



2

*Mediação cultural, migração textual e transmediatização: o caso dos cine-romances da editora Romano Torres**

Cultural mediation, textual migration and transmediatization: the case of the Romano Torres

Nuno Medeiros **

*Recebido em: 08.03.2018.
Aprovado em: 30.06.2018.

** Professor Adjunto de Sociologia na Escola Superior de Tecnologia da Saúde de Lisboa do Instituto Politécnico de Lisboa, onde lecciona desde 1999. É pesquisador em sociologia e em história no IHC – Instituto de História Contemporânea da Universidade Nova de Lisboa (investigador integrado), pertencendo também ao H&TRC – Centro de Investigação em Saúde e Tecnologia (ESTeSL-IPL). Colabora ainda no CICS.NOVA – Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais (Universidade Nova de Lisboa). Email: nuno.medeiros@fsch.unl.pt

Resumo: Este artigo explora as modalidades de produção de livros a partir de padrões de circularidade intertextual e transmediática. A história da edição é fértil em exemplos em que o texto editado em livro se inspira num guião de filme ou em que um filme se baseou num livro previamente publicado, podendo acontecer a sua passagem a programa de rádio, mas também a peça de teatro ou a série televisiva. A migração textual assim desocultada também interroga o próprio significado de originalidade e autoria de um livro, na medida em que esse livro resulte de sucessivos processos de encarnação mediática. Elaborando empiricamente a partir do catálogo e do arquivo da editora portuguesa Romano Torres, a pesquisa demonstrou a existência de vários livros capazes de suscitar perguntas sobre o seu estatuto enquanto objecto, evidenciando como a intervenção no texto pode ser correlativa de avatares que o transformam enquanto produto destinado a ser enquadrado, pensado e consumido de muitas formas, sujeitando-se a um ciclo de reconfiguração e apropriação.

Palavras-chave: edição de livros; transmediatização; circulação textual; editora Romano Torres; Portugal.

Abstract: This paper explores how the production of books, as a social object, is affected by patterns of transmediatization and intertextual circularity. The history of publishing is filled with examples of such a process, be it a text published as a book being inspired by a movie script, or a previously published book being turned into a motion picture, a radio show, a play and/or a television series. The textual migration thus revealed brings up a questioning of the very sense of originality and authorship of a book, as it results from successive processes of media incarnation. Empirically operating from the catalogue and the archive of the Portuguese publishing house Romano Torres, the research supporting this paper identified several cases of books that raise these kinds of question about their own status, showing how the intervention in the text translates into multiple avatars transforming it into a product meant to be perceived of and utilized in many ways, subjecting it to a cycle of reconfiguration and appropriation.

Keywords: book publishing; transmediatization; textual circulation; Romano Torres publishing house; Portugal.



¹ Ideia que faz lembrar a proposição avançada por Michel de Certeau (1990, p. 270-275) de que a sociedade se tornou numa espécie de sociedade recitada, dominada por narrativas (*récits*), pelas suas citações sucessivas e pela sua interminável recitação.

Encarnações e circularidades do texto transmediático na edição de livros

A fortuna mediática, para utilizar à expressão de Paul Bleton (2008), de um romance popular, recorrendo ainda às palavras do autor, surge como atributo essencial da sua matriz existencial. Ou seja, o facto de uma obra nascer e medrar ostentando uma capacidade camaleónica de se desdobrar em suportes vários, atravessando fronteiras entre meios de comunicação como o livro, o periódico, o cinema, a rádio, ou a televisão, conquistando novos públicos e oferecendo-se à leitura e à fruição de formas renovadas e diversas,¹ funciona como instrumento de confirmação do seu valor. É esta uma das lógicas constituintes que governa as complexidades que Jacques Migozzi (2000) considera serem intrínsecas a uma certa predisposição da narrativa popular à expansão ficcional cuja matriz atravessa géneros e estruturas mediáticas. Ao contrário de outro tipo de literatura, cujo desígnio é frequentemente a fixação da forma derradeira, da descoberta arqueológica do sentido último e genético que a autoria teria consumado como fulguração de génio, motivando debate hermenêutico em torno da intenção original e da intenção reformulada, mas sempre autoral, a literatura produzida para um consumo de grande divulgação, centrada mais no público do que no escritor (não deixando, no entanto, de lhe consignar relevo), teria a sua razão de ser na perenização das suas faculdades de entretenimento, potenciadas pela assunção de avatares multiplicados e exteriores à forma inicial.

O modelo prosseguido procura, não poucas vezes, a plasticidade da obra, quer nas suas eventuais reescritas, como palco de adaptações e versões mantendo o mesmo suporte (livro, por exemplo), quer nas suas reencarnações noutras plataformas mediáticas e comunicacionais, concretizando uma transmediatização, isto é, uma passagem da peça de ficção de uma instância mediática a outra. E é justamente nesta matriz adaptativa (Murray, 2012) que se funda frequentemente a capacidade de sobrevivência de uma obra concebida seminalmente para o grande consumo ou apropriada leituralmente como tal. Derrotados à partida no campo da legitimidade institucional e da construção de um cânone academizado e instaurador de uma hierarquia que os desqualifica, os produtos literários engendrados para uma circulação o mais massificada possível no mais curto lapso temporal possível encontram modo de perdurar na transferência do produto ficcional para outros veículos de comunicação, que constituem novas vias de permanência da obra, mesmo quando a alteração semiótica infunde modificações no conteúdo e morfologia narrativa, não raro significativas. Do folhetim ao fascículo, do fascículo ao livro, do livro à dramatização teatral, encenada em palco ou nas ondas hertzianas, e à produção cinematográfica ou televisiva, a obra de grande divulgação, pensada para um consumo alargado, mesmo se com compromisso da sua recepção crítica e até com risco de apagamento autoral, sobrevive pela sua capacidade de migração.

Esta matriz opõe-se a outra, da grande escola, vocacionada para a apreciação formal e estética, centrada na dimensão autoral e



² Ou, nas palavras de Jacques Migozzi (2005, p. 84), o encontro entre o primado do livro e da galáxia Gutenberg e a emergência de “campeões mediáticos” da galáxia Edison, como a rádio e o cinema.

erigindo a obra como monumento, o que não quer dizer que não participe também no que Simone Murray (2007) considerou configurar uma única indústria, a indústria da adaptação literária, na qual a transposição mediática – e cultural – se encontra unida numa economia de conteúdo comum envolvendo dependência mútua e complementaridade, apesar das tensões que a caracterizam. No caso da literatura de grande consumo, a respeitabilidade pode acabar por decorrer das faculdades de migração e reincarnação mediática de um determinado título, provando desta maneira a sua capacidade de perseverar e de resistir à erosão da memória, transpondo barreiras e logrando patamares simbólicos novos precisamente por atingir vectores de canalização e expressão novos (Bleton, 2008). Um texto nascido para a grande divulgação pode passar a ser objecto de um discurso académico e, nesta medida, nobilitante, por ter sido sujeito a um processo adaptativo que o inscreveu numa nova linguagem, como o cinema, por exemplo, se se tratar de uma proposta de releitura por um realizador consagrado ou se existir uma apropriação da crítica, que insere o texto num quadro referencial mais denso. A espessura de processos com múltiplas arestas aponta para trajectos transmediáticos cuja característica essencial residirá no efeito de tensão entre ruptura e continuidade. Ruptura e continuidade textual, por um lado; ruptura e continuidade leitural, por outro.

A capacidade de circular mediante transmutações textuais materializadas em plataformas comunicativas diferentes pode reconfigurar a obra em si, implicando intervenção mais ou menos

profunda que instaure uma ordem de menor ou maior fidelidade à fonte da adaptação, mas metamorfoseia também os modos como a obra é recebida, fornecendo o processo o potencial de emergência de novos contextos de interpretação. E permite, evidentemente, a projecção da obra para públicos diversos, sendo em não poucos casos esta a forma mais eficaz, quando não a única, de ultrapassar as fronteiras nacionais do seu nascimento em direcção a camadas de consumidores internacionais. A ideia de transmediatização ou de migração textual entre estruturas mediáticas e semióticas, forjando sistemas de interpretações variados e tocando públicos diversos, acarreta implicações para a própria substância do seu estudo, que corre o risco de deslocação temática e até epistémica do livro para os meios de comunicação e entretenimento mais vastos. A análise da literatura produzida para o grande consumo transpõe, deste modo, as fronteiras amiúde desenhadas, libertando a literatura do formato textual remível ao livro como fim último do esforço editorial, como cume do trajecto de criação e circulação literárias. Estudar este tipo de literatura é, então, estudar o livro ou sobretudo o livro? Pode estudar-se as práticas editoriais relativas a obras frequentemente recriadas a partir de suportes prévios circunscrevendo a observação apenas ao livro? A capacidade migratória e de transposição de suporte que o texto literário demonstra, com maior incidência naquele que germina como texto para o grande consumo, opera o encontro entre a cultura do livro e a cultura mediática,² percebida a partir dos vectores em que a obra se pode transportar e transmutar.



O encontro entre estes dois eixos de representação do objecto remete para várias hipóteses sobre o que impulsiona o movimento reconfigurador, isto é, sobre qual é o factor em que repousa a centralidade explicativa da transmediatização. Ela ocorre a partir do livro – ou melhor, do impresso – enquanto matéria e símbolo, alçado à condição de objecto de produção industrial e consumo massificado, ou é uma derivação das mudanças tecnológicas capazes de reformulações na cultura? É no livro e no impresso como elementos axiais das práticas de recreação e instrução das sociedades industriais, hipótese sustentada por Jean-Yves Mollier (2001, p. 159-172; 2008), ou no processo mediológico de transmutação tecnológica possibilitado por essas mesmas sociedades, hipótese defendida por Régis Debray (2001), que se explica a transmediatização de uma obra literária? A imbricação social de produção da obra capaz de sobreviver mediante atravessamento de fronteiras mediáticas aponta para que talvez se possa encontrar uma resposta consequente atendendo a elementos de ambas as propostas. É na imbricação de processos de transformações cultural, literária e tecnológica, articulados sistemicamente numa matriz de rentabilização económica, que se engendra a miríade de caminhos percorridos pelos avatares do texto. O editor de livros posiciona-se como uma das instâncias axiais na conformação destes caminhos e na plêiade de declinações textuais decorrentes.

Nesse sentido, vasta parcela da história da actividade editorial passa por uma porosidade acentuada entre suportes do

texto e pela sua viagem de metamorfose. O texto editado, antes de ser livro-volume pode ser agregado de parcelas publicado em folhetim de jornal ou pode sair em pedaços regulares nas páginas de uma revista. E antes de ser livro-volume pode ser livro por assinatura através de fascículos ou cadernetas. A transferência é, em certo tipo de obras, mais a regra do que a excepção. Para Denis Saint-Jacques (2001, p. 446), o romance é essencialmente um objecto caucionado por “uma matriz cognitiva geral mais de valor transmediático do que como uma espécie de fetiche literário”. O corolário da sua proposta é o de que a forma impressa do romance não é mais “do que um dos seus avatares actuais” (Saint-Jacques, 2001, p. 446). Este fenómeno terá sido particularmente visível no espaço francês do livro no século XIX, no qual o folhetim “enquanto modo de difusão, domina de tal forma o mercado que se torna no lugar de passagem obrigatória para quase toda a produção romanesca do século.” (Queffélec, 1989, p. 5). O advento da rádio e do cinema aumenta e acelera o pendor de migração textual, amplificando largamente o seu potencial de circulação mediante a dilatação do número dos seus receptores. A televisão dita a explosão final, até as revoluções digitais, cujos contornos ainda se desenham.

A editora portuguesa Romano Torres colheu nesta seara, publicando livros originalmente dados à estampa em jornais, casos de Artur Lobo d'Ávila, com títulos na editora previamente saídos em folhetim no lisboeta *Diário de Notícias*, ou de um dos seus mais emblemáticos autores, António de Campos Júnior, escritor de múltiplas edições e reedições na editora e em que vários dos títulos



surgiram pela primeira vez nas páginas de jornais como *O Século*. A génese da editora e a prossecução da sua actividade são fortemente tributárias deste tipo de operação sobre os textos, sobretudo no romance, forma literária propensa a este tipo de apropriação editorial e reapropriação mediática. A Romano Torres nasce em Lisboa com João Romano Torres, o epónimo, filho de editor e que inicia a aventura da sua casa de edição de livros justamente pela edição de um periódico, *O Recreio, Publicação Semanal, Litteraria e Charadística*, publicado entre 1885-1886 e 1899 (Medeiros, 2018, p. 39-121). Singrando pela edição de livros, a Empresa Editora “O Recreio” é transformada em 1907 na João Romano Torres & C.^a. Será nesta nova fase da editora, logo na primeira década de noventa, que se afirma o filho de João Romano, Carlos Bregante Torres, o editor que mais terá configurado a identidade da casa e que a acompanhou durante mais de sete décadas. Em 1976 ocorre a última mudança formal, com o aparecimento da Livraria Romano Torres-João Romano Torres & Companhia, Limitada, prossequindo a acção editorial a cargo de Francisco Noronha de Andrade, bisneto de Carlos Bregante. Em 1990 a editora cessa a sua actividade, depois de mais de um século de existência que marcou o panorama do livro em Portugal e no espaço editorial e livreiro de língua portuguesa.

Sublinhe-se que a edição em livro de uma obra previamente vinda a público em folhetins de jornal não é inelutavelmente correlativa de uma mera republicação do texto em volume ou volumes. Circunstâncias específicas, como a interrupção da

publicação folhetinesca num periódico, poderiam fazer com que o texto acabasse por não ser exactamente o mesmo nem ter a mesma extensão. Por exemplo, quando Francisco José da Rocha Martins – um dos escritores de maior expressão na Romano Torres na primeira década e meia do século XX – vende os direitos de edição de *Spartacus: a agitada história d’um homem na eterna asperação do mundo* à Romano Torres em Novembro de 1921, a obra estava em publicação nas páginas do jornal *Capital*. O acordo entre Rocha Martins e a editora estipulava que, se o jornal suspendesse a publicação antes do fim do romance, o escritor se comprometia a entregar à Romano Torres o original dos capítulos publicados e os capítulos que ainda não tivessem sido dados à estampa (ou mesmo escritos).

Curiosamente, se a estratégia de afirmação de João Romano Torres nos primeiros tempos da editorial passara amplamente pela reedição em livro de material antes vindo a público em registo folhetinesco, a política que, pela mão do filho Carlos Bregante Torres, a Romano Torres prosseguirá ao longo da maior parte da sua história subsequente, com maior incidência a partir da década de 1930, é a da tendencial desconfiança e, mais tarde, rejeição da edição de livros que tivessem antes sido publicados em jornais portugueses como folhetins, constituindo esta reorientação um dos atributos mais visíveis da guinada operada por Carlos Bregante. Por exemplo, o título com mais reedições (18) na história da editora, *John, Chauffeur Russo*, da autoria da escritora francesa Max du Veuzit, teve os seus direitos de tradução regateados em 1935 pela



² Ou, nas palavras de Jacques Migozzi (2005, p. 84), o encontro entre o primado do livro e da galáxia Gutenberg e a emergência de “campeões mediáticos” da galáxia Edison, como a rádio e o cinema.

³ Carta 31 de Maio de 1935 para a Librarie Jules Tallandier (Arquivo Histórico Romano Torres – AHRT).

⁴ Carta de 31 de Outubro de 1934 para a Librarie Jules Tallandier, p. 2 (AHRT).

Romano Torres. Nessa ocasião, a editora portuguesa conseguiu fazer com que a editorial francesa Librairie Jules Tallandier – à qual cabia a negociação dos direitos – aceitasse baixar uma proposta inicial de 2.250 francos para 2.000 francos, em virtude de *John, Chauffeur Russo* já ter saído em folhetim em Portugal no jornal *O Século*, tornando mais conhecido o volume, o que no entendimento de Carlos Bregante faria “sûrement baisser l’intérêt du public pour ce roman, et être moins cherché dès qu’il sera mis en vente dans les librairies”.³ Carlos Bregante adota, no mesmo ano, táctica idêntica relativamente à compra de direitos de tradução de outros volumes de Max du Veuzit, em virtude de já terem saído em folhetim em Portugal, igualmente no jornal *O Século*. É significativa a interrogação da Romano Torres dirigida em Outubro de 1934 à Librairie Jules Tallandier, perguntando se as obras de Max du Veuzit já publicadas em folhetins em jornais portugueses possuem os direitos livres para edição em livro, que termina silogisticamente na conclusão: “parce que si vous les avez déjà cédés, ça nous forcera à ne plus penser à former collection de les œuvres de Max du Veuzit.”⁴ Nesta altura, a perspectiva de Carlos Bregante modificara a filosofia da sua editora, e o folhetim como forma prévia ao livro deixa de ser tomado pelo editor como garantia de uma boa aceitação de um texto pelo público consumidor de livros e, portanto, como garantia do sucesso comercial do texto tornado livro.

Este comportamento não seria de modo algum sinónimo de repúdio pela Romano Torres do folhetim enquanto fórmula de

publicação romanesca. Para dar mais um exemplo a partir da relação com a casa Tallandier, em resposta a um repto feito em Abril de 1956 pela editora francesa, que anunciara à sua congénere portuguesa a visita a Lisboa da escritora Marie-Madeleine Chantal, sugerindo os seus serviços literários, em Junho desse ano a Romano Torres informa os colegas franceses que a visita de Chantal correu muito bem e que, por intermédio da editora portuguesa, a autora conseguiu um acordo com o *Diário de Notícias* para a publicação em folhetim de um romance seu, no decurso de um encontro com o seu director, Augusto de Castro, marcado pela Romano Torres. A própria editora não deixou de anuir a pedidos de republicação em folhetim de obras cujos direitos detinha e que editara em livro. Em Maio de 1955, por exemplo, a Romano Torres recebe uma missiva assinada por Carvalhão Duarte, o então director do *República*, jornal onde Rocha Martins fora colaborador. Nessa carta é solicitada à editora, proprietária dos direitos de edição do romance *Maria da Fonte*, que esse título de Rocha Martins pudesse ser publicado em folhetim no jornal. A autorização é imediatamente concedida pela Romano Torres, sem solicitação de qualquer pagamento de direitos, gesto que merece a gratidão expressa no *República* de 14 de Julho de 1955. O romance é publicado nas páginas do jornal em 511 parcelas entre 15 de Junho de 1955 e 16 de Novembro de 1956.

A Romano Torres apenas não pretendia mais funcionar como relé editorial de obras nascidas como folhetins no panorama português; manifestava vontade de assumir uma posição de primeira instância ou via inaugural para autores e obras publicados, pelo



⁵ Declaração-carta de 12 de Outubro de 1959 para Jorge Figueiredo de Barros (AHRT).

menos para aqueles de quem almeja possuir toda a obra ou uma parte expressiva dela para efeitos de construção de uma colecção. O texto inédito em português passa a ser o mote. Não deixa de ser relevante o facto de que a partir de, pelo menos, o fim da Segunda Guerra Mundial, um dos pontos incluídos nos contratos de compra de direitos de tradução a editoras como a Librairie Jules Tallandier é a atribuição da reserva de direitos para a língua portuguesa das obras adquiridas para edição em livro pela Romano Torres aos autores, que permanecem com os direitos de reprodução em periódicos de língua portuguesa e com os direitos de adaptação ao teatro e ao cinema. Embora este traço possa querer dizer que, na negociação contratual, os autores da Librarie Jules Tallandier mantinham parte da capacidade de gerar dinheiro com direitos extra-editoriais, também reforça a ideia de que a Romano Torres se assume no século XX como editora de livros, rejeitando o veículo folhetim como antecedente de títulos a sair sob sua chancela.

Antes e depois da película: romances cinematográficos na Romano Torres

A assunção crescente da Romano Torres como editorial de livros sem percurso prévio em Portugal pelo folhetim não correspondeu a um fechamento da editora ao elemento de porosidade textual e de transferência do texto para suportes diversos do livro, a montante e a jusante da intervenção editorial. Durante vários anos a editora nunca disse que não a nenhum dos variados pedidos de autorização para adaptações radiofónicas na Emissora

Nacional e no Rádio Clube Português de obras cuja propriedade de edição e tradução lhe pertencessem. As solicitações para transferência textual do livro para a rádio, num outro exemplo de transmediatização, provinham tanto de autores-adaptadores ou promitentes autores-adaptadores com relações com a editorial, caso de Odette de Saint-Maurice, como de personalidades exteriores à esfera de actividade da Romano Torres, como Alice Ogando, Ema Paul, Álvaro Martins Lopes, Jorge Figueiredo de Barros, Inês Ribeiro da Costa, Guilherme de Azevedo e Mauritana Mateus Diniz. A todos os pedidos que dependiam directamente da Romano Torres foi dada autorização “sem quaisquer pretensões financeiras da nossa parte ou do tradutor desta obra, para esse fim”,⁵ prática que parece ser uma constante da editora na condução deste tipo de acordos que envolvessem adaptações de textos seus para suportes diversos do livro. Não só a editora não deseja explorar outros suportes de circulação e incorporação de textos – originais e traduções – que estivessem sob sua alçada, como cede graciosamente os direitos de que é proprietária, com os livros publicados, para efeitos de adaptação e exibição radiofónica. A Romano Torres fizera-o também, como se viu, no âmbito de solicitações de publicação de títulos do seu catálogo em folhetim de jornal, nada cobrando. Trata-se seguramente de actos generosos. Não parece, todavia, caberem aqui somente gestos abnegados de doação sem contrapartidas de direitos convertíveis em benefício comercial, pois a publicidade aos livros da casa e à própria casa que



assim se alcançava bem poderia valer – em alguns casos, pelo menos – uma valiosa segunda vida das obras republicadas.

Muitas dezenas de volumes da Romano Torres viram, deste modo, os seus textos autorizados gratuitamente para dramatização na rádio. A adaptação dramática de romances para emissão radiofónica tinha uma tradição que se começara a instituir praticamente desde o início das emissões radiofónicas em Portugal, embora sem grande peso horário no âmbito das grelhas de programas. Tome-se, por exemplo, o teatro radiofónico (não confundível com a adaptação de obras inicialmente não dramáticas, embora seu parente próximo) como medida por aproximação do relevo que a emissão de programas de cariz literário possuía na programação da Emissora Nacional, a estação pública de radiodifusão. Na primeira década de actividade da Emissora Nacional (1935-1945) as representações teatrais adaptadas para rádio ou transmitidas em directo a partir de encenações ao vivo levadas à cena em salas como o Teatro Nacional representaram uma fracção muito pequena da programação (Ribeiro, 2005). António Ferro, o responsável governativo pela política cultural da ditadura portuguesa (a cujo programa chamava política do espírito) entre 1933 e 1950, procedeu a várias alocuções em torno da Emissora Nacional, que considerou um instrumento de educação e distração que, no quadro dos interesses e propósitos do Estado Novo português, se suportava num programa com “fins culturais, cívicos, políticos e recreativos” (Ferro, 1950, p. 22), que o próprio Ferro estabelecera com clareza. No conjunto dos seus discursos acerca da

rádio, Ferro ignora ou menospreza por omissão a programação com base na dramatização de obras literárias. Não deixa, porém, de ser igualmente verdadeira a estreita ponte entre rádio e teatro, estabelecida em Portugal desde a primeira hora (Street, 2006). E não apenas no atinente às maiores estações, como a Emissora Nacional ou o Rádio Clube Português, mas também às “pequenas emissoras amadoras que surgiram em Lisboa e no Porto após o decreto que, pela primeira vez, regulou a sua actividade, em 1930, pois era comum estas possuírem o seu próprio grupo artístico, responsável pelas produções de poesia e de teatro.” (Santos, 2009, p. 165). As pequenas estações de emissão, também chamadas rádios minhocas, eram sustentadas privadamente pelos seus proprietários e sobreviviam frequentemente com dificuldades permanentes, tendo desempenhado um papel assinalável na criação e diversificação programáticas (Santos, 2005).

Carlos Bregante revelar-se-á, no entanto, um editor de livros particularmente atento ao crescimento do cinema enquanto objecto de práticas culturais de êxito crescente em Portugal. E a relação do editor com o advento do cinema e do consumo que este é capaz de gerar caracteriza-se por uma ambivalência situada entre um pomo de crítica e de denúncia dos efeitos dissolventes deste meio massificado de fruição cultural e outro de aproximação e aproveitamento das oportunidades abertas pelo sucesso do cinema. O posicionamento é, na verdade, deliberadamente ambíguo. O editor desconfia da ascensão do cinema quando isso lhe é conveniente para determinados propósitos. Em 1953, por exemplo,



⁶ Carta de 1 de Julho de 1953 para Luigi Motta, p. 1 (AHRT). Sublinhados no original.

⁷ Carta de 1 de Julho de 1953 para Luigi Motta, p. 1 (AHRT). Sublinhados no original.

⁸ Tal como mais tarde, em contextos muito singularmente marcados pela serialização televisiva, como o Brasil, a televisão originou processos de novelização de argumentos de telenovela, que se viram transformados em colecções de livros como *As Grandes Telenovelas* e *Campeões de Audiência*, ambas obedecendo a uma estratégia do gigante brasileiro de televisão, a Rede Globo, contando para isso com o seu braço editorial, a Editora Rio Gráfica, depois rebaptizada Editora Globo (Reimão, 2004). Este foi, no entanto, um fenómeno de muitíssimo menor expressão editorial global do que o que se passou com o guião cinematográfico adaptado a livro.

a Romano Torres não se exime a declarar que o avanço do cinema nos consumos dos jovens provoca um recuo na apetência pela leitura da literatura para a juventude. As consequências da capacidade de aliciamento dos jovens pelo cinema merecem de Carlos Bregante o comentário: “Le progrès tue le progrès”.⁶ A proclamação pessimista dá cobertura ao argumento da estagnação do mercado de livros de aventuras, justificando a escassez de negócios neste domínio que a editora portuguesa mantinha à época com Luigi Motta, autor e adaptador italiano a quem a Romano Torres adquirira os direitos de tradução e edição para língua portuguesa da maior parte dos títulos de Emilio Salgari que publicou (Medeiros, 2014). A predilecção que, segundo Carlos Bregante, a juventude tinha pelas sessões cinematográficas acentuaria neste raciocínio a crise do mercado do livro, que “nous oblige à marcher doucement”⁷ relativamente a novas aquisições de direitos de tradução propostas por Motta.

O diagnóstico negativo do incremento da exibição de filmes em Portugal e da sua incidência nas práticas de leitura e na compra de livros não constituiu, contudo, a pedra-de-toque permanente da perspectiva editorial da Romano Torres face à designada sétima arte. O êxito do cinema também suscitou uma ocasião editorial de expansão que o editor não desaproveitou. O surto do cinema como meio de entretenimento erigiu-se em grande medida com base na transposição para a tela de histórias originalmente publicadas em livro, fomentando um mercado de direitos subsidiários que conheceu a sua expressão máxima na Hollywood dos estúdios

clássicos, como a Metro-Goldwyn-Meyer, a Twentieth Century Fox, a RKO (Radio-Keith-Orpheum), a Warner Brothers ou a Paramount (West III, 2009). Mas o desenvolvimento do cinema e a sua difusão cada vez maior geraram igualmente novos ensejos editoriais para o mundo do livro, como a edição de obras sobre cinema, suscitando ainda novos caminhos para a publicidade de colecções com títulos vertidos para a tela. Um dos efeitos mais interessantes da emergência e penetração social do cinema no campo editorial foi, todavia, o de ter contribuído fortemente para a criação de um novo nicho para o mundo editorial: a adaptação de guiões de filmes para livro.⁸

Em vários mercados do livro vão florescer as colecções dedicadas a este género, que em França se cognominou *ciné-roman*, cuja designação enquanto categoria editorial foi suscitando discussão (Mossière, 1992), preferindo autores como Christopher Faulkner (2008) recorrer à expressão *film raconté*. O género do cine-romance parece nascer como folhetim acompanhando frequentemente a publicação das parcelas o lançamento de determinada película, criando uma coincidência temporal de acesso a duas manifestações mediáticas do mesmo texto ou da mesma base textual. O cine-romance, porém, rapidamente chegará ao formato de livro, fomentando colecções específicas. A França conhece, aliás, uma das mais dinâmicas realidades editoriais em torno deste género, avultando colecções como a *Les Grands Romans Cinéma*, da Ferenczi, a *Les Romans-Cinéma*, de La Renaissance du Livre (Éditions Mignot) a *Cinéma Romanesque*, da Gallimard, ou a



⁹ Documento formal em papel selado de 7 de Outubro de 1932 (AHRT).

¹⁰ Segundo Paul Bleton (2008), a circunscrição taxonómica obriga à separação terminológica entre adaptação e novelização. A adaptação respeita à transformação de um romance impresso em livro num argumento de cinema. A novelização corresponde à transposição para livro de um guião fílmico. Respeitar-se-á neste artigo o princípio taxonómico sem prejuízo do uso do termo adaptação quando aplicado ao procedimento de novelização.

Cinéma-Bibliothèque (posteriormente Ciné-Roman-Film), da Librairie Jules Tallandier (Toulet, 1991; Garcin, 2000).

Em Portugal despontam nos anos 1930 algumas das primeiras tentativas, destacando-se o projecto da Livraria Triunfo, de Lisboa, que fez sair a colecção Uma Hora de Bom Cinema. Carlos Bregante não estaria distraído e resolve ensaiar um género que desconhecia e que, em bom rigor, ainda estaria longe de se firmar na cena editorial portuguesa. Tê-lo-á provavelmente feito ainda sem grande convicção, já que a experiência parece ter constituído um caso isolado e sem consequências imediatas. Data de Outubro de 1932 uma autorização formal à Romano Torres, assinada pelo gerente da representação em Portugal da companhia cinematográfica Metro-Goldwyn-Mayer, para traduzir e editar (apenas para Portugal) o livro *Garbo la Glorieuse. Sa Vie. Ses Créations. La Dernière Aventure de Mata-Hari*, publicado originalmente pela Labor, editorial de Bruxelas. O romance a traduzir foi extraído do filme da Metro-Goldwyn-Mayer, “indicação esta que deverá ser mantida”,⁹ como estipula o documento. A adaptação é feita por Aníbal Nazaré, um dos colaboradores fiáveis da editora, para a qual escreveu originais, adaptou e traduziu. O livro resultante, *A Última Aventura de Mata-Hari*, será exemplo único até ao princípio da década de 1940, apresentando capa policromática a partir de fotografia do filme e contendo no seu interior seis reproduções fotográficas monocromáticas. Este é um caso seminal, apesar de isolado no catálogo da Romano Torres da década de 1930, insinuando desenvolvimentos futuros, incluindo a

relevante componente da fotografia inscrita como eixo gráfico de definição de um determinado tipo de edição. A penetração da imagem no texto, sobretudo a fotográfica, é um atributo inquestionável da dimensão de transformação tecnológica inscrita nas consequências da revolução industrial na cultura literária e no livro, produzindo o que Charles Grivel (2000), por exemplo, denomina novos híbridos ou géneros narrativos inéditos compósitos.

Nos anos 1940 este cenário muda radicalmente. Durante algum tempo, a Romano Torres passa a ser uma editora que também publica romances baseados em histórias filmadas, promovendo editorialmente um conjunto de processos de novelização de guiões fílmicos com trajecto no cinema.¹⁰ Ainda estão distantes as grandes salas inauguradas nos anos 1950 com mais de 1.000 lugares, mas há muito que a projecção cinematográfica em Portugal já não se cinge às exposições artesanais de ocasião. Com a multiplicação de salas permanentes, os salões especificamente criados para exibição cinematográfica (Ribeiro, 2013), o cinema como espectáculo público vai conhecer um processo de progressiva autonomização e legitimação cultural que irá suscitar as condições para um rápido incremento de mercado de consumo que será exponencial no final da década de 1910 e durante o decénio seguinte, continuando depois a desenvolver-se e a diversificar-se com o aparecimento dos cineclubes (Accaiuoli, 1982; Costa, 1995; Baptista, 2007). Logo em 1940 estreia em salas de Lisboa e Porto *Pão Nosso...*, uma película portuguesa escrita e realizada por Armando de Miranda. Leão Penedo, escritor de timbre neo-realista que iniciou o seu percurso



¹¹ Carta de 22 de Maio de 1940 para a Romano Torres (AHRT).

¹² Maiúsculas no original.

pelo cinema como autor ou colaborador na autoria de argumentos e também de obras adaptadas ao cinema (Torgal, 2009, p. 204-206), inaugura essa colaboração justamente com *Pão Nosso...*, articulando-se com Armando de Miranda na concepção conjunta do argumento. Antes da estreia, a Romano Torres recebe uma missiva de Armando de Miranda, na qual este informa o editor de ter cedido os direitos da adaptação a romance do “argumento do meu filme ‘Pão nosso...’, exclusivamente aos Srs. Leão Penedo e Gentil Marques”,¹¹ que passam a ficar proprietários dos direitos de autor do romance que vier a ser publicado. Afinal, a edição de *A Última Aventura de Mata-Hari* não fora um episódio isolado e irrepetível, mas apenas distanciado no tempo, encapsulando uma tentativa que daria frutos passada quase uma dezena de anos. Carlos Bregante diligenciava no sentido de construir editorialmente em torno de livros adaptados do cinema, tendo consultado previamente a empresa de distribuição cinematográfica Nacional Filmes relativamente à edição do argumento do filme *Pão Nosso...*

Leão Penedo, Gentil Marques e Armando de Miranda eram todos da região portuguesa do Algarve, da cidade de Portimão. Gentil Marques nasceu em Lisboa, mas foi para o Algarve muito novo. Encetava-se neste momento a colaboração de Leão Penedo e de Gentil Marques com a Romano Torres como dupla de escritores especializada no domínio de reescrita de um guião ou argumento, de maneira a transmutá-lo em volume passível de ser comprado e lido como romance, inspirado no cinema. Em Junho de 1940 o negócio está consumado; Penedo e Marques recebem o pagamento dos

direitos de autor pela adaptação de *Pão Nosso...*, saindo ainda nesse ano o livro, com oito reproduções fotográficas estampadas do filme. Indica-se na página de rosto que se trata de um “Romance baseado no filme ‘PÃO NOSSO...’ de Armando de Miranda” (Penedo; Marques, s.d. [1940], s.p.).¹² Há na dedicatória que os dois autores fazem no livro a seguinte referência: “A todos vós, irmãos obreiros do Alentejo – criadores do pão nosso de todos os dias.” (Penedo; Marques, s.d. [1940], s.p. [p. 5]). Leão Penedo é conotado com a oposição ao regime salazarista, o que o tornaria em alvo preferencial do controlo ditatorial. Não obstante a alusão em dedicatória, em todo o caso de pouco vigor proclamativo e político, os seus argumentos para cinema e adaptações para romance a partir de guiões cinematográficos seguiam um modelo em que

o fundo social [...] era anulado pelas cores do melodrama, o que explica o que pode parecer, à primeira vista, a complacência do regime, que, nessa altura, havia, pelo contrário endurecido a sua vigilância sobretudo o que lhe parecesse confundir-se com uma tentativa de subversão. (Vicente, 1999, p. 324).

Apesar de Carlos Bregante cultivar uma relação não confrontacional com o regime ditatorial, nunca demonstrando igualmente anuência aos seus princípios, a colaboração de Leão Penedo não foi evitada pelo editor, que seguiu autonomamente as suas inclinações e objectivos editoriais.

A Romano Torres participa, então, num pequeno movimento registado na cena editorial portuguesa, especialmente dedicado à publicação de cine-romances ou novelizações de argumentos e



guiões de filmes, especialmente estrangeiros. No ano imediatamente subsequente à edição de *Pão Nosso...* começa a sair a colecção Écran da editora Argo, com múltiplos volumes publicados entre 1941 e o final dos anos 1950. A década de 1950 conheceu sobretudo reedições. Entre os colaboradores da colecção Écran contam-se Gentil Marques e Leão Penedo, com vários romances inspirados directamente nos argumentos fílmicos. A dinâmica da entrada e consolidação deste tipo de colecções não é avassaladora no universo português do livro, mas regista-se um cortejo interessante de casos ao longo da vintena de anos seguinte. A colecção Cinema da Empresa Nacional de Publicidade inicia-se em 1944. Em meados dos anos 1950 aparece a colecção Grandes Êxitos do Cinema Mundial, publicada pela Agência Portuguesa de Revistas, onde Pedro Santos, adaptador com colaboração fugaz na Romano Torres (e que se referirá adiante), noveliza várias obras. É provavelmente a colecção do género com a lista de títulos mais extensa. Também nesta década, Eugénio Silva faz sair com dificuldade obras de sua autoria na curta colecção que giza e que tenta alimentar: Teatro e Cinema para Crianças e Adultos. Ainda nos anos 1950 é da responsabilidade editorial da casa Aguiar & Silva uma série intitulada Cinema. Cinema é igualmente o título de uma outra colecção, de Manuel Joaquim Dias, com possíveis laços com a anterior, publicando adaptações entre o final dos anos 1950 e inícios dos anos 1960. Há também a colecção Écran de Ouro, principiada em 1960 pela lisboeta Ed. Popular F. Bento & Correia. A Portugália

Editora entra em cena nos primeiros anos da década de 1960, com a sua colecção, mais uma vez intitulada Cinema.

Transmediatização de ciclo completo ou o livro de torna-viagem

Do lado dos estúdios, um dos mais destacados promotores em Portugal deste tipo de migração textual era a Metro-Goldwyn-Mayer, um dos potentados mundiais, com uma política de forte presença num número não pequeno de países, recorrendo a várias estratégias de disseminação dos seus filmes e desdobrando o aproveitamento da fileira através da edição de livros. Durante os anos 1940 e 1950, por exemplo, a Metro-Goldwyn-Mayer publicou um periódico bi-mensal de informação intitulado *O Rugido do Leão. Boletim da Metro-Goldwyn-Mayer*, constituindo a versão portuguesa de uma revista que saía em várias línguas. Eram deste estúdio muitos dos argumentos de películas cinematográficas que foram adaptadas em várias das colecções mencionadas. A Romano Torres já trabalhara com o gigante de Hollywood na novelização que dera origem ao livro *A Última Aventura de Mata-Hari*, e a partir desse ano de 1940 ocorre na editora o recomeço da adaptação a livro de guiões e argumentos, exclusivamente com base em material da Metro-Goldwyn-Mayer, com a excepção a pertencer precisamente ao livro que inaugura esta dinâmica: *Pão Nosso...*, de produção inteiramente nacional. O período será curto e aparentemente interrompido de forma abrupta, mas não deixa de ser intenso, provocando um aprofundamento da relação da Romano



¹³ Recibo de 3 de Setembro de 1940 (AHRT).

¹⁴ Carta de 8 de Junho de 1940 para a Romano Torres (AHRT).

Torres com a dupla Leão Penedo e Gentil Marques, dois autores então desconhecidos. Além de desconhecidos, ambos os escritores eram excêntricos ao quadro autoral legítimo, circunstância que os próprios reconhecem com algum humor. Num dos primeiros recibos que assinam pela venda de direitos à Romano Torres, pode ler-se uma nota destinada ao editor, subscrita por ambos os autores:

Leão Penedo e Gentil Marques – famigerados romancistas, desconhecidos de todas as academias de este e do outro mundo – agradecem a V. Exa. a atenção que teve em satisfazer tão prontamente o ingénuo desejo de continuarem a fazer turismo nestas regiões, tão caras e tão boas, e deixam à vossa escolha a maneira mais prática de liquidação.¹³

Ainda em 1940 arranca o processo de aquisição dos direitos de adaptação de uma série de livros inspirada directamente numa série de filmes da Metro-Goldwyn-Mayer em torno dos episódios domésticos da família Hardy, com particular enfoque nas aventuras de Andy Hardy, o filho do austero juiz Hardy. Com génese na peça dramática *Skidding*, da escritora Aurania Rouverol, surgida em 1926 e com estreia em 1928, foram realizadas 16 longas metragens e uma curta acerca da família Hardy, crescentemente centrados na personagem de Andy, 15 dos quais no decénio entre 1937 e 1946, com uma inconsequente tentativa de recuperação da série em 1958 (Parish, 1971, p. 19-31). Até chegar a romance editado em livro, a história galgou os limites de géneros e suportes variados, entrando em novos territórios de apresentação narrativa e conhecendo novas línguas. O êxito dos filmes Hardy, bem explorado pelo seu estúdio

de produção, procurou mimetismo em formato impresso, constituindo volumes que formaram em Portugal a única colecção de novelizações de textos cinematográficos assumida como tal pela Romano Torres: a colecção Família Hardy.

Em Junho de 1940, no mesmo mês em que se fechou o negócio da aquisição dos direitos de edição de *Pão Nosso...*, a Romano Torres recebe uma carta da representação portuguesa da Metro-Goldwyn-Mayer, mediante a qual Lazare Léon, o gerente, informa à editora de que concedera a Leão Penedo e Gentil Marques os direitos exclusivos para Portugal de adaptação a romance dos filmes da série Família Hardy, autorização “extensiva não só aos filmes já exibidos em Portugal, como aos que vierem a exhibir-se.”¹⁴ Uma das condições para que eventuais negócios se concretizem é a de que seja inserida nos livros a publicar uma indicação explícita de que se tratam de romances baseados em filmes da Metro-Goldwyn-Mayer, estipulação a que a Romano Torres anui com facilidade, inscrevendo-a mesmo como factor de sedução e interesse para os potenciais compradores, não se coibindo de a publicitar, inclusive com recurso gráfico ao logótipo da empresa norte-americana. Entre Setembro de 1940 e Março de 1941, a Romano Torres adquire os direitos de autor de quatro livros: *Andy Hardy, Conquistador* (baseado no filme *Out West with the Hardys*), *O Novo Amor de Andy Hardy* (baseado no filme *Andy Hardy Gets Spring Fever*), *Andy Hardy, Detective* (baseado no filme *Judge Hardy and Son*) e *Prosápias de Andy Hardy* (baseado no filme *Andy Hardy Meets Debutante*). Em 1941 estava, portanto, editado o grosso da colecção



Família Hardy, com livros de capa ilustrada com fotografia, incluindo oito reproduções fotográficas dos filmes e reproduzindo assim a fórmula gráfica utilizada em *Pão Nosso...* A colecção é concebida para agradar a um espectro largo de leitores, sendo dada a conhecer em publicidade inserta nos livros da editora como uma “[n]ova colecção de romances sentimentais, cheios de humorismo, que distraiem [sic] e alegam o espírito das senhoras, das raparigas, dos rapazes e até dos homens mais sizudos [sic]...” Depois do quarteto inicial de volumes, só em 1945 a colecção ganha um novo número, o quinto, *A Vida Privada de Andy Hardy*, adaptação do filme *Andy Hardy's Double Life*, o derradeiro volume da colecção. Gentil Marques e Leão Penedo voltam a escrever a novelização, cuja autoria é atribuída a um tal W. Mark Lyon, pseudónimo de ambos, diferenciando-se de todos os títulos anteriores, identificados inequivocamente com a autoria de Penedo e Marques. Anunciou-se ainda um livro nunca dado à estampa, *A Loira Favorita de Andy Hardy*, que seria o sexto volume da colecção, muito provavelmente uma adaptação do filme intitulado *Andy Hardy's Blonde Trouble*.

Os títulos desta colecção correspondem a um ponto culminante de um percurso transfigurador do texto e das fórmulas e morfologias com que foi proposto ao(s) público(s): de peça dramática encenada a película desdobrada em múltiplos filmes até à metamorfose em livros impressos formando um agregado, passando por sucessivas reconfigurações linguísticas (da génese em inglês ao destino final em português) e autorais, desembocando no duo final. As várias transposições significaram, neste caso, novos avatares em

género, suporte e número, já que o que começou como obra única acabou como obra desdobrada em várias unidades autónomas (livros). De certo modo, Leão Penedo e Gentil Marques produziram um livro original a partir de outros originais, mantendo grande parte da estrutura, personagens e conteúdo. Não o fizeram, mas poderiam ter mantido os títulos. E ainda assim, a obra seria outra. Ou seria a mesma, embora em versão adaptada?

Mais do que Gentil Marques, Leão Penedo parece querer vingar também como escritor consumado no âmbito literário exterior à escrita de adaptação ou comissionada/encomendada. Junta à sua feição de escritor a de argumentista de cinema, trabalhando com vários realizadores portugueses. O seu terceiro livro enquanto autor mais próximo de uma certa visão canónica da literatura, *Circo*, publicado em 1945 pela Editorial Gleba, deu origem ao filme *Saltimbancos*, de Manuel Guimarães, estreado em 1951. Na obra *Circo*, livro e roteiro de filme possuem, não apenas o mesmo título, mas também o mesmo autor. O processo de reincarnação textual, presumindo e exigindo adaptação, é não raro levado a termo recorrendo aos próprios autores das obras *princeps*, que colaboram activamente na reciclagem da obra e na sua transposição de suporte mediático. Anteriormente, Leão Penedo editara *Multidão*, em 1942, e *Caminhada*, em 1943. A colaboração inicial com a Romano Torres apanha, portanto, um escritor em formação e antes de se afirmar com obra original e reconhecida literariamente fora de uma produção fundada na adaptação. Antes de 1942, já o autor possui na



Romano Torres cinco livros em co-autoria, sem contar com idêntica participação – como escritor-adaptador – em editoras como a Argo.

É possível que, aos seus olhos, a entrada no mundo literário dominado por outras lógicas de consagração tenham conduzido Leão Penedo a adoptar um comportamento autoral de maior reserva e discrição. Se não interrompeu por completo ocasionais empreendimentos de novelização e adaptação, pelo menos terá procurado camuflar o seu nome em pseudónimos que o tornassem menos facilmente assimilável a determinados títulos, cuja índole poderia perceber em certa medida como possuindo um potencial de descredibilização da posição literária que possa ter desejado. À luz deste raciocínio, ganha lógica o aparente exotismo de atribuir ao quinto e último volume da colecção Família Hardy um pseudónimo, tratando-se de um título publicado em 1945, posteriormente à sua condição de autor de três obras originais, isto é, que não eram fruto de um trabalho de adaptação de um texto ou estrutura narrativa prévios. E por aqui se ficava a participação de Leão Penedo enquanto colaborador da Romano Torres.

Não terminava, porém, a senda do cine-romance na editora. E se Leão Penedo parecera abandonar a época das adaptações literárias de argumentos fílmicos, o mesmo não sucedia com Gentil Marques, que se afirma nesta altura como um dos maiores e mais duradouros colaboradores da Romano Torres. Gentil Esteveira Marques corporiza a figura do criador literário que se especializa de modo profissional na produção literária nas suas várias facetas, especialização possível em contacto com o mundo editorial e num

mergulho no seu quotidiano viabilizado pela colaboração com editoras como a Romano Torres, que lhe proporcionam as condições de inserção no meio e de estabilidade financeira, gerando um fluxo contínuo de encomendas, missões e tarefas que o escritor abraça e a que dá cumprimento de forma aparentemente imperturbável. A colaboração com a Romano Torres durará perto de duas dezenas de anos, entre 1940 e 1957. A relação de trabalho do autor com a editora é multímoda. Para a editora de Carlos Bregante Torres, Gentil Marques dirige literariamente as colecções Grandes Mistérios, Grandes Aventuras e Obras Escolhidas de Autores Escolhidos, prefacia, introduz e anota textos, traduz, adapta, revê adaptações e traduções, compendia textos e dados, e é autor prolífico. Além da autoria em nome próprio e com pseudónimo de muitas dezenas de originais, Gentil Marques desdobra-se nos mais variados temas, assuntos, formatos e géneros.

O empenho de Gentil Marques na actividade da editora era tal que chama a esposa para a esfera de colaboradores, passando Maria Amália Marques, de nome literário Mariália, a participar amiúde em projectos gizados pela Romano Torres, destacando-se as 16 séries – ou volumes – que dirigiu de *O Livro das Raparigas*, antologias de textos para leitura feminina jovem publicadas entre 1945 e 1951. O primeiro projecto a cargo de Mariália é o da novelização em 1944 do argumento do filme *A Família Miniver* para um romance com o mesmo nome. O filme, no original, *Ms. Miniver*, basea-se num romance de Jan Struther com o mesmo título, por sua vez decorrente da compilação de um conjunto de



¹⁵ Carta de 16 de Março de 1944 para a Romano Torres (AHRT).

colunas centradas numa personagem feminina, Ms. Miniver, que a autora redigira para a revista *Punch*. A proveniência da história para edição pela Romano Torres é a da sempre: os estúdios da Metro-Goldwyn-Mayer, através da sua representação portuguesa. Lazare Léon coloca apenas duas condições: que o volume resultante não ultrapasse as 7.500 palavras e que se imprima em lugar de destaque no livro tratar-se de uma adaptação do filme do estúdio em pauta, mencionando-se obrigatoriamente ainda os nomes dos actores protagonistas, Greer Garson e Walter Pidgeon. O livro sai do prelo ainda em 1944. É igualmente desse ano, novamente pela pena novelizadora de Mariália, o livro *Refugiados*, numa adaptação romanceada doutro filme da Metro-Goldwyn-Mayer.

Três meses antes de fechar o negócio relativo ao romance *Refugiados*, a Romano Torres formaliza o pagamento dos direitos de novelização do filme *A Noiva Perdida*. Quem está encarregado da reescrita é Pedro Santos, autor de outros trabalhos no domínio do cine-romance nas colecções da Empresa Nacional de Publicidade e da Agência Portuguesa de Revistas. Será o seu único trabalho conhecido para a Romano Torres. O nome original do filme é *Random Harvest*, o mesmo do livro em que se inspirou, escrito por James Hilton e publicado originalmente em 1941, um ano antes da estreia do filme homónimo. A edição deste livro enfrentará, contudo, um condicionalismo específico, que Lazare Léon explica em carta de 16 de Março de 1944: “Como o ‘Diário Popular’ está a publicar actualmente o mesmo romance, em folhetins, obtivemos daquele jornal autorização para a publicação do livro, com a

condição de este ser posto à venda depois de publicado o último folhetim.”¹⁵ Efectivamente, *A Noiva Perdida* foi apresentada aos leitores do *Diário Popular* como o oitavo folhetim publicado, saindo nas páginas do jornal entre 6 de Fevereiro e 29 de Abril de 1944, em 60 parcelas. É exactamente o mesmo texto, da autoria de Pedro Santos, que a editora lançará como livro. Não é surpresa que em nenhuma página do *Diário Popular* haja remissão para o livro enquanto edição da Romano Torres.

Para Carlos Bregante, terá sido um mau princípio, que não quis repetir. Não foi, decerto, diminuto o desconforto que terá sentido com o facto de editar um livro que é simultaneamente folhetim e que acaba de sair nas páginas de um jornal de grande circulação. Ter procedido à edição deste livro colidiu de frente com a sua política de não publicar romances que proviessem do suporte folhetim, que encarava como concorrencial aos volumes que entregava ao prelo e que poderia comprometer os horizontes comerciais por ele definidos para esses volumes. É possível que não tenha sido este episódio, por si só, a pôr em causa as edições de cine-romances na Romano Torres. O facto é que a partir desse momento o género não mais foi prosseguido pela editora, que acabou por não explorar o filão em tudo o que este pudesse oferecer, abdicando de formar uma unidade claramente reconhecível e como tal enunciada pela Romano Torres.

Excluindo o conjunto de títulos em torno de Andy Hardy, editorialmente cunhado como colecção Família Hardy, a verdade é que o agregado constituído em torno de adaptações a romance a



¹⁶ Maiúsculas no original.

partir de textos de cinema não chega sequer a formar uma colecção, nem como tal é apresentado pelo editor, apesar das semelhanças entre si. *A Família Miniver*, *Refugiados* e *A Noiva Perdida* são postos à venda ao público com capa reproduzida monocromaticamente a partir do respectivo filme novelizado e contendo seis fotografias dessa película, também reproduzidas monocromaticamente. Por contrato, nenhum destes três títulos contém mais de 7.500 palavras, o que não só os torna livros de leitura rápida e de poucas páginas, embaratecendo o preço, mas também garante aos estúdios cinematográficos que o pequeno romance resultante do labor do escritor que o noveliza não permite grandes liberdades criativas que se possam afastar grandemente do argumento do filme que o inspirou. Refira-se, por outro lado, que livros como *Refugiados* e *A Família Miniver* partilham a temática da Segunda Guerra Mundial, elaborando sobre o seu decurso, consequências e antecedentes. Ao contrário de outras editoras, como a Parceria A. M. Pereira, a Livraria Romano Torres não parece ter aderido a uma literatura de aventuras de guerra, cavalcando alguns universos literários que geraram várias colecções, autores e títulos de êxito durante o conflito mundial, sucesso que se reduziu substancialmente em termos comerciais não muito tempo depois da guerra (Pereira, 1998; Medeiros, 2010). A excepção foi a colecção Dramas da Espionagem, cujos seis volumes são da autoria de George Lody, pseudónimo de João Amaral Júnior, outro dos grandes colaboradores da Romano Torres enquanto autor de

originais e tradutor, que inicia essa colaboração justamente através desses livros de espionagem.

A Família Miniver e *A Noiva Perdida* representam, muito provavelmente e no quadro das edições da Romano Torres, os primeiros casos de uma circularidade perfeita, um verdadeiro par de livros torna-viagem, que migram e encarnam mediaticamente em morfologias diversas até regressarem ao suporte mediático inicial. Em ambos os casos, a editora não publica seguramente o livro original, dando antes à estampa uma versão, isto é, Carlos Bregante edita romances inspirados em romances. Em *A Noiva Perdida* é inclusivamente indicado de forma expressa na página de rosto tratar-se de uma “[t]radução e adaptação do argumento do filme ‘RANDOM HARVEST’ da ‘Metro-Goldwyn-Mayer’ com Greer Garson e Ronald Colman, inspirado no romance de James Hilton” (Santos, 1944, s.p.).¹⁶ Nestes livros Mariália e Pedro Santos são, por isso, escritores intertextuais, isto é, autores de livros com a mesma história, conteúdo e título de filmes, remetendo esses livros explicitamente para a fonte cinematográfica, ela própria avatar de uma fonte antecedente: um livro com a mesma história e conteúdo e praticamente o mesmo título daquele que foi reescrito pelos novelizadores portugueses. Da revista se edifica o livro (no caso de *A Família Miniver*), que se reconstrói como filme, reerguendo-se como livro num plano de entrecruzamento de adaptações e novelizações. Esta realidade materializa a ideia de “um novo circuito da obra” (Olivero, 1999, p. 269), muito para além da eventual intenção dos seus agentes autorais originais, num ciclo de



reciclagem textual e mediática que se prolonga em movimentos de avanço e retorno intertextual, inter-gênero, inter-suporte e até inter-linguístico. O volume editado pela Romano Torres não será obviamente o mesmo texto, nem sequer o mesmo livro, mas poderá considerar-se, sob um ponto de vista menos caucionado morfológicamente, a mesma obra? E, se assim fosse, poderia ela contemplar autoria diversa em instâncias diversas?

A transmediatização não constitui, portanto, um processo linear, implicando somente uma migração para suportes sempre novos e diferentes dos anteriores. Ela é um instrumento ao dispor das lógicas de mediação cultural, achando-se dotada de forte capacidade de introduzir alterações e regressos nas obras, forjando não só novas formas de as apresentar e suscitar novas realidades de apropriação e fruição reconfiguradoras das hermenêuticas associadas ao texto transmutado, mas também de perturbar o que alguns poderiam perspectivar como um certo ameno e constante percurso da literatura, na qual a transmediatização insere instabilidade, multiplicação, impureza.

Referências

- ACCAIUOLI, Margarida. *Os Cinemas de Lisboa: um fenómeno urbano do século XX*. Dissertação (Mestrado, FCSH-Universidade Nova de Lisboa), Lisboa: 1982.
- BAPTISTA, Tiago. “Cinemas de estreia e cinemas de bairro em Lisboa (1924-1932)”. *Ler História*, n. 52, 2007. Disponível em

<<https://journals.openedition.org/lerhistoria/2516>>. Acesso em 22 de Abril de 2018.

BLETON, Paul. “Les fortunes médiatiques du roman populaire”. In: ARTIAGA, Loïc (dir.): *Le Roman Populaire. Des premiers feuilletons aux adaptations télévisuelles, 1836-1960*. Paris: Autrement, 2008.

CERTEAU, Michel de. *L’Invention du Quotidien*. Vol. 1, *Arts de Faire* [Luce Giard, ed.]. S.l. [Paris]: Gallimard, 1990.

COSTA, João Bénard da. “Breve história mal contada de um cinema mal visto”. In: FERREIRA, Vítor Wladimiro (coord.): *Portugal 45-95 nas Artes, nas Letras e nas Ideias*. Lisboa: Centro Nacional de Cultura, 1995.

DEBRAY, Régis. *Cours de Médiologie Générale*. Paris: Gallimard, 2001.

FAULKNER, Christopher. “The phenomenon of the *film raconté* and the novelizations of *La Règle Du Jeu*”. *South Central Review*, vol. 25, n. 2, 2008. Disponível em <<https://www.jstor.org/stable/40211262>>. Acesso em 7 de Março de 2016.

FERRO, António. *Problemas da Rádio (1941-1950)*. Lisboa: Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo, 1950.

GARCIN, Etienne. “L’industrie du ciné-roman”. In: MIGOZZI, Jacques (dir.): *De l’Écrit à l’Écran. Littératures populaires: mutations génériques, mutations transmédiatiques*. Limoges: Presses Universitaires de Limoges, 2000.



GRIVEL, Charles. “Le passage à l’écran. Littératures des hybrides”. In: MIGOZZI, Jacques (dir.): *De l’Écrit à l’Écran. Littératures populaires: mutations génériques, mutations transmédiatiques*. Limoges: Presses Universitaires de Limoges, 2000.

MEDEIROS, Nuno. *Edição e Editores: o mundo do livro em Portugal, 1940-1970*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2010.

MEDEIROS, Nuno. “Formulação editorial de uma coleção de aventuras: a coleção Salgari da livraria Romano Torres”. *Outros Tempos – Pesquisa em Foco*, vol. 11, n. 18, 2014. Disponível em <<https://doi.org/10.18817/ot.v11i18.423>>. Também disponível em <https://www.researchgate.net/profile/Nuno_Medeiros3> e em <<https://ipl-pt.academia.edu/NMedeiros>>.

MEDEIROS, Nuno. *O Livro no Portugal Contemporâneo*. Lisboa: Outro Modo, 2018.

MIGOZZI, Jacques. “Fictions transmédiáticas: du rhizome au réseau”. In: MIGOZZI, Jacques (dir.): *De l’Écrit à l’Écran. Littératures populaires: mutations génériques, mutations transmédiatiques*. Limoges: Presses Universitaires de Limoges, 2000.

MIGOZZI, Jacques. *Boulevards du Populaire*. Limoges: Presses Universitaires de Limoges, 2005.

MOLLIER, Jean-Yves. *La Lecture et ses Publics à l’Époque Contemporaine. Essais d’histoire culturelle*. Paris: Presses Universitaires de France, 2001.

MOLLIER, Jean-Yves. “Le capitalisme à l’assaut du livre populaire”. In: ARTIAGA, Loïc (dir.): *Le Roman Populaire. Des*

premiers feuilletons aux adaptations télévisuelles, 1836-1960. Paris: Autrement, 2008.

MOSSIÈRE, Gilles. “Entre le ciné et le roman: *India Song* de Marguerite Duras”. *Dalhousie French Studies*, vol. 22, 1992. Disponível em <<https://www.jstor.org/stable/40836667>>. Acesso em 12 de Abril de 2016.

MURRAY, Simone. “Books as media: the adaptation industry”. *International Journal of the Book*, vol. 4, n. 2, 2007.

MURRAY, Simone. *The Adaptation Industry: the cultural economy of contemporary literary adaptation*. Nova Iorque, Londres: Routledge, 2012.

OLIVERO, Isabelle. *L’Invention de la Collection. De la diffusion de la littérature et des savoirs à la formation du citoyen au XX^e siècle*. Paris: Éditions de l’Institut Mémoires de l’Édition Contemporaine e Éditions de la Maison des Sciences de l’Homme, 1999.

PARISH, James Robert (ed.). *The Great Movie Series*. Nova Iorque: A. S. Barnes and Company, 1971.

PENEDO, Leão; MARQUES Gentil. *Pão Nosso...* Lisboa: Romano Torres, s.d. [1940].

PEREIRA, Antónia Maria. *Parceria A. M. Pereira. Crónica de uma dinastia livreira*. Lisboa: Pandora, 1998.

QUEFFÉLEC, Lise. *Le Roman-feuilleton Français au XIX^e Siècle*. Paris: Presses Universitaires de France, 1989.

REIMÃO, Sandra. *Livros e Televisão: correlações*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.



RIBEIRO, Cláudia Pinto. “Vinho, café, chá... e cinema!”. In: ROLLO, Maria Fernanda (coord.): *Atas do I Congresso de História Contemporânea*. S.l.: Instituto de História Contemporânea, Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX, Rede História, 2013. Disponível em <<http://hdl.handle.net/10362/10684>>. Acesso em 14 de Abril de 2016.

RIBEIRO, Nelson. *A Emissora Nacional nos Primeiros Anos do Estado Novo, 1933-1945*. Lisboa: Quimera, 2005.

SAINT-JACQUES, Denis. “Le roman au delà du livre et de la nation”. In: MICHON, Jacques; MOLLIER, Jean-Yves (dirs.): *Les Mutations du Livre et de l'Édition dans le Monde du XVIII^e Siècle à l'An 2000*. Saint-Nicolas, Paris: Presses de l'Université Laval, L'Harmattan, 2001.

SANTOS, Ana Teresa Marques dos. “Literatura e tradução para além dos livros: a rádio nos primeiros anos do Estado Novo”. In: SERUYA, Teresa; MONIZ, Maria Lin; ROSA, Alexandra Assis (orgs.): *Traduzir em Portugal Durante o Estado Novo*. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2009.

SANTOS, Pedro. *A Noiva Perdida*. Lisboa: Romano Torres, 1944.

SANTOS, Rogério. *As Vozes da Rádio, 1924-1939*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005.

STREET, Eduardo. *O Teatro Invisível. História do teatro radiofónico*. Lisboa: Página 4 Editora, 2006.

TORGAL, Luís Reis. *Estados Novos, Estado Novo: ensaios de história política e cultural*. Vol. II. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009.

TOULET, Emmanuelle. “Le livre de cinéma”. In: CHARTIER, Roger; MARTIN, Henri-Jean (dirs.): *Histoire de l'Édition Française*. Vol. 4, *Le Livre Concurrencé: 1900-1950*. Paris: Promodis, Fayard, 1991.

VICENTE, António Pedro. “Cinema”. In: Barreto, António; MÓNICA, Maria Filomena (coords.): *Dicionário de História de Portugal*. Vol. VII. Lisboa, Porto: Figueirinhas, 1999.

WEST III, James L. “The expansion of the national book trade system”. In: KAESTLE, Carl; RADWAY, Janice (eds.): *A History of the Book in America*. Vol. 4, *Print in Motion. The expansion of publishing and reading in the United States, 1880-1940* (David Hall, gen. ed.). Chapel Hill, NC: The University of North Carolina Press, 2009.