

VERGÍLIO FERREIRA ENTRE A LITERATURA E O CINEMA: ESBOÇO DE UM DIÁLOGO AO ESPELHO

LUÍS MIGUEL CARDOSO *

Em 1993, no texto *Vergílio Ferreira e o Cinema*¹, Lauro António reflecte, com um ponto de vista interessante e inovador, sobre o escritor português, evidenciando a pluralidade de relações entre a literatura e o cinema que o mesmo ilustra na sua vida e produção literárias. O realizador, homem da indústria cinematográfica mas também da crítica, soube colher, do seu contacto pessoal, das suas leituras e da sua experiência como responsável pela adaptação do romance *Manhã Submersa* para a tela, um conjunto de conexões vergilianas entre a palavra e a imagem.

Lauro António, relativamente a Vergílio Ferreira, identifica quatro ligações principais entre a literatura e o cinema: os comentários do escritor sobre cinema integrados na sua *Conta-Corrente*, o acompanhamento da transposição para a tela de obras suas, a elaboração de textos para documentários (como o que escreveu para a curta-metragem relativa a Júlio Resende), e a sua experiência como actor no filme *Manhã Submersa* (1980). A estes elementos acrescentaremos um quinto: a produção de textos de pendor ensaístico com incidência temática sobre o cinema.

Conjugando estes cinco vectores de união entre a palavra e a imagem, iniciaremos um primeiro momento de reflexão sobre as relações de Vergílio Ferreira com o cinema.

Num momento chave do romance *Aparição*, o narrador, em analepse, recorda o dia em que acordou e *olhou* para o espelho: «Diante de mim estava *uma pessoa* que me fitava com uma inteira individualidade que vivesse em mim e eu ignorava. Aproximei-me, fascinado, olhei de perto. E vi, vi os olhos, a face desse alguém que me habitava, *que me era* e eu jamais imaginara»². É precisamente através do *olhar* que se dá o alarme para a existência, para a realidade de ser e de estar vivo. É neste diálogo ao espelho que o narrador se descobre, entre a palavra e a imagem. De forma similar, é também ao espelho que devemos perceber a produção de Vergílio Ferreira, não só porque as suas palavras são o seu espelho enquanto homem, mas também porque é a sua imagem de homem que o inspira para criar as suas palavras. Mais ainda, este escritor revela alguns diálogos entre a palavra e a imagem, tanto como romancista como

* Equiparado a Professor Adjunto da Área Científica de Português da Escola Superior de Educação do Instituto Superior Politécnico de Viseu.

¹ Lauro António, «Vergílio Ferreira e o Cinema», in Maria Irene Fonseca (org. e coord.) *Vergílio Ferreira – Cinquenta anos de vida literária*, Actas do Colóquio Interdisciplinar, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1995, pp. 69-80.

² *Aparição*, Lisboa, Bertrand, 1994, p. 70.

ensaísta.

Este diálogo vergiliano entre a literatura e o cinema tem uma primeira face no conjunto de filmes e documentários que inspirou: *Cântico Final* (longa-metragem em 35 mm., a cores, realizada por Manuel Guimarães, para cinema, em 1975), *Prefácio a Vergílio Ferreira* (curta-metragem em 35 mm., a cores, realizada por Lauro António, para Cinema, em 1975), *Vergílio Ferreira numa «Manhã Submersa»* (média-metragem, em 16 mm., a preto e branco, introdução da série televisiva baseada no romance do autor, realizada por Lauro António, em 1979), *Manhã Submersa* (quatro episódios de 50 minutos cada, em 16 mm., a cores, realizados por Lauro António, para televisão, em 1979), *Manhã Submersa* (longa-metragem, em 35 mm., realizada por Lauro António, para cinema, em 1980), e *Mãe Genoveva* (média-metragem, em 16 mm., a cores, realizada por Lauro António, para televisão, no âmbito da série «Histórias de Mulheres», em 1983). Para além das adaptações e documentários referidos, devemos ainda recordar que, em 1973, Quirino Simões pretendeu adaptar o romance *Alegria Breve*³; em 1978, Varela Silva quis adaptar o romance *Aparição*; e em 1988, o realizador alemão Wolf Gaudlitz, competindo com Lauro António, conseguiu adquirir o direito de adaptação do romance *Até ao Fim*, que não se materializou em filme.

Para além dos filmes *Cântico Final* e *Manhã Submersa*, que serão objecto de reflexão numa fase posterior deste trabalho, Vergílio Ferreira encetou um diálogo entre a palavra e a imagem em todos os objectos estéticos que referimos.

Prefácio a Vergílio Ferreira, realizado por Lauro António, com direcção de fotografia de Abel Escoto – que se encontrava a trabalhar com Manuel Guimarães no filme *Cântico Final* –, marca o primeiro contacto entre Vergílio Ferreira e o responsável pela adaptação do romance *Manhã Submersa* para a tela. O objectivo deste documentário consistia em apresentar o escritor e a sua obra, tendo o seu realizador utilizado apenas a memória que possuía da escrita do autor e, sem planificação, «encontrar num novo meio expressivo o ritmo das suas frases, a cor da palavra, a ressonância das obsessões»⁴. Segundo Jorge Leitão Ramos, Lauro António encontrou no escritor duas realidades: «a privada que o prende aos limites de um corpo; a pública que o abre à imensidão de uma escrita»⁵. O realizador tentou concretizar o texto no homem, juntamente com o seu enquadramento espacial, penetrando no âmago do escritor quando não se encontra num estado «mítico» e, por isso, se revela mais frágil. O mesmo crítico considera que o documentário não consegue penetrar verdadeiramente no interior de Vergílio Ferreira, o que, afinal, se coaduna com uma obra preambular como é um

³ Sobre este projecto não concretizado, ver Jorge Listopad, «Cinema e ficção: Elementos para a filmagem de *Alegria Breve*», in *Colóquio Letras*, nº 13, Maio de 1973, pp. 70-73.

⁴ Lauro António, *op cit.*, p. 72.

⁵ Jorge Leitão Ramos, *Dicionário do Cinema Português*, Lisboa, Caminho, 1989, p. 311.

prefácio.

O diálogo entre Lauro António e Vergílio Ferreira seria retomado em 1979 com a média-metragem *Vergílio Ferreira numa «Manhã Submersa»*. Este documentário foi pensado inicialmente como uma extensa entrevista ao escritor de modo a perspectivar o romance e a sua ligação aos espaços que nele eram retratados, mas como afirma o realizador, quando Vergílio Ferreira encontrou no antigo seminário várias famílias que regressaram das antigas colónias portuguesas, passou de entrevistado a entrevistador. Deste modo, o documentário ficou também a testemunhar um momento da história de Portugal, tal como o romance o havia feito.

Em 1983, Lauro António adapta o conto *Mãe Genoveva* para uma série que seria transmitida na RTP-2, transpondo a acção da Beira Alta para o Alentejo, colocando «fora do ecrã» os momentos violentos, tentando ser fiel ao espírito – primeira intenção do realizador perante a obra vergiliana –, mas também à estrutura narrativa, num exercício de austeridade formal e de nítido despojamento. As opções deliberadas do realizador revelam um profundo respeito pelo autor e pela sua produção literária, que o levam a uma atitude de fidelidade recriativa de quem conhece bem a obra e o escritor, resultando num objecto estético que agradou a Vergílio Ferreira, tal como podemos ler na sua *Conta-Corrente*, que analisaremos mais adiante.

As conexões entre Lauro António e Vergílio Ferreira atingem o seu ponto mais elevado quando o romance *Manhã Submersa* é transposto para a tela. Neste filme, para além de acompanhar o processo de adaptação do seu romance, Vergílio Ferreira integra-o como actor.

O seu fascínio pelo teatro é originário da juventude, mas tem no cinema e na sua actividade como professor dois momentos marcantes, como afirma numa entrevista concedida a Perfecto – E. Cuadrado: «O actor veio de novo ao de cima com o filme *Manhã Submersa* em que fiz o papel de reitor. Mas suponho que a grande actividade de actor desempenhei-a durante os 40 anos em que fui professor. Porque, como os que o são o sabem, se um professor não tiver a sua costela de actor (e não uma costela «flutuante») os alunos facilmente bocejam e cedem ao sono»⁶.

Vergílio Ferreira não só aceitou ao convite de Lauro António para integrar o filme, como também aceitou representar o papel de reitor. Esta posição do escritor revela muito mais do que a sua costela de actor. Integrando este projecto, deixa de ser um observador externo ao processo de adaptação para passar a ser um elemento do próprio processo, o que implica que o filme também ilustra o seu contributo e mais ainda, conta com a sua anuência.

⁶ Perfecto-E. Cuadrado, «Análisis del proceso de creación y su contexto», in *Anthropos*, Barcelona, Editorial Anthropos, Outubro de 1989, n.º 101, p. 11.

Lauro António escolheu Vergílio Ferreira para desempenhar o papel de reitor por várias razões. Tendo ficado impressionado com a sua presença dominadora, fria e distante ao longo da rodagem dos documentários sobre a sua vida e obra, o cineasta encontrou alguém que estava habituado a falar para um grande número de pessoas, era professor, estudara a língua latina, e conhecia profundamente a personagem que iria interpretar. Seria uma suprema ironia: o sofredor ex-seminarista representaria o seu antigo verdugo.

A experiência de actor é recordada por Vergílio Ferreira na sua *Conta-Corrente* e deixou memórias interessantes no realizador. Lauro António⁷ relembra a dedicação do escritor ao projecto, o estudo que fez do guião e das suas cenas, a par de uma certa falta de ritmo e de tempo cinematográfico, que o levava a questionar o motivo da repetição de *takes*. Todavia, após as explicações do realizador, acedia sempre de uma forma gentil e amável.

Nesta entrevista a Perfecto – E. Cuadrado, Vergílio Ferreira apresenta ainda, de forma cristalina, a sua visão sobre as suas relações com o cinema: «Falta dizer que é raro ir ao cinema. Cumpri enquanto ele teve a sua hora privilegiada de arte visual a pôr em xeque a literatura, segundo a profecia de McLuhan. Mas o vídeo está a impor o seu individualismo à arte “colectiva” que era o cinema, como a imprensa impôs a leitura individual à leitura colectiva na Idade Média»⁸. Podemos inferir que, para o escritor, o cinema só lhe despertou interesse na sua relação com a literatura, ou seja, a sétima arte é vista, quanto a esta, numa perspectiva de comparação e de dependência, e não enquanto arte *per se*.

Esta secundarização do cinema e sua respectiva dependência em relação à literatura é confirmada por Lauro António⁹ – o realizador que mais privou com Vergílio Ferreira –, quando se refere aos interesses cinematográficos do escritor. Vergílio Ferreira não era um espectador assíduo de cinema e apenas se interessava pelos filmes que lhe pudessem despertar a atenção, de acordo com um ponto de vista narrativo, nomeadamente aqueles que eram unicamente uma ilustração do romance escrito (o que revela explicitamente qual é, para o escritor, o valor do filme em relação ao romance).

Vergílio Ferreira, nesta análise da relação entre literatura e cinema, traz à luz uma simetria do irredutível. Se, por um lado, a sua vida e a sua obra evidenciam uma simetria entre a palavra e a imagem – quer seja na ficção ou documentário fílmicos, na sua experiência como actor, quer na sua produção ensaística e literária –, esta ligação

⁷ Cf. Lauro António, «Vergílio Ferreira e o Cinema», comunicação apresentada na Aula Magna do Instituto Superior Politécnico de Viseu, a 26 de Fevereiro de 1999, reproduzida na revista *FORUM MEDIA* n.º 1, Viseu, Instituto Superior Politécnico de Viseu, 1999, pp. 36-41.

⁸ Perfecto-E. Cuadrado, *op. cit.*, p. 13.

⁹ Cf. Lauro António, «Vergílio Ferreira e o Cinema», in *FORUM MEDIA* n.º 1, pp. 37-38.

parte sempre de uma premissa incontornável: a secundarização do cinema em relação à literatura. Este ponto de vista irá reflectir-se nos mais variados paralelos entre a literatura e o cinema: nos documentários que já citámos, o filme pretende ilustrar a obra literária; *Mãe Genoveva* é avaliado pela sua rigorosa fidelidade ao texto – este critério é a base de trabalho para Lauro António e Vergílio Ferreira –; e a sua experiência como actor é fruto do seu gosto pelo texto dramático e da sua experiência enquanto professor de literatura. Esta atitude irá caracterizar as suas reflexões sobre cinema na *Conta-Corrente*, os seus ensaios dedicados à linguagem audiovisual, e o acompanhamento das adaptações de *Cântico Final* e *Manhã Submersa*.

Mário Jorge Torres, analisando as relações de Vergílio Ferreira com o cinema, identifica dois momentos: uma «resistência à imagem» e um «desejo da imagem»¹⁰. Tal conexão radica na premissa que identificámos e que irá percorrer o pensamento vergiliano, não sem se manifestar desde um liminar afastamento da imagem até uma perceptível aproximação durante as filmagens de *Cântico Final* e *Manhã Submersa*, e aquando das intenções de adaptação de outros romances seus.

A opinião de Mário Jorge Torres baseia-se, numa primeira fase, na análise que faz de outra das facetas que ilustram as relações de Vergílio Ferreira com o cinema: o discurso ensaístico.

Considerando a produção ensaística vergiliana, existem três documentos que retratam de modo mais específico o pensamento do autor sobre o cinema.

Em 1975, Vergílio Ferreira publica na revista *Colóquio-Letras* um artigo intitulado «O Livro, o Filme, o Tempo», que viria a surgir posteriormente em *Espaço do Invisível III*. O autor inicia este texto com uma questão que é simultaneamente uma afirmação: «Porque envelhece mais cedo, e de modo geral, um filme do que um livro?»¹¹. Desde logo se vislumbra qual é a sua opinião: o livro permanece.

Para o autor, o filme é uma obra que é esquecida mais facilmente e um espectador «habitado à leitura» – ou seja, o exemplo é o próprio Vergílio Ferreira –, prefere reler um livro na sua multiplicidade de interesses do que rever um filme – que o escritor despoja do valor de novas leituras.

Outra desvalorização do cinema remete-nos para a memória. Afirma o escritor que é habitual ficarmos decepcionados quando revemos um filme, mas uma qualquer leitura de um livro é sempre sinónimo de fascinação. Tal posição é manifestamente fruto de um escritor que não avalia o cinema como arte e que defende – de forma legítima e coerente com a sua postura pessoal – que: «...o que falta ao filme e sustenta o

¹⁰ Mário Jorge Torres, «A tentação da imagem – A propósito das ficções cinematográficas sobre Vergílio Ferreira», in Maria Irene Fonseca (org. e coord.), *Vergílio Ferreira – Cinquenta anos de vida literária*, Actas do Colóquio Interdisciplinar, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1995, pp. 501-510.

¹¹ Vergílio Ferreira, *Espaço do Invisível III*, Lisboa, Bertrand, 1993, p. 43.

livro, ou o que é menor naquele do que neste, é a força imaginativa e a arte de a promover»¹². Vergílio Ferreira fala dos objectos que surgem num filme como «reais», não tendo a percepção que toda a narrativa fílmica é um produto ficcional, ou melhor, considerando, mais uma vez, que o universo ficcional pertence apenas ao texto literário, e que o cinema mais não é do que um género similar à fotografia, um mero instrumento de fixação do real (neste sentido, até a fotografia enquanto expressão artística é esquecida, ao mesmo tempo que o escritor olvida que toda a máquina fotográfica é um instrumento nas mãos de uma instância criadora que é o homem).

Neste sentido, o escritor equipara o filme e a fotografia a simples instrumentos técnicos. Contudo, parece esquecer que ambos são o resultado de escolhas estéticas do homem, logo, são marcadamente subjectivas. Assim, já em Aristóteles podemos separar a narrativa histórica e a poética, sendo que a primeira se inscreve na esfera da realidade efectiva e a segunda no universo do possível. Consideramos assim que, no pensamento aristotélico, a ficção se encontra ligada ao verosímil, o que é credível sem ser do domínio empírico, sendo apenas uma analogia do que é verdadeiro¹³.

A posição do escritor remete-nos para uma percepção do cinema como simples técnica de fixação da realidade tangível, uma memória do filme documentário no seu sentido mais restrito, com raiz na obra dos irmãos Lumière, por exemplo. Mas o cinema é essencialmente a herança de Méliès, da ficcionalidade, ainda que toda a sua história seja de oscilação entre os mundos do real e do imaginário¹⁴. De acordo com estes pressupostos, Vergílio Ferreira confunde deliberadamente o real com o verosímil, ou melhor, não considera o verosímil como faceta do cinema, denegando o seu estatuto estético

Neste ensaio, Vergílio Ferreira evidencia no seu pensamento uma «resistência à imagem». Assim, tanto a fotografia como o filme são manifestações efémeras quando comparadas com a perenidade da literatura e, por outro lado, Vergílio Ferreira opina que o cinema mesmo quando é uma transformação do real não provoca nem suscita surpresas. Nestes pontos, o autor não só não considera, mais uma vez, a dimensão ficcional da narrativa fílmica – não sendo, por isso, um simples decalque da realidade –, como apresenta uma visão pessoal e subjectiva, extrapolando a sua percepção sobre o

¹² *Id.*, *ibid.*, p. 48.

¹³ Cf. Abílio Hernandez Cardoso, «O cinema, a ficção e a história», in *FORUM MEDIA* n.º 1, p. 58.

¹⁴ Escreve Fernando Fiorese Furtado: «Da incorporação de elementos do teatro construtivista de Meyerhold e do teatro oriental por Serguei Eisenstein à recusa da representação fotográfica ou impressionista do mundo exterior pelo expressionismo alemão, do *kino-olho* de Dziga Vertov às adaptações do *Hamlet* por Laurence Olivier, do corpo maquínico de Chaplin e Buster Keaton ao *cinéma-vérité* de Rouch, do questionamento da narração e do personagem pela *nouvelle vague* à *science fiction* contemporânea como cálculo do acontecimento do mundo por vir – sempre o cinema, entre a natureza e o artifício» (Cf. Fernando Fábio Fiorese Furtado, «Genealogia do cinema: o transtorno do realismo na cena finissecular», in *FORUM MEDIA*, n.º 3, Novembro de 2000, p. 53).

cinema para todo o espectador.

Para o romancista, um filme não se distingue de um livro porque ambos contam uma história, mas esta é uma visão redutora que nega várias facetas da construção diegética fílmica, nomeadamente as características autónomas de uma gramática específica, que inclui as escolhas relativas ao campo/contra-campo, o *plongée* ou a panorâmica, por exemplo, mas também a selecção das cores e os grafismos dos objectos¹⁵.

Vergílio Ferreira, analisando a relação do livro com o filme, defende que o espectador, quando vê um filme inspirado num livro, tem desejo de conhecer o texto escrito porque na tela se prolonga a imaginação do texto despertada pela imagem, o que revela a mera função ilustrativa da sétima arte. Paradoxalmente, se em outros textos defendeu a necessidade do cineasta ser «fiel» ao texto literário, neste, não deixa de autonomizar as duas criações, afirmando: «...as linguagens diferentes do livro e do filme independentizam um e outro não apenas em referência à sua qualidade mas à *liberdade* do autor e do cineasta»¹⁶.

Por outro lado, defende que «um livro constrói-se com o leitor como se não constrói um filme»¹⁷, pelo que um leitor será activo e um espectador mais passivo, esvaziando literalmente o sentido e o valor da imagem, depreciando o filme em relação ao livro, reduzindo-o a uma simples ilustração, nomeadamente nas adaptações cinematográficas, equiparando-o ao valor da imagem numa história de Banda Desenhada destinada a um público infantil. Discordamos deste ponto de vista. Embora possamos considerar que a imaginação visual pode ser menos estimulada por um filme do que por um livro, a imaginação conceptual pode ser muito estimulada por um rosto cheio de emoção, por exemplo, que surge na tela sem explicações do narrador, sem diálogo e mesmo sem contexto diegético. Assim, pensamos que este é um desafio maior e o filme pode mesmo revelar-se mais adequado do que um livro para se obter um determinado efeito¹⁸. Mais ainda, é tão legítimo analisar o estatuto do leitor num livro como num filme, ao mesmo tempo que referimos o inquestionável valor activo da descodificação de um filme que é exigida ao espectador. Recorde-se como o estatuto activo de quem vê é analisado em *Janela Indiscreta*, de Hitchcock; lembre-se que todo o filme exige do espectador uma capacidade de leitura similar à do leitor, até porque possui a possibilidade de construir significado(s). De facto, analisando o processo de leitura numa dimensão dinâmica, devemos julgar o leitor como uma entidade capaz de contribuir para a própria produção do texto, porque pode reunir um

¹⁵ Cf. Mário Jorge Torres, p. 503.

¹⁶ Vergílio Ferreira, *Espaço do Invisível III*, p. 50.

¹⁷ *Id.*, *ibid.*, p. 51.

¹⁸ Cf. Seymour Chatman, *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, p. 162.

conjunto de efeitos de sentido¹⁹.

Outra distinção entre o filme e o livro reside nos adereços epocais. Quando considera que «Um traje, um corte de cabelo, um simples enfeite situam um filme como não situam um livro. Porque num livro essa moda desvanece-se no todo que nos atinge e num filme ela está constantemente presente, e dum modo directo, com a presença das personagens»²⁰, não estará Vergílio Ferreira a reduzir o impacto de uma obra fílmica a um dos seus constituintes, o guarda-roupa? Parece nítida a desvalorização do cinema enquanto criação estética, epocal e ideológica – reduzido que está a uma faceta quase pitoresca – principalmente quando opõe livro e filme no final do ensaio: «Dum filme diremos que ele de algum modo é irredutível e que, se a imaginação aí se exerce, ela opera mais pela sua imediata presença. Mas num livro a imaginação actua pela presença imediata e pela memória subsequente»²¹. Assim, a irredutibilidade é uma evidente característica do pensamento vergiliano quanto ao cinema, que não possui a capacidade de memória para o futuro, como tem o livro. Este júízo faz-nos pensar no que Juan Hernández Les define como a capacidade do cinema em apresentar todas as facetas de um elemento ao mesmo tempo, ou seja, presentifica várias características de forma simultânea, não deixando tanto espaço para a imaginação como o texto literário. Enquanto o relato literário mostra elementos estruturais e estilísticos de uma forma sucessiva, o relato fílmico consegue concentrar estilo, estrutura, encenação e acção num só plano. O cinema possui a capacidade de revelar tudo aos nossos olhos numa só imagem, como acontece quando se centra numa personagem: mostrando-a, indica-nos num só plano um conjunto de características²².

Contudo, a posição inicial de Vergílio Ferreira evolui gradualmente. Opera-se uma metamorfose quase imperceptível e, da irredutibilidade, passa a sentir uma progressiva atracção e desejo relativamente à imagem. De facto, as adaptações fílmicas de dois dos seus romances constituíram um factor decisivo para esta inflexão. Mas este será objecto de reflexão num próximo artigo.

¹⁹ Cf. Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, p. 213. Sobre a natureza de um leitor activo também se pronuncia Abílio Hernandez Cardoso, a propósito de Joyce, quando destaca «...a recusa de qualquer texto literário em aceitar um processo de leitura passivo e a conseqüente exigência de uma leitura concebida como uma permanente deslocação no interior da linguagem» («*Silence, Exile and Cunning* ou a escrita como libertação em "The Sisters", de James Joyce», in *Ars Interpretandi, Diálogo e Tempo. Homenagem a Miguel Baptista Pereira*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 2000, pp. 16-17). Esta análise concerne ao leitor pode aplicar-se, com a devida salvaguarda dos diferentes códigos, ao papel do espectador quando vê (lê) um texto fílmico.

²⁰ Vergílio Ferreira, *Espaço do Invisível III*, pp. 52-53.

²¹ *Id.*, *ibid.*, p. 55.

²² Cf. Juan A. Hernández Les, *Cinema e Literatura. A metáfora visual.*, Lisboa, Campo das Letras, 2003, p. 76.

BIBLIOGRAFIA

- ANTÓNIO, Lauro (1995), “Vergílio Ferreira e o Cinema”, in Maria Irene Fonseca (org. e coord.) *Vergílio Ferreira – Cinquenta anos de vida literária*, Actas do Colóquio Interdisciplinar, Porto, Fundação Eng.º António de Almeida.
- ANTÓNIO, Lauro (1999), “Vergílio Ferreira e o Cinema”, comunicação apresentada na Aula Magna do Instituto Superior Politécnico de Viseu, a 26 de Fevereiro de 1999, reproduzida na revista *FORUM MEDIA* n.º 1, Viseu, Instituto Superior Politécnico de Viseu.
- CARDOSO, Abílio Hernandez (1999), “O cinema, a ficção e a história”, in *FORUM MEDIA* n.º 1, Viseu, ISPV.
- CHATMAN, Seymour (1990), *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca, Cornell University Press.
- CUADRADO, Perfecto-E. (Outubro 1989), “Análisis del proceso de creación y su contexto”, in *Anthropos*, n.º 101 Barcelona, Editorial Anthropos.
- FERREIRA, Vergílio (1994), *Aparição*, Lisboa, Bertrand.
- FERREIRA, Vergílio (1993), *Espaço do Invisível III*, Lisboa, Bertrand.
- LES, Juan A. Hernández (2003), *Cinema e Literatura. A metáfora visual*, Lisboa, Campo das Letras.
- RAMOS, Jorge Leitão (1989), *Dicionário do Cinema Português*, Lisboa, Caminho.
- REIS, Carlos, LOPES, Ana Cristina (1980), *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Almedina.
- TORRES, Mário Jorge (1995), “A tentação da imagem – A propósito das ficções cinematográficas sobre Vergílio Ferreira”, in Maria Irene Fonseca (org. e coord.), *Vergílio Ferreira – Cinquenta anos de vida literária*, Actas do Colóquio Interdisciplinar, Porto, Fundação Eng.º António de Almeida.