

# *El invierno en Lisboa*: Semiose de um lugar turístico no romance de Muñoz Molina e no filme de Zorrilla

*El invierno en Lisboa*: Semiosis of a tourist place in Muñoz Molina's novel and Zorrilla's film

Sara Rodrigues de Sousa  
[sara.sousa@universidadeeuropeia.pt](mailto:sara.sousa@universidadeeuropeia.pt)  
Centro de Estudos Comparatistas – Universidade de Lisboa | Universidade Europeia  
Lisboa, Portugal  
ORCID iD [0000-0003-4069-4118](https://orcid.org/0000-0003-4069-4118)

Artigo recebido em 2023-10-26  
Artigo aceite em 2023-12-20  
Artigo publicado em 2023-12-20

## How to cite

Rodrigues de Sousa, S. (2023). *El invierno en Lisboa*: Semiose de um lugar turístico no romance de Muñoz Molina e no filme de Zorrilla. *LIT&TOUR – International Journal of Literature and Tourism Research (IJLTR)*, (2). <https://publicacoes.ciac.pt/index.php/litntour/article/view/206>

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

## Resumo

A possibilidade de incorporar, no universo do Turismo Literário, a visita de lugares ficcionais ou não existentes (Butler, 2022: 79) encontra no romance *El invierno en Lisboa*, de Antonio Muñoz Molina (1987), e no filme homónimo de José Antonio Zorrilla (1991), um profícuo campo de indagação. Este artigo analisa, num primeiro momento, a forma como esta obra de Molina confere à representação do espaço, em especial da cidade de Lisboa, um tratamento peculiar, marcado, em simultâneo, pela promoção da sua importância actancial e pela denegação da sua identidade toponímica. Nessa análise, examina as respostas editoriais a esse traço idiossincrásico, nomeadamente através das capas de algumas edições internacionais deste romance de Molina. Reflete, depois, sobre as estratégias de representação espacial da cidade de Lisboa aplicadas por José Antonio Zorrilla no filme inspirado pelo romance de Molina e filmado, também, em San Sebastián e Madrid, apoiando-se nos dados assim recolhidos para discutir o valor hermenêutico da possibilidade e da impossibilidade de reconhecimento dos lugares da capital portuguesa onde o protagonista evolui.

Por fim, questiona-se a possibilidade de uma proposta de experiência turística emular o efeito hermenêutico decorrente das opções de representação espacial em que se apoia *El invierno en Lisboa*, nas suas conformações romanesca e filmica.

## Palavras-chave

Turismo literário · Lugares literários · Turismo cinematográfico  
· Antonio Muñoz Molina · *El invierno en Lisboa*

## Abstract

The possibility of incorporating the visit of fictional or non-existent places into the universe of Literary Tourism (Butler, 2022: 79) finds a fruitful field of enquiry in the novel *El invierno en Lisboa*, by Antonio Muñoz Molina (1987), and in the film of the same name by José Antonio Zorrilla (1991). This article first analyses the way in which Molina's work gives the representation of space, especially the city of Lisbon, a peculiar treatment, marked simultaneously by the promotion of its actantial importance and the denial of its toponymic identity. In this analysis, it examines the editorial responses to this idiosyncratic trait, namely through the covers of some international editions of Molina's novel. It then reflects on the spatial representation strategies applied by José Antonio Zorrilla in the film inspired by Molina's novel and shot in the cities of San Sebastián, Madrid and Lisbon, using the data gathered to discuss the hermeneutic value of the possibility and impossibility of recognising the places in the Portuguese capital where the protagonist lives.

Finally, it questions the possibility of a tourist experience emulating the hermeneutic effect resulting from the spatial representation options used in *El invierno en Lisboa*, both in its novel and film form.

## Keywords

Literary tourism · Literary places · Film tourism · Antonio Muñoz Molina · *El invierno en Lisboa*

## 1. Introdução

Se, enquanto fenómeno social, cultural e económico, o turismo literário remonta a períodos mais recuados da História, enquanto objeto de estudo configura um domínio recente, mas cuja juventude não oblitera o maduro avolumar das reflexões que tem acolhido, em particular nas duas últimas décadas.

A evolução registada entre as entradas que Richard Butler produziu em 2001, para a *Encyclopedia of Tourism*, coordenada por Jafar Jafari, e, mais recentemente, para o volume *Working Definitions in Literature and Tourism*, dado à estampa 2022 numa edição de Sílvia Quinteiro e de Maria José Marques, testemu-

nam, justamente, o crescimento deste universo de reflexão, antevisto, desde logo, pela assumida promoção da relação entre Literatura e Turismo a objeto de estudo especializado que o segundo título configura.

Segundo Butler, nessa síntese inicial,

Literary Tourism is a form of tourism in which the primary motivation for visiting specific locations is related to an interest in literature. This may include visiting past and present homes of authors (living and dead), real and mythical places described in literature, and locations affiliated with characters and events in literature. Regions strongly associated with an author may be marketed in that vein, such as “Shakespeare Country”. (Butler, 2005: 360)

Na definição que publica em 2022, contudo, Butler introduz uma alteração subtil na formulação que adota para designar a especificidade da motivação dos participantes nesta forma de turismo: de “interest in literature”, a motivação diferenciadora está agora, segundo o autor, no desejo de experienciar “the literary connections about a location, which may relate to its role as the home of a writer, or a famous character in literature, or as the setting, real or imagined, in a literary work” (Butler, 2022: 79). A associação atual da motivação subjacente à prática do Turismo Literário às “literary connections”, relativamente à anterior associação à literatura de forma genérica, configura, em simultâneo, uma evolução restritiva e amplificadora: restritiva, na medida em que fazer radicar este fenómeno nas “relações” do literário supõe um afunilamento do escopo dos recursos potencialmente geradores deste desejo; amplificadora, considerando que não foram ainda determinados os limites para a diversidade de relações que o literário estabelece com a experiência humana, enquanto potencial recurso de representação (no sentido de re-criação), de reflexão e de conhecimento sobre essa mesma experiência. Se, dada a estreita afinidade entre qualquer experiência turística e a vivência do território, não surpreende que os exemplos que Butler elenca tenham que ver com a procura, no terreno, de lugares descritos na ficção, interessa-nos, para o enquadramento do estudo que apresentamos, salientar que, num segundo momento e na esteira da sua chamada de atenção, mais de

trinta anos antes, para a progressiva importância dos meios de comunicação visuais face ao domínio escrito (Butler, 1990), o autor convoke exemplos do universo fílmico com ancoragem na literatura e que vêm ainda a expandir-se para outros tipos de media: o exemplo do universo de Harry Potter, originalmente resultante dos livros de J.K. Rowling, é passível, ainda, de um reforço argumentativo, considerando a sua penetração não só na dimensão cinematográfica, mas também noutros segmentos do mercado de media, como o *gaming* e, de forma mais abrangente, no universo da narrativa trans-media (Scolari, 2013). Mas interessa-nos também – talvez sobretudo – sublinhar a importância que, segundo Butler, merece, no contexto desta prática, uma “non-existent location”: “Locations appear to be equally attractive to tourists, whether they be real or fictional, and whether the supposed sites and events portrayed are real or fictional” (Butler, 2022: 79).

Deste ponto de vista, pode a experiência do turismo literário ser perspectivada como um processo consciente de reconhecimento signico que integra a noção de logro ou estratégias (cujo carácter ficcional caberia também avaliar) de potencial neutralização dessa forma de engano?

O caso do romance *El invierno en Lisboa*, de Antonio Muñoz Molina, publicado em 1987, parece-nos particularmente adequado para perspetivar estas e outras questões que implicam o questionamento da mediação do literário na conformação signica – tanto do ponto de vista da interpretação literária no sentido mais imediato de conformação mental resultante do processo de leitura, como do ponto de vista da geração de novos signos também eles sujeitos a interpretação a partir do literário: em primeiro lugar, pela sua fortuna em estudos ou volumes consagrados ao Turismo Literário, mais concretamente no que toca à representação do espaço; em segundo lugar, pela reconhecida influência da linguagem e da cultura cinematográfica na narrativa de Muñoz Molina – mais especificamente, pelo seu carácter pictórico e pela linguagem fílmica; finalmente, pelo facto de, em 1991, José Antonio Zorrilla ter realizado um filme, a partir desta obra e homónimo, que também se tem revelado como motivo de interesse para alguma crítica que opera no cruzamento entre o horizonte do Turismo e do Literário.

## 2. O espaço em *El invierno en Lisboa*, de Antonio Muñoz Molina

*El invierno en Lisboa* narra o que sucede a Santiago Biralbo, um pianista de jazz, a partir do momento em que conhece Lucrecia (mulher de um perigoso traficante de obras de arte, o americano Bruce Malcolm), se apaixona por ela e se vê envolvido numa trama passional e policial que o conduz por um périplo peninsular em que a cidade de Lisboa evolui de potencial lugar de acolhimento de uma situação de liberdade e de plenitudeamatória para lugar de permanência impossível, a ponto de determinar o exílio de si mesmo, através da mudança de identidade: “Biralbo se había cambiado de nombre, y [...] Giacomo Dolphin no era un seudónimo sonoro para su oficio de pianista, sino el nombre que ahora había en su pasaporte” (Muñoz Molina, 2014: 9).

No romance, a ação reparte-se mais especificamente entre Madrid, San Sebastián e Lisboa. Madrid é o lugar da narração, realizada por um amigo anónimo de Biralbo, em *flash back*, quatro anos após o início da ação. San Sebastián acolhe o Lady Bird, o bar de Floro Bloom onde Biralbo atua e que é, também, o lugar onde conhece Lucrecia e a partir de onde toda a ação se precipita. O primeiro projeto de chegar à capital portuguesa formara-se quando, anos depois do encontro original, Biralbo acede a associar-se a Lucrecia na sua fuga de Malcolm, cuja atividade fora pretexto para que o casal se mudasse de San Sebastián para Berlim pouco depois de Lucrecia e Biralbo terem começado a envolver-se. Instalados num hotel à beira da estrada a caminho da capital portuguesa, porém, os amantes questionam o sentido da sua decisão repentina, levando Biralbo a regressar a San Sebastián. O protagonista só chega, efetivamente, a Lisboa já no capítulo XII para visitar o trompetista seu amigo Billy Swann, depois de ter sido informado de que este se encontrava aí internado, gravemente doente.

Apesar da diversidade da sua geografia, que ecoa na exploração de espaços exteriores e interiores, os ambientes representados no romance tendem a ser, sobretudo, noturnos, alimentados por uma densidade psicológica que reflete a turbulência da vivência interior (por vezes clandestina) das personagens, o seu envolvimento em relações complexas, nem sempre passíveis de assunção pública, e a sua solidão. A influência do romance negro e policial, mas também do cinema na sua obra, já amplamente assinalada

pela crítica (Castellani, 2009; Thau, 2012; López Ojeda, 2019), manifesta-se, entre outros aspetos, nestas formas de representação espacial.

Considerando a relevância do espaço geográfico no desenvolvimento da intriga, pode surpreender que, até à data, não tenhamos tido conhecimento de nenhum movimento institucional, profissional ou sujeito a outra forma de organização não oficial (como existem para tantas outras obras e autores literários) que se dedique a reproduzir ou a dar a conhecer, no terreno, o percurso no protagonista. Nesse sentido, surpreendentes também podem ser as soluções editoriais adotadas para as capas de várias edições deste romance, traduzido para português, francês, italiano, alemão, holandês, dinamarquês, inglês (e com capacidade de penetração comercial em mercados de outros países, inclusivamente dos Estados Unidos), convertendo Muñoz Molina num dos autores espanhóis mais traduzidos no mundo (Steenmeijer, 2017).

De facto, a análise das soluções editoriais revela, já em Espanha, o claro predomínio de representações que remetem para o universo musical. As quatro capas da Seix Barral que pudemos identificar incluem, de forma sistemática, elementos musicais. A mais antiga incorpora uma fotografia, que ocupa toda a capa e onde é visível um grupo de músicos em palco a partir de uma perspetiva lateral, não coincidente nem com a dos próprios músicos nem com a do público (1987). Duas edições clássicas, posteriores, exibem uma representação pictórica, estilizada, em que se reconhecem músicos, um piano e um saxofone (2001) ou, nos três quartos inferiores da página, uma figura masculina ao piano, com as mãos levantadas, sugerindo uma captação de imagem instantânea, num ambiente de penumbra, intimista (2023); mais recentemente, foi publicada uma edição de bolso que coloca em grande plano uma fotografia com a silhueta de um trompetista (2016).

Provavelmente em diálogo com a proposta editorial espanhola, noutras edições europeias a música recebe especial destaque, ainda que não absolutamente consensual.

Em Inglaterra, a Granta Books coloca em grande plano da sua edição de *Winter in Lisbon* um trompetista (1999). Em França, a editora Actes Sud situa na capa de *Un hiver à Lisbonne* a representação de uma figura feminina, ao balcão de um bar (1990).

As Editions du Seuil (2001) e a sua coleção de bolso Points (2016) destacam o teclado de um piano, com alguma variação nos elementos que o acompanham. Em Itália, a Feltrinelli atribui à sua edição de *L'inverno a Lisbona* uma capa que apresenta um grande plano de um par de óculos de lentes redondas e hastes douradas, com a parte superior das lentes pousada numa superfície rugosa cinzenta que sugere tratar-se de pavimento. Na Alemanha, a Rowohlt (1991) criou para *Der Winter in Lissabon* uma capa bipartida, ocupada, na metade superior, à direita, por uma figura masculina, numa posição em que a proeminência dos ombros sugere encontrar-se sentada, ao passo que, na metade inferior, se reconhece, em grande plano, um rosto feminino; ambas as figuras têm os olhos ocultos pela sobreposição à sua imagem de um retângulo negro. Mais recentemente, a editora holandesa De Geus (2018) lançou uma edição de *Winter in Lissabon* com uma capa em tons de cinzento e azul, onde convivem a fotografia de um caminho e a representação gráfica de um teclado serpenteante de piano.

Naturalmente, a sensibilidade do mercado editorial face ao tema musical não é alheia à importância da música nesta obra de Muñoz Molina. Esther López Ojeda argumenta, designadamente, que o jazz subjaz à construção do romance: as personagens diferenciam-se pela sua relação com a música; o discurso evidencia repetições, estruturas, ritmos e improvisos de inspiração jazzística; a estrutura triádica do grupo de jazz espelha outros trios que se definem no enredo, de personagens, ações e lugares; o texto convoca, direta e indiretamente, músicos e canções de outros quadrantes do jazz (López Ojeda, 2019).

As capas das edições portuguesas de *O Inverno em Lisboa*, por seu turno, associam-se a um distinto universo semântico. A da edição do Círculo de Leitores (1989) exhibe uma fotografia de elétrico ao fundo de uma escadaria; a da Quetzal (1991), um esboço colorido, mas difuso, da estátua do Marquês de Pombal; a Editorial Notícias (2004), uma figura feminina que aparenta estar de pé, à direita da capa, orientada para a esquerda, enquadrada por um céu carregado de gaiotas; na edição da Ponto de Fuga (2018), é possível ver um transeunte, presumivelmente do género feminino, que caminha com um casaco impermeável comprido, de cor clara, sob um guarda-chuva negro e sobre um pavimento escuro,

atravessado por linhas diagonais em tom claro em que é possível reconhecer o Terreiro do Paço, em Lisboa, após a intervenção resultante do projeto de requalificação do arquiteto Bruno Soares, concluído em 2014.

Em alternativa à valorização da componente psicológica musical, visualmente inscrita com o recurso à representação de instrumentos musicais, as capas das edições portuguesas da tradução deste romance tendem a corroborar, visualmente, o destaque que o título confere à capital do país. O evidente contraste entre as imagens que integram este elemento do paratexto das traduções para português e as restantes não é certamente alheio à convergência entre a língua de destino da tradução e o lugar referido no título do romance de Molina, podendo estar-lhe subjacente, muito provavelmente, uma tentativa programada de aproximação do romance espanhol ao universo de referências do público leitor de língua portuguesa.

Apesar do destaque que o título do romance confere ao espaço da capital portuguesa, da importância do espaço no desenvolvimento da intriga e das personagens e do investimento na representação espacial promovido por algumas soluções editoriais, foi já reconhecida pela crítica a ausência, no romance, de indicadores espaciais precisos, muito particularmente nos passos que narram a viagem do pianista Biralbo Santiago, a Lisboa. Segundo Isabel Dâmaso Santos, “nunca surge indicado um lugar com precisão, isto é, nunca é dado o nome da rua, da praça ou do largo. Para Biralbo, trata-se de uma cidade anónima, onde os lugares apenas valem para percorrer em busca de Lucrecia e da sua história de amor, do ideal de amor, de ambos” (2014: 80). De resto, se, continuando a sua argumentação, a autora deste artigo pode escrever “Veja-se como é referido o Terreiro do Paço” (2014: 80), é porque a sua enciclopédia de leitora lhe permite reconhecer, associar a descrição desprovida de elementos referenciais com valor toponímico à imagem mental (pessoal) que já tinha da capital portuguesa a partir de formas de perceção diretas ou mediadas. Um leitor que não conheça a cidade, probabilidade elevada, considerando o alcance internacional da obra, ficará privado de associar àquela descrição a consciência de que pode aplicar-se a um lugar efetivamente existente na cidade de Lisboa.

Mas também é certo que uma releitura do mesmo passo por alguém capaz de associar o lugar ali

descrito ao terreiro do Paço depara com outro tipo de questão: “Desde la ventana de su habitación, en un hotel de pasillos sombríos donde todo el mundo hablaba en voz baja, veía una plaza de balcones iguales y el perfil de la estatua de un rey a caballo que enfáticamente señalaba hacia el sur” (p. 130). Se, no contexto da minha experiência de leitura deste passo, de imediato me senti motivada a procurar identificar a perspectiva que pode facultar aquela perceção, rapidamente também me deparei com uma dificuldade em identificar uma janela, a norte do rio, a partir da qual possa vislumbrar-se aquele lugar. Trata-se, naturalmente, de uma experiência de leitura resultante da especificidade do meu perfil de leitora, irrelevante para um leitor para quem esta possibilidade de transposição não configure um motivo de interesse ou que não conheça a cidade de Lisboa. Nesses casos, entre outros, esta impossibilidade não será certamente percecionada, integrando esta sequência de forma pacífica na sua experiência de leitura<sup>1</sup>.

Ainda que se salvasse a integridade do objeto e da criação literária, bem como a sua sujeição à lei da verosimilhança, a consciência da divergência entre o conteúdo da descrição anterior e o universo referencial espacial que o romance continuamente evoca afeta inevitavelmente a estabilidade do código sócio usado no romance, uma vez que “Lisboa” pode não significar sempre a capital portuguesa com as suas particularidades geográficas, topográficas, toponímicas, entre outras. Da mesma forma, a correspondência entre o supramencionado significante “plaza” e o significado “Terreiro do Paço” é afetada pela possível inexistência do lugar a partir do qual pode ver-se, pondo-se assim em causa o valor da referencialidade que a leitura denotativa do passo em questão parecia autorizar aos conhecedores da capital portuguesa, em contraste com o carácter

<sup>1</sup> A falta de certezas a respeito dos lugares referidos ecoa também no artigo de Clemente Escobar, que pontua a formulação das suas interpretações com recurso a expressões de probabilidade. Assim, a propósito do passo em que, estando em Lisboa, Biralbo vai ao encontro de Lucrecia seguindo as indicações de Billy Swan, afirma: “Lo más probable es que se trate de un punto de la linha de Cascais, inaugurada en 1889, cuya penúltima parada es Monte Estoril, entre Estoril y Cascais. El faro puede ser el de Santa María” (Clemente Escobar, 2012: 61).

predominantemente vago, e até impressionista da descrição que tende a antepor as qualidades aos objectos: “Lo sorprendió la transparencia del aire, la exactitud del rosa y del ocre en las fachadas de las casas, el unánime color rojizo de los tejados, la estática luz dorada que perduraba en las colinas de la ciudad con un esplendor como de lluvia reciente” (Muñoz Molina, 2014: 130).

E se as declarações de Molina sobre o investimento que sentiu necessidade de realizar durante a escrita do romance para conhecer a cidade de Lisboa podem reforçar a expectativa de uma representação espacial de cariz referencial<sup>2</sup>, o romance evidencia, através do recurso ao discurso indireto livre, ecos de um posicionamento potencialmente distinto, em que a existência de sucessivos interlocutores (e agentes de mediação) retrata a possibilidade de aí se achar uma formulação poética do espaço do autor textual, ainda que implícita:

siempre, mucho antes de marcharse a Berlín, desde que Biralbo la conoció, Lucrecia había vivido en el desasosiego y la sospecha de que su verdadera vida estaba esperándola en otra ciudad y entre gentes desconocidas, y eso la hacía renegar sordamente de los lugares donde estaba y pronunciar con desesperación y deseo nombres de ciudades en las que sin duda se cumpliría su destino si alguna vez las visitaba. Durante años lo habría dado todo por vivir en Praga, en Nueva York, en Berlín, en Viena. Ahora el nombre era Lisboa. (Muñoz Molina, 2014: 88)

Nem sempre esta forma de perturbação no sistema de articulação entre significante e significado é tão evidente. Mas recorre-se amiúde a estratégias discursivas marcadas pela prolixidade, pela carga adjetival, pela animização da vida na cidade, autorregulada e despojada de indivíduos ou de espaços identificados:

---

<sup>2</sup> “hacia la mitad del libro el protagonista tiene que ir a Lisboa, en ese momento paré de escribir, dejé la máquina porque no podía trabajar, cogí un tren y me fui allí a ver lo que pasaba. Estuve tres días [...] tenía la sensación de que iba persiguiendo a los personajes, estaba poseído por la trama de la novela. En Lisboa yo vivía dentro de la novela, fue una experiencia apasionante y he tenido muy pocas experiencias como ésa (Martín Gil, 1988: 25 citado por Vázquez Naveira, 2014: 69).

[I]e dijeron que el lugar a donde quería ir estaba muy cerca de Lisboa. En una estación vasta y antigua subió a un tren que en seguida se internó en un túnel muy largo: cuando salió de él ya estaba anocheciendo. Vio barrios de altos edificios en los que empezaban a encenderse las luces y estaciones casi desiertas donde hombres de piel oscura miraban el tren como si llevaran mucho tiempo esperándolo y luego no subían a él. [...] rostros desconocidos y lugares extraños. (Muñoz Molina, 2014: 130)

É certo que a opção discursiva de elidir os nomes dos lugares, de não os precisar, confere veracidade ao relato do narrador, que teria tido num Biralbo previamente desconhecedor da cidade e alegadamente desatento à especificidade toponímica o seu informante preferencial<sup>3</sup>. Representa, ainda, o sentimento de deriva em que este se encontrava, receando estar a ser seguido e que, ao contrário do leitor do romance, “[n]unca ha sabido, sin embargo, a qué se debía la persecución a la que era sometida Lucrecia, ni tampoco por qué se convertía él en el centro de todos los interrogatorios de Morton” (Begines Hormigo, 2006: 246). A propósito da representação da cidade neste romance, Marta Ferrari refere: “Los espacios urbanos son percibidos tras un vago halo de misterio pues proceden de la imaginación o del recuerdo, de la percepción de un insomne o de un alcoholizado. El trazado de las ciudades, especialmente Lisboa, reproduce el de una trama laberíntica, fantasmal, destinada a acosar y perder al protagonista, una suerte de «unreal city» eliotiana” (Ferrari, 2003, s.p.)

De resto, ao longo dos passos do romance em que a ação se desenrola em Lisboa, convivem descrições detalhadas e vívidas de lugares que parece ser possível reconhecer, como Sintra e o seu Palácio Nacional,

---

<sup>3</sup> “estaciones próximas a la ciudad cuyos nombres leía sin lograr acordarse de aquella en la que había visto a Lucrecia” (Muñoz Molina, 2014: 139). O contraste entre esta inconsistência e o recurso a toponímicos específicos para falar do seu lugar de origem, San Sebastián (quando recorda, por exemplo, “una caminata por San Sebastián junto a las laderas del monte Urgull” – Muñoz Molina, 2014: 132), parece reforçar a possibilidade de associação desta desatenção ao nome do lugar ao estado emocional em que se encontrava em Lisboa e até à motivação para visitar esta cidade.

tornando ostensiva a ausência do topónimo<sup>4</sup>, com a representação de indicações tão carregadas de detalhes quanto vazias de referencialidade<sup>5</sup>, e, portanto, de muito difícil (se não mesmo impossível) localização:

Caminó por una plaza grande y helada como un sarcófago de mármol en la que brillaban sobre el pavimento los raíles curvados de los tranvías, por una calle en la que no había ni una sola puerta, sólo un largo muro ocre con ventanas enrejadas. Entró en un callejón como un túnel que olía a sótano y a sacos de café y caminó más aprisa al oír a su espalda los pasos de otro hombre. (Muñoz Molina, 2014: 146)

O epítome da privação do nome encontra-se, porém, na descrição do que parece corresponder ao elevador de Santa Justa, também conhecido como Elevador do Carmo, que surge, no capítulo XV, durante a narração da fuga de Biralbo, perseguido por Malcolm:

Corrió de nuevo, pero ya no podía, vio a su izquierda una bocacalle más oscura, una escalinata, una torre delgada y más alta que los tejados de las casas, absurdamente sola y levantada entre ellas, con ventanas góticas y nervaduras de hierro, corrió hacia una luz y una puerta entornada donde había un hombre, un cobrador que llevaba a la cintura una cartera llena de monedas y le dio un billete. [...] Malcolm [...] se fue hundiendo en el subsuelo, que desapareció del todo cuando Biralbo aún no había entendido del todo que estaba en un ascensor y que ya no era preciso que siguiera corriendo.

[...]

Preguntó dónde estaban cuando el ascensor se detuvo: en la ciudad alta, le dijo el cobrador. [...] Junto a la torre de una iglesia en ruinas había un taxi. (Muñoz Molina, 2014: 169-170)

<sup>4</sup> “Entonces dobló una curva y vio la alta sombra de una montaña punteada de luces y una aldea cuyos edificios se agrupaban en torno a un palacio o castillo de altas columnas y arcos y extrañas torres o chimeneas cónicas alumbradas desde abajo, exageradas por una luz como de antorchas” (Muñoz Molina, 2014: 131).

<sup>5</sup> “a la izquierda de la carretera encontró el camino del que le había hablado la mujer y el indicador del sanatorio” (Muñoz Molina, 2014: 132).

A descrição do espaço encontra-se, pois, ao serviço da representação da perspectiva do protagonista tal como é transmitida pelo narrador, duplamente mediada, portanto, na superfície textual. A diluição da identidade de Lisboa resultante das técnicas narrativas e descritivas utilizadas provê, assim, uma representação da cidade que é também uma metáfora da própria condição de Biralbo:

Del mismo modo que a Lisboa la niebla y las aguas del Tajo la aislaban del mundo, convirtiéndola no en un lugar, sino en un paisaje del tiempo, él percibía por primera vez en su vida la absoluta insularidad de sus actos: se iba volviendo tan ajeno a su propio pasado y a su porvenir como a los objetos que lo rodeaban de noche en la habitación del hotel. [...] me dijo una vez: que Lisboa era la patria de su alma, la única patria posible de quienes nacen extranjeros. (Muñoz Molina, 2016: 144)

Face a soluções discursivas que promovem a importância actancial da cidade, ao mesmo tempo que lhe denegam a identidade toponímica, cumpre perceber de que forma o filme inspirado neste romance resolve esta forma de representação sui generis do espaço, sobretudo tendo em conta que a representação cinematográfica é conceptualmente mais indiciária que iconográfica, no sentido cunhado por Charles Sanders Peirce (2000).

### 3. Lisboa em *El invierno en Lisboa*, de Antonio José Zorrilla

Tendo estreado a 12 de abril de 1991 nas salas de cinema espanholas, a adaptação cinematográfica de *El invierno en Lisboa*, de Antonio Muñoz Molina, levada a cabo por Antonio José Zorrilla conta com as interpretações de Christian Vadim e Hélène de Saint-Père, como par protagonista, de Dozzy Gillespie, de Fernando Cuervo y de Eusebio Poncela<sup>6</sup>.

Foi já amplamente reconhecida pela crítica a forma como a linguagem e a cultura cinematográfica, pelo seu carácter pictórico e pela linguagem filmica, influenciam a narrativa de Muñoz Molina (Fioruci,

<sup>6</sup> Para um estudo sistemático das relações entre o livro e o filme, leia-se Vázquez Naveira (2014).

2017: 52). Ibáñez de Ehrlich, em particular, comentou a relação entre o seu romance e o cinema negro:

Del llamado cine negro aprovecha el autor una serie de motivos característicos del género, como el personaje un tanto ambiguo, los escenarios nocturnos y lluviosos, las referencias al bourbon y al tabaco, la relación amorosa de la película *Casablanca*, la música, estribillo amoroso, de la misma. Son pues, motivos estructurales emigrados de la cultura norteamericana a la literatura española de los 80, motivos que, aunque se integran perfectamente en el texto, no suponen una ‘irradiación formal’, como diría Claudio Guillen. Su función se reduce a la mera referencia temática, o más exactamente a una relación intermedial. (Ibáñez de Ehrlich, 1998: 131)

Definidas algumas das condições através das quais Muñoz Molina incorpora a linguagem fílmica no seu relato, interessa-nos averiguar de que forma a adaptação cinematográfica lida com esta forma de referencialidade suspensa, que, no fundo, assenta no recurso a estruturas verbais de significação legíveis como representações de lugares possíveis em Lisboa, mas não necessariamente como representações possíveis de lugares existentes na capital portuguesa. O grau de conhecimento visual que o leitor tenha da cidade poderá, por sua vez, desencadear ou não a associação de um conceito ou significado geográfico e histórico preciso a esse signo ou significante verbal.

Enquanto no livro a cidade de Lisboa é recorrentemente mencionada, no filme, a primeira referência ocorre no minuto trinta e cinco, quando Lucrecia comunica a Jim Biralbo que vai para Lisboa: “Estoy de paso, me voy a Lisboa” – infomação que adquire caráter injuntivo quatro minutos depois: “Jim, vámonos, llévame a Lisboa”. Até ao primeiro momento referido, as músicas, significativa para os protagonistas, que no livro se chamam “Burma” e “Lisboa”, recebem, no filme, outras designações: “San Sebastián”, nome da cidade onde a ação decorre até esse ponto da intriga, e “Magic Summer”, formulação contrastiva, de resto, com o título do romance e da sua adaptação cinematográfica, invernosos e disfórico<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> A amplificação do enquadramento musical constitui, de resto, uma das opções compositivas mais evidentes

É a partir do minuto quarenta e nove que, no filme, surgem imagens da cidade de Lisboa, precedidas de um mapa da capital portuguesa que contém o nome (ilegível) de ruas e de quatro bairros: Lapa, Madragoa, Bairro Alto e Mouraria. No mesmo mapa, em capitais encarnadas que vão progressivamente ocupando um lugar central no écran, pode ler-se a palavra “Burma”. O conhecimento da cidade leva a situar (no quadro da ficção) a vinculação da palavra Burma a uma zona perto do jardim da Estrela, que, no mapa, não se encontra nomeado. Enquanto o romance começa, desde o seu segundo capítulo, por atribuir um significado axiológico negativo à palavra “Burma”<sup>8</sup>, sendo apenas possível associar-lhe uma conotação espacial no capítulo XIII, que a associa a uma desaparecida sociedade secreta de contrabandistas e de conspiradores políticos, no universo fílmico, a palavra Burma adquire desde logo uma conotação geográfica, ainda que sem uma localização precisa e embora não exista qualquer comentário por parte das personagens, predominando, também neste segmento, o enquadramento musical.

A primeira imagem da cidade propriamente dita surge logo depois, com uma abordagem panorâmica possivelmente captada a partir do Castelo de São Jorge, que abarca a zona ribeirinha da cidade, a ponte 25 de Abril, o Cristo Rei. A sequência de dois minutos

no filme: ao dedicar longas sequências à representação de performances musicais e ao associar de forma permanente trechos melódicos ao desenvolvimento da ação, confere-se densidade ao ambiente retratado, ao mesmo tempo que se vinca a orientação temática do filme para uma exibição da música de Dizzy Gillespie, famoso trompetista e compositor, falecido dois anos após a gravação do filme, de que saiu, treze anos depois, uma banda sonora com o mesmo nome. A análise da atividade fílmica do músico que aqui intervém como ator, de resto, revela uma tendência para participar em documentários, embora dela não se encontre totalmente excluída a ficção.

<sup>8</sup> Nas palavras de Ibáñez de Ehrlich, “la palabra «Burma», va expandiendo su semántica del miedo: «Burma, Burma, Burma, repetía como un augurio o un salmo la voz lóbrega de Billy Swann, y luego el sonido lento y agudo de su trompeta se prolongaba hasta quebrarse en crudas notas» (21), a la vez que refiere la oscuridad e intriga en torno a la realidad de dicho término”. Por seu turno, “Lisboa” figurava aí, nessa fase da ação anterior à idealização da viagem para a capital portuguesa, “como composición musical, como historia sucedida y fabulada en los sonos de una melodía de jazz (Ibáñez de Ehrlich, 1998: 133).



que se segue é predominantemente filmada no interior, havendo apenas alguns breves planos captados em ruas de que se filmam recortes insuficientes para que possam identificar-se. É já ao final de sessenta e três minutos de filme que volta a surgir um plano panorâmico de Lisboa, quando o protagonista chega à cidade: trata-se de uma imagem captada a partir do rio (que não é identificado), de cacilheiro, cuja especificidade também não é evidenciada, e que voltará a aparecer para representar o afastamento de Biralbo e o regresso à sua cidade, no minuto noventa. A imagem capta o protagonista dentro do barco na sua aproximação à capital, sugerindo que reproduz o seu próprio olhar, à chegada. As imagens do espaço envolvente conferem destaque ao Terreiro do Paço e ao Castelo de São Jorge.

Biralbo aparece logo depois a entrar para um edifício arquitetonicamente imponente, onde visita Billy Swann. Pudemos reconhecer na construção que se associa ao ambiente hospitalar o Sanatório de Sant'Ana – em Cascais. Nos minutos seguintes, o filme apresenta duas outras vistas panorâmicas: uma, no minuto sessenta e sete, captada ao anoitecer a partir de um miradouro que nos parece corresponder ao Castelo de São Jorge, e outra, ao minuto sessenta e nove, após a segunda visita a Billy Swann, que oferece a visão do rio a partir de um estreito recorte entre edifícios, que não nos foi possível identificar até ao momento da conclusão deste artigo.

A tentativa de associação de um significante descritivo a um lugar, potencial significado, que antes reconhecemos como possível experiência de interpretação do espaço no romance de Antonio Muñoz Molina, pode dar lugar, aquando da visualização do filme, à procura do lugar de captação das imagens publicadas. O texto literário que levava à indagação “sobre o quê” pode, no contexto de uma experiência de visualização orientada para o reconhecimento dos lugares, gerar uma indagação mais imediata, mais denotativa e pragmática, dado o recurso, no cinema, a um código semiótico indiciário, como a imagem fotografada ou captada, em lugar do simbólico, como a escrita.

Se em relação ao texto de Molina, é sensível de forma quase ostensiva o desinteresse em identificar os lugares descritos, no filme, muito embora a conversão de Lisboa em palco da ação seja antecedida da representação de um mapa, que sugere precisão

geográfica e a potencial explicitação da sua radicação, as cenas seguintes não confirmam esta revelação. Tanto no caso das duas vistas panorâmicas após a visita a Billy Swan como durante a sua fuga do Burma, onde é confrontado com Malcolm, e com outro seu companheiro de negócios, Toussaints Morton, e a sua secretária Daphne, Biralbo figura em cenários exteriores noturnos que as opções de enquadramento parecem desvalorizar, predominando recortes em que só de forma discreta se visualizam elementos passíveis de permitir identificar o lugar. Começa por passar por uma rua com um elétrico, atravessa, correndo, uma praça ampla e acaba por se refugiar num elevador em ferro a que acede a partir de um corredor. Os dois últimos lugares filmados são, respetivamente, a Praça D. Pedro IV (ou Rossio) e o elevador de Santa Justa ou do Carmo, que o discurso fílmico (tal como o literário) não identifica, limitando-se a representá-los *en passant*, como pano de fundo do episódio de perseguição, de que, no filme, Biralbo consegue libertar-se confundindo o perseguidor.

A cena que mais expressivamente pode colocar o público perante uma dificuldade de reconhecimento de um espaço exterior parece-nos encontrar-se logo de seguida, quando Biralbo segue as indicações de Billy Swan para chegar à Quinta dos Lobos, onde se encontrava Lucrecia: “Tú cruzas el puente y sigues recto hasta pasar el faro. Y la segunda casa es la de ella”<sup>9</sup>. Após a travessia do Tejo no cacilheiro que acolhe o derradeiro encontro com Malcolm, vê-se, em grande plano, a parte superior de um farol, que sugere estar apoiado numa construção poliédrica de que se veem duas faces: uma com quatro janelas retangulares e outra, numa posição oblíqua, com três. Apesar da pesquisa exaustiva que realizámos para poder identificá-lo, primeiro, na área

<sup>9</sup> Note-se que esta indicação não coincide com a que encontramos no romance. Enquanto o filme remete para a necessidade de cruzar o rio para sul, no livro as indicações parecem remeter para a zona de Sintra: “Me explicó el modo de llegar a su casa. De esa estación de ahí abajo sale un tren hacia la costa cada veinte minutos. Bájate en la penúltima parada, cuando veas un faro. Debes dejarlo atrás y caminar como media milla, teniendo siempre el mar a tu izquierda. Me dijo que la casa tiene una torre y un jardín rodeado por un muro. Junto a la verja hay un nombre en portugués. No me lo preguntes porque no sé recordar ni una palabra en ese idioma. Casa de los lobos o algo así.

– Quinta dos Lobos – dijo Óscar en la oscuridad –. Yo sí me acuerdo.” (Muñoz Molina, 2014: 175)

geográfica a que se encontra alocada esta parte da ação e, depois, em todo o território nacional, só pudemos reconhecê-lo quando alargámos o alcance da nossa pesquisa a território espanhol. Trata-se, na verdade, do farol de Igueldo, em San Sebastián, onde viveu José María Salaverría, jornalista e escritor espanhol da geração de 98. Cenários exteriores captados em Espanha são, portanto, efetivamente incorporados no segmento filmico alegadamente representado em Lisboa. Apesar de haver a captação de planos exteriores durante a sequência passada na casa de Lucrecia, a saber, o jardim da frente, em que é legível o letreiro “Quinta dos Lobos”, e o das traseiras, junto ao mar, não encontramos indícios que nos permitissem localizá-la em Portugal.

Finalmente, depois do reencontro com Lucrecia e consciente da forte probabilidade de vir a ser associado pelas autoridades à morte de Malcolm, Biralbo vai, disfarçado, ao encontro de Billy Swann e dos outros músicos, que se reúnem para tocar numa sala em que reconhecemos o Teatro Villaret, que, uma vez mais, não é identificado.

#### **4. Do espaço ficcional ao lugar turístico?**

Tal como a música representada no romance e incorporada no filme constitui um elemento provedor de significado, gerador de múltiplas relações com outros códigos semióticos e elementos da narrativa (Ibáñez de Ehrlich, 1998; Castellani, 2009), também a representação do espaço, no romance e no filme, revela uma evidente afinidade conceptual. Pela diversidade dos códigos semióticos que ambos empregam, a expressão desta poética espacial não se socorre das mesmas estratégias. A obra derivada, neste caso o filme, confirma, pela radicação visual dos meios em que se apoia, o seu compromisso com a representação do espaço. Mas a representação do sujeito perdido – ou protagonista de uma “existência extraterritorial” (Souza, 2016: 15) – na cidade desconhecida encontra expressão filmica em imagens que metaforizam essa condição: a par de representações cartográficas e de grandes angulares, o predomínio de cenários noturnos e o jogo de planos com representações parcelares, metonímicas, de signos de monumentalidade, que recriam e conferem nova identidade ao espaço representado da capital e o convertem no espaço pessoal que o espectador conhecedor da grande Lisboa pode mesmo nem reconhecer.

Apesar da evidente autonomia estética entre o romance de Muñoz Molina e o filme que nele se inspirou, observa-se uma tendência, comum a ambos, para promover uma representação elíptica da cidade de Lisboa, baseada na instabilidade das relações que afetam as estruturas referenciais. Trata-se, em ambos os casos, de representações que revelam sensibilidade face ao espaço circundante e em que, portanto, a não identificação dos lugares onde se encontram se revela particularmente ostensiva, significativa do ponto de vista da natureza da personagem e das distintas ponderações que cada uma das construções artísticas em apreço confere a aspetos como a narração, a memória e a música.

A potencial resposta, por parte dos criadores de conteúdos turísticos, ao estímulo que constitui *El invierno en Lisboa* (romance e filme) pode, é certo, ignorar as especificidades destas criações no que toca à representação do espaço, sugerindo um itinerário que constitua uma interpretação estabilizada dos percursos de Biralbo. Mas a transposição destas propostas estéticas para o âmbito de uma experiência turística pode, também, fornecer uma oportunidade para repensar as atividades passíveis de replicar o trajeto do protagonista. Pelo carácter enigmático dos trechos literários e filmicos relativos à descrição da cidade de Lisboa nestas obras, uma experiência de turismo literário que nelas se inspire pode ser um contexto favorável à criação de propostas orientadas para a observação, a descoberta e o conhecimento do património arquitetónico e cultural, que requeiram o envolvimento ativo do participante, apelando à sua curiosidade, espírito crítico, capacidade de pesquisa e proatividade.

No caso da nossa própria experiência de leitura e de visualização, a dificuldade em identificar o farol representado no filme, quando Biralbo se aproxima da casa onde está Lucrecia, levou-nos a uma pesquisa exaustiva e comparativa sobre os faróis existentes em território nacional (peninsular e ilhas) que dificilmente faríamos por iniciativa própria, exemplificando como a tentativa de reconstituição do percurso de uma personagem representou, em simultâneo, um desafio e um pretexto para, de forma lúdica, alargar o conhecimento pessoal em áreas relacionadas, neste caso, com o território e com o seu património histórico e arquitetónico.

A singularidade da representação espacial que se observa no romance e no filme (a que poderia

aliar-se também a exploração do potencial signico que possuem os elementos musicais representados em ambos os suportes), mais concretamente os contornos enigmáticos que podemos argumentar existir, levam a admitir o interesse em associar à sua interpretação para efeitos turísticos metodologias de pesquisa ativa. Pelo espaço que estas concedem ao agente interpretativo (guia, turista, entre outros), estas parecem poder promover a atenção ao recorte arquitetónico, na sua articulação com a noção de perspectiva e de enquadramento e, assim, converter-se numa estratégia de abordagem capaz de fornecer critérios de exploração alinhados com os princípios estéticos de ambas as obras, contribuindo, destarte, para a promoção da autenticidade da experiência estética que uma iniciativa desta natureza pode gerar.

A triangulação assim conformada entre um estímulo literário (que também pode ser cinematográfico), a experiência turística e o património representa, pois, uma possibilidade de promoção da participação do turista na observação e na interpretação do território a partir de um pretexto literário ou cinematográfico, formas de cocriação turística com impacto não só na memorabilidade das experiências, mas também na divulgação e conhecimento do património.

## 5. Conclusão

A análise da representação do espaço, mais especificamente da cidade de Lisboa, no romance *El invierno en Lisboa*, de Antonio Muñoz Molina, e no filme homónimo de José Antonio Zorrilla, revela o recurso a estratégias que, enquanto valorizam o espaço na ação, na relação com as personagens e com outros elementos da dinâmica narrativa, como a música, desvalorizam a sua identificação, como confirmam a elisão de dados toponímicos ou a vinculação de informação patrimonial a territórios que lhe são alheios. Desvinculados de um compromisso referencial, os indicadores espaciais representam uma atmosfera e a relação do sujeito com o espaço e podem revelar-se instáveis na tentativa de os transpor para o universo empírico da leitura.

A reflexão sobre estas estratégias discursivas revela a sua potencial adequação como matéria de abordagem no âmbito da experiência turística, mais concretamente do turismo literário. Pela oportunidade que configura para ensaiar soluções interpretativas e para promover um contacto experiencial com o

texto literário, o turismo cultural, em particular na sua vertente literária, parece configurar um lugar adequado para testar e discutir a reproduzibilidade empírica de percursos ficcionais, para fornecer dados sobre as tendências interpretativas que as referidas representações podem produzir e para pensar e reforçar, com base em princípios colaborativos, a relação do indivíduo com o território e com o seu património.

### Referências bibliográficas

- [1] Begines Hormigo, José Manuel. La teoría literaria de Antonio Muñoz Molina (tese de doutoramento não publicada). Sevilla: Universidad de Sevilla.
- [2] Butler, Richard W. (1990). The Role of the Media in Influencing the Choice of Vacation Destinations. *Tourism Recreation Research*, 15(2), 46-53.
- [3] Butler, Richard (2005). "Literary tourism". In Jafar Jafari (Ed.), *Encyclopedia of tourism* (p. 360). London: Routledge.
- [4] Butler, Richard (2022). "Literary Tourism". In Sílvia Quinteiro & Maria José Marques (Ed.), *Working Definitions in Literature and Tourism* (pp. 79-80). Faro: CIAC.
- [5] Castellani, Jean-Pierre (2009). *El invierno en Lisboa*, la ciudad de la literatura al cine. *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, 1 (2), 1-17.
- [6] Clemente Escobar, Ángel (2012). Construir la ciudad literaria. *El invierno en Lisboa* de Antonio Muñoz Molina. In María Victoria Navas Sánchez-Élez (coord.) & Juan M. Ribera Llopis (ed.), *Lisboa. Finis Terrae entre dos horizontes* (pp. 37-68). Andavira
- [7] Ferrari, Marta Beatriz (2003). La retórica del artificio: El invierno en Lisboa de Antonio Muñoz Molina. *Confluencia*, 18(2), 171-181.
- [8] Fioruci, Wellington Ricardo (2017). Fuego de diamantes: o noir literário de Muñoz Molina em *El invierno en Lisboa*. *Contexto*, 32, 50-79. DOI: <https://doi.org/10.47456/contexto.v%25vi%25i.15951>
- [9] Ibáñez de Ehrlich, Maria-Teresa (1998). La música, motivo constitutivo de la trama amorosa de El invierno en Lisboa, de Antonio Muñoz Molina. In Derek Flitter (Coord.), *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (pp.130-136), vol. 5. Birmingham: University of Birmingham, Department of Hispanic Studies.
- [10] López Ojeda, Esther (2019). De la música a la novela: El jazz en la construcción de *El invierno en Lisboa* de Antonio Muñoz Molina. *Revista Portuguesa de Musicología*, 6/2, 421-440.
- [11] Muñoz Molina, Antonio [1987] (2014). *El invierno en Lisboa*. Barcelona: Seix Barral.
- [12] Peirce, Charles Sanders (2000) *Semiótica*. Trad. de José Teixeira Coelho Neto, 3.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Perspectiva.
- [13] Santos, Isabel Dâmaso (2014). Lisboa no Olhar e na Palavra de Autores Espanhóis. In Quinteiro, Sílvia & Baleiro, Rita (Eds.), *Lit & Tour: Ensaio sobre Literatura e Turismo* (pp. 77-96). Lisboa: Húmus Editora.
- [14] Scolari, Carlos A. (2013). *Narrativas transmedia: cuando todos los medios cuentan*. Barcelona: Centro Libros PAPP.
- [15] Souza, Ana Paula de (2016). Do cosmopolitismo ao compromisso ético: o exílio na ficção de Antonio Muñoz Molina. *Letras Escreve*, 1, 13-28.
- [16] Steenmeijer, Maarten (2017). Traducción y Difusión de la obra de Antonio Muñoz Molina. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 805-806, 61-75.
- [17] Thau, Eric. M. (2012). "We'll always have Lisbon": Cinematic Intertuality in Antonio Muñoz Molina's *El invierno en Lisboa*. *Literature/Film Quarterly*, 40 (4), 301-313.
- [18] Vázquez Naveira (2014). *Texto literario y texto fílmico. Análisis comparativo-textual de El invierno en Lisboa, Beltenebros y Plenilunio de Antonio Muñoz Molina*. Tesis doctoral. Universidade da Coruña.