



» XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais
Diversidades e (Des)igualdades
Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011.
Universidade Federal da Bahia (UFBA) - PAF I e II
Campus de Ondina

Os três anéis da lusofonia nas adaptações literárias de língua portuguesa: *Bocage – O Triunfo do Amor; Palavra e Utopia e Moia ou o Recado das Ilhas*

Carolin Overhoff Ferreira, Unifesp

Introdução

Quando Eduardo Lourenço (1999) se pronunciou em *A Nau de Ícaro* sobre a criação da Comunidade dos Povos de Língua Portuguesa (CPLP), lembrou que essa comunidade, bem como a idéia da lusofonia na qual se baseou, eram, sobretudo, um desejo português. O autor sublinhou a diversidade cultural de quem fala as diferentes inflexões do português, muitas vezes ofuscada pela celebração da matriz lingüística. Procurando sublinhar as diferenças culturais, usou a expressão dos “três anéis”, sendo que Portugal, os PALOP e o Brasil representavam, cada um, uma entidade diferente. Não era desejável, na opinião de Lourenço, que estes anéis se fundissem num só, porém, considerou que fosse um pequeno milagre se tivessem um maior interesse um pelo outro.

As adaptações literárias para cinema e televisão apresentam um caso peculiar desse interesse, pois demonstram a aproximação das culturas de língua portuguesa por desdobrarem, nas mais diversas formas, os laços históricos e lingüísticos entre elas. É de destacar que alguns autores do cânone literário português são considerados patrimônio comum, e que possuem, assim, relevo não só nas produções portuguesas, mas também nas brasileiras, e, ainda, nas co-produções entre ambas. A importância atribuída à literatura na cultura portuguesa manifesta-se igualmente nos filmes dos PALOP. Isso se deve ao fato de que seus cinemas dependerem, atualmente, quase exclusivamente de Portugal como co-financiador.

Esta comunicação debruça-se e compara três adaptações de cineastas de diferentes países de língua portuguesa, para demonstrar formas muito divergentes como cineastas se posicionam perante a lusofonia, participando ou não na defesa dos três anéis. Trata-se de *Bocage – O Triunfo do Amor* de Djalma Limogni Batista; *Palavra e Utopia* de Manoel de Oliveira e *Moia ou o Recado das Ilhas* de Ruy Duarte de Carvalho.



Bocage – O Triunfo do Amor

Bocage participa de um grupo de filmes que surgiram depois da assinatura de um protocolo de co-produção entre Portugal e o Brasil em 1994, baseado em um Acordo anterior de 1981. A renovação do interesse em uma maior aproximação entre antigo colonizador e ex-colônia surgiu devido a crise diplomática após à assinatura do Tratado de Schengen, ou seja, em consequência das drásticas medidas tomadas contra emigrantes brasileiros, desrespeitando assim o Tratado Bilateral de Igualdade de Direitos entre ambos os países, datado de 1972.

O filme abre os genéricos com a afirmação “Este é um filme da CPLP”, abraçando assim a criação da Comunidade de Países de Língua Portuguesa, considerada como sendo outro resultado da crise referida, pois há estudiosos que vêem nela uma forma que Portugal encontrou para pagar a sua dívida com as ex-colônias através da criação de um espaço supranacional simbólico, redefinindo sua identidade ao mesmo tempo em que mantém algo do seu papel de liderança. Por defender similaridade cultural, histórica e uma linhagem compartilhadas entre as nações de língua portuguesa, em detrimento do reconhecimento da dominação colonial e do legado dessa, a CPLP causou suspeitas no mundo acadêmico que a interpreta como espectro de um novo império português, mesmo que informal, e critica a revitalização das velhas ideologias do luso-tropicalismo e da lusofonia que ela impulsionou (Couto et al. 1997; Feldman-Bianco 2002).

Pilares centrais da CPLP – a idéia da miscigenação feliz nos trópico e a leitura patriótica da língua comum – perderam a sua credibilidade nos últimos anos. Eduardo Lourenço (1999) foi um dos primeiros autores a questionar e desmitificar o poder político e simbólico da lusofonia. Ao notar o abuso da famosa frase de Fernando Pessoa (1931) que ‘Minha pátria é a minha língua’, argumenta em favor da diversidade das línguas portuguesas e das suas culturas, reconhecendo-as como sendo resultado de profundas transformações lingüísticas e culturais na África e no Brasil. O autor esclarece que para Pessoa a língua era algo extremamente pessoal, pertencendo ao mesmo tempo a todos e a ninguém.

Isto não abre para nacionalismos tribais, para patriotismos de exclusão da universalidade alheia. A nossa relação com a língua é de outra natureza e é outra a pátria que nela temos ou donde somos. Por isso a tão famosa frase



quer dizer apenas: a *língua portuguesa*, esta língua que me fala antes que a saiba falar, mas, acima de tudo, esta língua que através de mim se torna uma realidade não só viva mas *única*, a língua através da qual me invento Fernando Pessoa, é ela a *minha pátria* (Lourenço, 1999, p. 126).

Lourenço adverte que a língua portuguesa sempre desempenhou um papel extraordinário na formação da cultura portuguesa e servia como fonte de exaltações e sofrimentos. Mas a desejada imperialidade dela não se traduziu na realidade, como aconteceu no caso do inglês e do francês. Após a descolonização o autor considera importante de parafrasear Pessoa: não se deve falar em um língua portuguesa, mas ter consciência da pluralidade dos países, povos e línguas. Confundir língua com cultura leva ao neo-colonialismo. Para evitar este tipo de posição, o português deve ser visto como uma língua pluralizada ‘A língua portuguesa é menos a língua que os Portugueses falam do que a voz que *fala* os Portugueses.’ (ibid.)

Essa frase é representativa para a visão do filme *Bocage*. Carecendo de uma estrutura narrativa linear e convencional, os poemas eróticos e de amor, as sátiras e a poesia política do poeta são a voz que fala os personagens, não só Bocage, representado pelo autor brasileiro Vítor Wagner, mas também as outras personagens que se comunicam quase exclusivamente através dos seus versos. Como explicarei mais tarde, esta voz é vista como potencial para alterar o significado de um dos grandes mitos da cultura portuguesa, o Quinto Império, e é atribuída a uma origem divina. Mas o filme demonstra, sobretudo que a aspiração de Bocage de ver a sua poesia – em sintonia com o Arcadismo de sua obra – como herdeira do mundo clássico, especificamente de Apolo e, assim, o português como sucessor – em sua importância e beleza – do latim, é, inicialmente, um desejo humano. O desejo se torna possível quando a beleza da voz ganha um sentido político – neste caso – ao desejo da liberdade. Por apresentar esta qualidade Bocage logra de fato a condecoração divina.

Desinteressado em contar de forma cronológica a vida de Bocage (sua viagem a Índia como tenente via Brasil e Moçambique, sua estadia e deserção em Goa, suas viagens pela Índia, China e Macau, sua vida como boêmio e poeta em Lisboa, sua prisão por causa do crime de “lesa majestade” em diversas instituições – os cárceres da Inquisição, o Convento de São Bento, o Ofício das Necessidades –, os seus amores



correspondidos e frustrados, bem como a sua morte precoce aos 40 anos), o filme segue uma estrutura de prólogo, três cantos e um epílogo.

O prólogo estabelece a natureza transgressora do poeta, apresentando-o preso em uma pequena embarcação em forma de um orbe, cujo globo simbolizava nos tempos romanos a dominação do mundo, e, após o acréscimo da cruz, a dominação do mundo por Cristo. É deste cárcere – imperial e religioso – que Bocage se libertará.

O primeiro canto explora o belo na poesia erótica de Bocage, que oferece o prazer sensual em sua forma mais carnal, através de um episódio que Bocage viveu em Surrate, no golfo pérsico, onde conheceu Dona Ana de Montdegui, a Manteigui, uma concubina. A partir desta figura histórica é construído um bloco narrativo que visualiza a diversidade e os contrastes das culturas com as quais Bocage se cruzou, bem como os prazeres da carne e seu canto nos poemas. Os limites da esfera pessoal tornam-se nítidas quando a Manteigui morre por causa do abandono por Bocage, porém, uma vez ultrapassada a vida dedicada à libido, ressuscita de forma sublime em frente das cataratas de Iguaçu.

O segundo bloco explora igualmente as complicações do amor, mas de outro ângulo. Baseado nos poemas *Cartas de Olinda a Alzira* - uma troca de correspondência entre duas mulheres sobre o amor carnal inspirada na filosofia libertina do Ilusionismo – é desenvolvida uma narrativa em que Bocage casa (o que nunca aconteceu na sua vida real) com uma mulher que possui traços de suas amadas históricas – Gertrudes e Maria Vicência –, depois corresponde o amor de outra mulher – a Olinda da ficção – que quando ambas percebem o engano de Bocage vivem os seus desejos eróticos dos poemas em um relacionamento homossexual.

O terceiro bloco realiza a passagem da esfera pessoal para a pública. Esta passagem coincide com um abandono da vocação pelo sensual, após uma crítica pelo próprio Bocage aos limites da sua poesia, ou seja, do belo, e uma maior consciência da decadência da situação política do seu país, isto é, do império falido, levando-o a uma postura que destaca o valor ético da liberdade. Após a dramatização do questionamento do seu ofício e do papel de liderança de Portugal no contexto político e histórico, ocorre a consagração do poeta por Apollo que lhe diz que a sua poesia deveria “fecundar o Quinto Império”, ou seja, poderia mudar o rumo do império cristão imaginado pelo



» XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais

Diversidades e (Des)igualdades

Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011.

Universidade Federal da Bahia (UFBA) - PAF I e II
Campus de Ondina

Padre Antônio Vieira que visionava que Portugal ia liderar a substituição de todos os impérios anteriores.

Bocage está longe de ser uma ilustração da vida e obra de Bocage, isto é, um filme histórico ou biográfico. Sem apresentar uma relação de causa e efeito, a estrutura é aberta, sendo a tematização da estetização do amor, a criação da poesia, como forma de alcançar a liberdade a sua espinha dorsal. Como Bocage, Djalma Limogni Batista cria um universo próprio onde os poemas surgem como elemento mais reconhecível da vida do poeta, enquanto as referências biográficas e históricas servem apenas como material para elaborar uma narrativa própria e uma estética que – como a poesia do autor setecentista – rompe com qualquer limite. Os versos como diálogos e a montagem são fulcrais nesta proposta. Os versos tornam viva a poesia nos diversos cantos do mundo de língua portuguesa, enquanto as imagens recriam o espaço lusófono, albergando em uma mesma cena uma cabana no Amazonas, a Igreja Bom Jesus do Monte perto de Braga e os 12 Apóstolos de Aleijadinho no adro do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos. Esta abertura dialógica e espacial significa uma transgressão. Transgredir significa, porém, ir além da contemplação do belo e do prazer que as imagens e a poesia propõem. O conjunto de imagens e textos exige do espectador que termine a proposta do realizador e que desenvolva um sentido crítico que se assemelha ao sentido crítico presente nas sátiras e poemas políticos do poeta. A participação do espectador para fazer sentido do filme é equivalente à procura por uma utilidade e um valor moral encontrados por Djalma no potencial libertador da poesia bocageana em um contexto de identidade e diferença das culturas de língua portuguesa.

Em vez de apresentar um mundo lusófono, o filme constrói um universo além fronteiras, transnacional, cujo centro também não é a poesia de Bocage, mas a afirmação de que o amor, quando levado à esfera pública, pode levar à liberdade cantada nela. Como se fosse uma releitura de Pessoa, os poemas de Bocage são no filme de Djalma a língua que se torna uma realidade não só viva mas *única*, uma língua através da qual é possível inventar-se.

Palavra e Utopia

No ano do “Descobrimento” do Brasil, Manoel de Oliveira participa dos eventos comemorativos com uma co-produção entre Portugal, França, Brasil e Espanha sem



apresentar uma visão crítica da colonização, mas sim afirmativa, reconstruindo através dos sermões e das cartas do padre António Vieira a vida de uma das figuras religiosas mais celebres do mundo lusófono e da catequização brasileira. O filme é um tributo a um grande português muitas vezes difamado no seu próprio país, porém, reconhecido mundo afora pela sua autoridade como orador e diplomata, e por ter sido partidário de uma colonização humanista e cristã (ver para uma análise mais pormenorizada, Ferreira, 2008 e 2010).

Palavra e Utopia inicia com Vieira acusado pela Inquisição em 1663, construindo assim o religioso desde a primeira cena como vítima das manobras de poder, primeiro desta instituição e, mais tarde, de outros representantes do clero e do reino. Após esta seqüência inicial, um *flashback* leva o espectador de volta ao Brasil de 1625 onde o jovem padre Vieira faz os seus votos de obediência, jurando também que se dedicará à salvação dos índios. Ao longo da narrativa, que passa a seguir a ordem cronológica dos eventos mais importantes da sua vida, Vieira é retratado como um defensor dos fracos e marginalizados: no Brasil dos índios e escravos africanos, e, depois no contexto europeu, dos judeus ou novos cristãos. O filme destaca ainda o reconhecimento de Vieira por parte de soberanos que representam o bem, ou seja, o rei Dom João IV, a rainha Cristina da Suécia, os clérigos em Roma e o Papa.

Apesar da importância que a acusação pela Inquisição possui no filme para a construção do personagem, o filme oferece uma visão quase confusa do imaginário do Quinto Império desenvolvido por Vieira. Uma das cenas centrais de *Palavra e Utopia*, a acusação detalhada de heresia, é reveladora em relação ao retrato paradoxal das idéias vieirenses sobre o Quinto Império. Nesta cena um representante da Inquisição lê a acusação, reproduzindo corretamente as idéias centrais da profecia como podem ser lidas, por exemplo, em seu livro *História do Futuro*. Oliveira usa para a acusação um plano médio do Inquisidor em perfil que se encontra abaixo de um Cristo na Cruz em segundo plano. A cena termina com a condenação de Vieira e a resposta deste que o libelo da Inquisição apenas referiu o que se supõe o que ele tenha dito ou pensado dizer, de forma “universal e vaga”, e que ele terá que responder em “mui larga escritura” para esclarecer melhor a sua profecia. O último plano da cena enquadra o Cristo na Cruz frontalmente. Para fortalecer as características positivas do herói do filme e a sua posição como vítima, Vieira é mostrado logo a seguir na sua cela onde escreve uma



» XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais

Diversidades e (Des)Igualdades

Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011.

Universidade Federal da Bahia (UFBA) - PAF I e II
Campus de Ondina

carta em sua defesa. Nessa, ele acusa a Inquisição de opor-se à “conservação, perpetuação e exaltação do reino de Portugal” e de interpretar as suas idéias de forma errada. Entretanto, a instituição não apresentou na cena anterior uma visão falsificada da profecia: ela fez um resumo das idéias centrais e discorda com estas. Para o espectador que conhece a profecia, a resposta de Vieira é na verdade uma negação das suas próprias palavras; para aquele que não a conhece, a profecia de fato parece ser uma apresentação errônea por parte da Inquisição e deixa em aberto em que de fato consistia. Em ambos os casos, segue-se uma aprovação divina das palavras de defesa proferidas por Vieira. Esta interpretação oferece-se pelo menos através do plano do Cristo na Cruz que dá a última “palavra” à condenação. A cena não questiona somente que a Inquisição não representa Cristo; Vieira possui em ambos os casos a razão, seja negando a versão do Quinto Império por parte da Inquisição, seja negando meramente a acusação.

Também não existe nenhuma crítica ao Quinto Império ao longo do filme, onde toda a obra de Vieira – sermões, cartas e profecia – é apresentada como sendo ainda um exemplo válido, um caminho construtivo de criar um convívio harmonioso entre as diferentes raças do mundo, sob a proteção de Portugal e daqueles que representam a verdadeira Igreja Católica (em oposição ao comportamento desacertado e impróprio da Inquisição e dos colonizadores). O fato de Vieira ter sido como missionário também agente da colonização não surge em momento algum; pelo contrário: a posição paternalista e luso-tropicalista é afirmada em algumas situações onde os escravos e índios aparecem como ouvintes atentos dos seus sermões.

De um modo geral, é sugerido que a expansão colonialista só se torna um erro quando não é exercida de acordo com uma visão humanista e verdadeiramente cristã, seguindo apenas interesses econômicos, como ocorre no caso dos nobres portugueses que o padre acusa de corrupção e exploração. A relação entre interesses religiosos e econômicos, bem como a relação entre catequização e colonização, palavra e ação, não são contempladas. O império da palavra não é suspeito, porque provêm de inspiração divina.

Como é freqüente em seus filmes, Oliveira não encena os sermões e cartas, mas lê os textos como partituras, porque “os livros na sua forma concreta de linguagem, ou seja, as qualidades formais do material da linguagem, em vez do enredo ou da história, constituem o verdadeiro objeto dos filmes” (Balczuweit, 2007, p. 183). Desta



» XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais

Diversidades e (Des)igualdades

Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011.

Universidade Federal da Bahia (UFBA) - PAF I e II

Campus de Ondina

forma, o poder da palavra consiste não apenas no seu significado, mas também na sua beleza e sonoridade.

Em *Palavra e Utopia* interferem dois momentos na leitura da partitura: por um lado, a dimensão ideológica dos diálogos e cartas sobre o Quinto Império e, por outro, a extrema simplicidade da narrativa visual. Esteticamente, o filme concentra-se na representação de atividades relacionadas com a produção e recepção de textos: em atos de escrever, de ler e de orar, bem como de ouvir e de acusar. Conforme, *Palavra e Utopia* dá uma voz às cartas, idéias e sermões do Padre António de Vieira através de uma *mise-en-scène* simples, onde predominam a composição ordenada nos enquadramentos, a falta de movimento da câmara, os planos demorados e o uso repetitivo de imagens e inter-títulos para introduzir os diversos lugares. Ou seja, a maior parte das cenas mostra um dos três diferentes atores que interpretam Vieira, ou pregando, lendo ou escrevendo – do púlpito, nos seus diversos quartos, nas celas onde é encarcerado –, ou os seus diversos espectadores atentos – os representantes da Inquisição, os índios, os escravos africanos, os reis, as rainhas e os nobres.

Como em outras adaptações literárias, o filme torna-se novamente, como diria Balczuweit (2007), numa função da leitura dos textos de Vieira que se iguala a uma orquestração. Esta orquestração é construída em cima de dois tipos de dialética, ambas conseqüências da montagem cinematográfica. Por um lado, a montagem dos atos de falar com os atos de ouvir, realçando a capacidade das palavras de disputarem – de forma racional – idéias, impressionarem um público, ou convencerem um adversário; por outro lado, a montagem dos atos de falar com planos de artefatos culturais – pinturas, esculturas e planos detalhados de igrejas – que contextualizam, afirmam ou contradizem a palavra falada.

Neste segundo tipo de montagem a simbologia religiosa é assídua, particularmente no primeiro terço do filme onde Oliveira corta diversas vezes para imagens de Cristo na Cruz, depois de mostrar personagens que sofrem injustiças, como, por exemplo, um padre no Brasil no momento da invasão holandesa. Através de imagens que insinuam a presença divina e constroem a impressão de consentimento e proteção celestes das palavras e atos destas personagens, salienta-se o lado mais místico da fé católica.



» XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais

Diversidades e (Des)igualdades

Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011.

Universidade Federal da Bahia (UFBA) - PAF I e II

Campus de Ondina

Palavra e Utopia é também um dos poucos filmes do realizador isento de um protagonista que se debate com o paradoxo da existência humana. Enquanto *Le Soulier de Satin* e *Non ou a Vã Glória de Mandar* possuem, no contexto do surgimento do imperialismo europeu moderno, personagens que exemplificam o paradoxo dos desejos mundanos, em *Palavra e Utopia* António Vieira acusa a Inquisição e os colonizadores de representarem este paradoxo. As contradições do próprio padre, apontadas por diversos estudiosos, desvanecem. Deste modo, o filme de Oliveira consagra novamente a obra do padre, fundamental para a construção do imaginário do povo português como povo eleito e povo de Cristo, do mesmo modo que *Os Lusíadas* consagraram os feitos dos descobrimentos.

Moía ou o Recado das Ilhas

Moía ou o Recado das Ilhas conta a história de uma angolana de descendência cabo-verdiana que aproveita de uma viagem para Lisboa para regressar ao país de sua mãe. A primeira produção, de Ruy Duarte de Carvalho, um português com passaporte angolano desde 1975 devido à sua participação na luta anti-colonial, foi filmada em Cabo Verde, com apoio financeiro desse país, da França e de Portugal. Nas diferentes ilhas cabo-verdianas ela interroga sua identidade crioula, tanto a nível racial como a nível cultural.

O filme é altamente intertextual e auto-referencial, e sugere que a mestiçagem criou uma identidade nova que se manifesta, por um lado, em diversos eventos da cultura popular de Cabo Verde – seu carnaval, as festas religiosas de origem portuguesa (como a Festa da Bandeira), sua música (uma morna cantada pelo maior fenômeno musical cabo-verdiano, Cesária Évora), sua tradição oral, sua história colonial –, ou é discutida através de algumas cenas com referências literárias, como, por exemplo, a *Tempestade* de Shakespeare, que refletem ainda mais a questão colonial e racial.

A nova identidade crioula, que conjuga África e Europa, é apreciada pela personagem principal com cada vez mais orgulho ao longo da narrativa, mas o filme não esquece mencionar o lado negro do colonialismo, o que o distingue da maioria das co-produções realizadas por europeus.

Conclusão



Os três filmes apresentam formas diferentes de ver a lusofonia. Enquanto *Bocage* demonstra consciência em relação à existência de línguas e culturas diversas, torna palpável a relação entre elas e sugere que, apesar das culturas serem diferentes, habitam o mesmo espaço, um espaço que precisa do canto do amor como ferramenta para alcançar a liberdade. *Palavra e Utopia*, por outro lado, mantém uma visão fechada ao procurar na utopia da palavra a afirmação do mundo lusófono sob a liderança de um grande português. *Moia* apresenta uma perspectiva próxima à *Bocage*, mas ao lidar com uma cultura que é resultado de miscigenação celebra a inter-identidade euro-africana, sem esquecer que ela surgiu de conflitos entre as culturas nas quais se baseiam.

Enquanto o cinema das antigas colônias já apresenta discursos críticos que se debruçam sobre os três anéis, para o cinema português, pelo menos no caso do exemplo escolhido, temos que concluir que dependemos ainda da crítica literária.

Bibliografia:

- Balczuweit, Ronald. 'Le Soulier de Satin de Manoel de Oliveira'. In Carolin Overhoff Ferreira (ed.). *O Cinema Português através dos Seus Filmes*. Porto: Campo das Letras.
- Couto, Déjanirah; Enders, Armelle; Léonard, Yves (1997). 'Lusotropicalisme: Du Mythe à l'Objet de Recherche'. *Lusotopie*, pp. 195–7.
- Feldman-Bianco, Bela (2002). 'Entre a "fortaleza" da Europa e os laços afetivos da "irmandade" luso-brasileira: um drama familiar em um só ato'. *Trânsitos coloniais: diálogos críticos luso-brasileiros*. In Cristina Bastos, Miguel Vale de Almeida, Bela Feldman-Bianco. Lisbon: Imprensa de Ciências Sociais, pp. 385–415.
- Ferreira, Carolin Overhoff (2008). 'Heterodox/Paradox : The Representation of the "Fifth Empire" in Manoel de Oliveira's Cinema'. In Carolin Overhoff Ferreira (ed.) *Dekalog – On Manoel de Oliveira*. London: Wallflower Press, pp. 60–88.
- Ferreira, Carolin Overhoff (2010). 'Os Descobrimientos do Paradoxo: A Expansão Europeia nos Filmes de Manoel de Oliveira'. In Renata Junqueira (ed.). *Manoel de Oliveira: Uma Presença*. São Paulo, Editora Perspectivas.
- Lourenço, Eduardo (1999). *A Nau de Ícaro seguido de Imagem e Miragem da Lusofonia*. Lisbon: Gradiva.



» XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais

Diversidades e (Des)igualdades

Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011.

Universidade Federal da Bahia (UFBA) - PAF I e II

Campus de Ondina