foi submetida a uma laparoscopia que a tornou infértil. Antonino percebendo sua mudança de comportamento, agora melancólico, investiga e descobre o crime. Procura o tio Rui Ludovice, presidente na Câmara Municipal, e, mediante a promessa de moradia para sua família – que fora desalojada com a venda da Fábrica

de Conservas, e realocada em apartamentos novos – consegue silenciar o rapaz e acertar o casamento com a sobrinha. Os familiares de Antonino visitam os apartamentos padronizados, recém-construídos e parecem satisfeitos: abrem as torneiras, experimentam a água, exploram os cômodos e não fazem reclamações (01:17:00). Quando Antonino conta a Milene sobre sua esterilização na clínica onde trabalha a tia dela; ela apenas o escuta, em silêncio, demonstrando pelo olhar que já sabia, sem permitir, contudo, que esse fato os impeça de viverem juntos (01:16:00).

O filme exhibe cenas de leveza e inocência associadas a Milene. Em uma delas, ela sobe alegremente as escadas da grua onde Antonino trabalha; em outra, senta-se no alto da escada de sua casa para brincar com os dois filhos de Antonino (01:19:00). Nesses momentos, ela está no alto, em posição simbólica elevada, indicando que sua limitação com as palavras e sua ingenuidade não a inferiorizam, mas, ao contrário, a colocam numa posição elevada em relação aos parentes (Jorge, 2007, p. 482).

As narrativas revelam o desafio de Milene em se expressar, organizar em relato suas experiências e formar uma identidade autônoma, que ao final acaba sendo enganada por todos. O filme transita das imagens ao silêncio, ao “não-dito” da protagonista. A atuação de Rita Cabaço expressa com o corpo e a imagem uma subjetividade sensível, marcada pelas dificuldades de expressão verbal. Com essa excelente atuação, ela recebeu o prêmio Sofia de melhor atriz pela Academia Portuguesa de Cinema em 2025.

Além de imagens, o silêncio nos romances de Lídia Jorge é geralmente expressão de insuficiência, inadequação da linguagem ou impotência do sujeito enunciador, como ocorre com Milene. Mas também pode funcionar como recusa, rejeição ao discurso social dominante, o que Eduardo Loureiro definiu como “comunicação incomunicante”. A palavra e a impossibilidade da palavra é uma tensão recorrente nas narrativas de Lídia Jorge, porque “o silêncio du-

rante o qual tudo se diz demora cerca de uns infinitos cinco minutos. Infinitos, porque o pensamento é leve e a palavra é pesada” (Jorge, 2012, p. 183).

O casamento de Milene e Antonino ocorre na igreja local (01:20:00), com cerca de quarenta convidados. No filme, os brancos se posicionam de um lado e os pretos do outro (01:22:00), enquanto, no livro, os negros estão à frente e os brancos atrás. O romance termina com a benção do padre e com os noivos se encaminhando para o portal de saída, enquanto, do lado de fora, os convidados tiram fotos incessantemente. Já o filme encerra com imagens dos recém-casados, ainda trajados como noivos, correndo pela praia ao som de *Girls just want to have fun*, sinalizando um final feliz ambíguo com o foco narrativo em Milene. Não há fusão nem nação reconciliada, mantida a desigualdade e a possibilidade de paz apenas como silêncio.

A narrativa expõe o desamparo e a destruição da natureza, evidenciando perdas e violências, num Portugal que passa por rápidas transformações. O país enfrenta complexos processos de substituição geracionais, novos equilíbrios entre gêneros, antigas e modernas, mas persistentes formas de exclusão e violência, tanto física quanto moral, além de (des) estruturação de identidades pessoais e coletivas (Silva, 2012). A modernização, impulsionada pela entrada na União Europeia e pelo neoliberalismo, intensificou a exploração dos subalternos e a degradação ambiental, comprometendo a construção de uma identidade heterogênea.

Como afirma Eduardo Lourenço, Portugal carece de uma “cura psicanalítica” que o reconcilie consigo mesmo, permitindo-lhe transitar da infância para a vida adulta (2002, p. 16). *O Vento Assobiando nas Gruas* propõe uma reflexão crítica sobre a história recente de Portugal, apontando para o desmoronamento das relações humanas e a transformação acelerada da Terra, movido pela lógica predatória do progresso.

O crime contra Milene pode ser visto como uma metáfora de Portugal, que ainda busca preservar a memória colonial e impedir que esta seja narrada por um indivíduo híbrido, como o possível filho da protagonista e de Antonino (Tolentino & Ribeiro, 2021). A nação plural, que uni-

ria vozes dissonantes em uma harmonia coletiva (Bhabha, 1998), ou as “comunidades imaginadas” (Anderson, 2005), na qual os membros se reconhecem como pertencentes a um determinado espaço temporal e físico, unidos por meio do desejo de compartilhar memórias e experiências comuns, ainda não se consolidou em Portugal. Por ora, a classe dominante, representada pelos Leandro, continua a ditar e escrever a memória coletiva nacional, eliminando as diferenças, mantendo a subalternidade e degradando a paisagem natural por meio da lógica de acumulação do sistema capitalista, com a terra devastada pela mineração e pela especulação imobiliária.

Se, em ambos os planos, se alcança o estatuto da beleza, a obra original e sua continuação dialogarão por muito tempo, potencializando mutuamente seus sentidos, como ocorre com Milene Leandro. O romance de Lídia Jorge e o filme de Jeanne Waltz constituem uma obra de arte na medida em que põem em jogo a sobrevivência da cultura “dilacerada por um conflito entre o passado e o presente que, na forma do estranhamento estético, encontrou a sua extrema e precária reconciliação na nossa sociedade. Somente a obra de arte assegura uma fantasmagórica sobrevivência à cultura acumulada [...]” (Agamben, 2012, p. 179). O romance e o filme constroem uma obra de arte plena de sentidos críticos, capaz de confrontar o passado colonial, a violência de gênero, a destruição da natureza e a impossibilidade de uma identidade nacional construída por uma comunidade híbrida.

O Vento Assobiando nas Gruas apresenta, assim, a integração e os conflitos entre dois mundos, um contemporâneo e voltado para o futuro, e o outro, mais antigo, enraizado no passado, representado pela história da Fábrica de Conservas Leandro, trajetória que se entrelaça com a presença dos cabo-verdianos em Portugal. Os tios, símbolos da herança colonial, ainda querem decidir o destino de Milene, metáfora da nação portuguesa pós-25 de abril, pois ela representa a possibilidade de ruptura de uma memória consolidada e a abertura para novas versões da história (Tolentino & Ribeiro, 2021).

Jeanne Waltz, com inteligência estética e política, oferece em sua adaptação uma nova leitura da obra, possibilitando divulgar as configurações sociais e políticas de Portugal, no contexto pós-colonial, ressaltando a necessidade de abandonar o discurso hegemônico, ainda colonial, para possibilitar o fim das práticas exploratórias e a construção coletiva da memória nacional a partir da heterogeneidade. Waltz não fez apenas um espelho do livro de Lídia Jorge, pois o filme não forneceu somente uma descrição dos lances narrados no romance, mas trouxe um novo olhar, compondo visualmente a significação do que foi a história das famílias Leandro e Mata. O filme é uma operação de montagem estética e política, na qual Waltz optou por eliminar subtramas do romance e condensar afetos em planos visuais e sonoros, propondo uma linguagem de resistência pelo sensível, nos permitindo pensar/refletir por imagens e sons sobre a história narrada, fazendo a fusão entre o sentir e o pensar, com um diálogo artístico e modificando a potência narrativa de *O Vento Assobiando nas Gruas*. Portugal, como Milene, parece buscar as palavras e, enquanto isso, a paisagem vai sumindo sob o cimento e o trabalho das gruas e a memória é levada pelo vento.

REFERÊNCIAS

JORGE, Lídia. **O Vento Assobiando nas Gruas**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007.

JORGE, Lídia. **A Noite das Mulheres Cantoras**. São Paulo: Leya, 2012.

JORGE, Lídia. **A Manta do Soldado**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2003.

WALTZ, Jeanne. **O Vento Assobiando nas Gruas**, com Rita Cabaço, Milton Lopes, Maria Fortes, Beatriz Batarda. C.R.I.M. Produções, 2023.

SOBRE A AUTORA

HAMPEL, Juliana, JACOTO, Lilian. **Os falares ancestrais e o interdiscurso em O Vento Assobiando nas Gruas, de Lídia Jorge**, XIV Abralic, Universidade Federal do Pará, 24-26 de setembro de 2014.

SILVA, Augusto Santos. A mudança em Portugal, nos romances de Lídia Jorge: esboço de interpretação sociológica de uma interpretação literária. **Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto**, v. XXIV, 2012, p. 11-33.

TOLENTINO, Eliana da Conceição, RIBEIRO, Clenir da Conceição. A memória nacional lusitana em O vento assobiando na gruas, de Lídia Jorge. **Revista Semina: Ciência Sociais e Humanas**, Londrina, v. 42, n. 1, jan./jun. 2021, p. 13-24.

OBRAS TEÓRICAS

AGAMBEN, Giorgio. **O homem sem conteúdo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

AGUIAR, Flávio. **Literatura, Cinema e Televisão**, in **Literatura, Cinema e Televisão**, SP, Senac Editora e Itaú Cultural, 2003, p. 115/147.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Obras Escolhidas I, Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012, p.179/212.

BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito da História**. Obras Escolhidas I, Ensaios sobre literatura e história da cultura, São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 245-246.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998, p. 198-207.

CALVINO, Italo. **Seis Propostas para o Próximo Milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa. Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade. In: *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*, 2003, Coleção Cinema, Teatro e Modernidade, dirigida por Ismail Xavier, São Paulo: Cosac Naify, p. 317/334.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. Uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

LOURENÇO, Eduardo. **O labirinto da saudade**: psicanálise mítica do destino português. Portugal: Gradiva, 2022.

METZ, Christian. **Linguagem e Cinema**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

METZ, Christian. **A Significação no Cinema**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.



PELLEGRINI, Tânia. Narrativa Verbal e Narrativa Visual: Possíveis Aproximações. In: **Literatura, Cinema e Televisão**. São Paulo: Senac Editora e Itaú Cultural, 2003, p. 15/34.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Além do visível: o olhar da literatura**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

TAVARES, Gonçalo M. **Atlas do Corpo e da Imaginação, teoria, fragmentos e imagens**. Imagens. Os Espacialistas, Porto Alegre e São Paulo, 2021.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In **Literatura, Cinema e Televisão**. São Paulo: Editora Senac, 2003, p. 61-89.

Aceite: Novembro de 2025