A EUROPA E OS IMPÉRIOS COLONIAIS NA LITERATURA E NO CINEMA

Organização
Jorge Carrega e Sara Vitorino Fernandez

Organizadores
Jorge Carrega
Sara Vitorino Fernandez

A EUROPA E OS IMPÉRIOS COLONIAIS NA LITERATURA E NO CINEMA

Uma edição do CIAC – Centro de Investigação em Artes e Comunicação da Universidade do Algarve (Portugal), com apoio do Clepul (Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias)

CONSELHO EDITORIAL

Mirian Estela Nogueira Tavares (CIAC)
Bruno Mendes da Silva (CIAC)
Sandra Cristina Boto (CIAC)
Petar Dimitrov Petrov (CLEPUL)
João Carlos Firmino Andrade de Carvalho (CLEPUL)

CONSELHO CIENTÍFICO

Denize Correa Araujo (UTP-Universidade Tuiuti do Paraná)
Tim Bergfelder (Faculty of Humanities – University of Southampton)
Carina Infante do Carmo (FCHS-Universidade do Algarve)
Francesco Di Chiara (Facoltà di Lettere - Università degli Studi eCampus, Novedrate)
João Minhoto Marques (FCHS-Universidade do Algarve)
Paola Palma (UMR Thalim (CNRS/ENS/Université Paris 3)
Petar Petrov (FCHS-Universidade do Algarve)
Pedro Poyato Sánchez (Universidad de Córdoba)
Ana Isabel Soares (FCHS-Universidade do Algarve)
Mirian Tavares (FCHS-Universidade do Algarve)

ORGANIZAÇÃO

Jorge Carrega e Sara Vitorino Fernandez

A Europa e os Impérios Coloniais na Literatura e no Cinema

© 2017 Copyright by Jorge Manuel Neves Carrega e Sara Vitorino Fernandez (Organizadores)

Todos os direitos reservados para os autores

CIAC - Centro de Investigação em Artes e Comunicação da Universidade do Algarve

FCHS - Universidade do Algarve, Campus de Gambelas, 8005-139 Faro

www.ciac.pt | secretaria.ualg@ciac.p

CLEPUL - Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias

FLUL - Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

www.clepul.eu | clepul@gmail.com

ISBN: 978-989-8859-24-2

Todas as fotos são da responsabilidade dos respectivos autores e editor.

Composição, paginação e organização gráfica:

Elissama Vitor Barreto

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....8
Mirian Tavares

INTRODUÇÃO.....9
Jorge carrega e Sara Vitorino Fernandez

PARTE I:

A EUROPA E SEUS IMPÉRIOS COLONIAIS NA LITERATURA

CRÍTICA LITERÁRIA E ROMANCE HISTÓRICO: A PROPÓSITO DE *CAMÕES – ESTE MEU DURO GÉNIO DE VINGANÇAS DE MARIA VITALINA LEAL DE MATOS*....14
João Carlos Firmino Andrade de Carvalho

A FREIRA PORTUGUESA - DO ANONIMATO ÀSLUZESDARIBALTA.....23
Ana Alexandra Seabra de Carvalho

ESCREVER O TEMPO, CONSTRUIR A HISTÓRIA – *OS MEMORÁVEIS,* DE LÍDIA JORGE.....37
João Minhoto Marques

NARRATIVA POPULAR E REFLEXÃO POLÍTICA EM *MANITUANA*, DO COLETIVO WU MING.....48
Claudio Maringelli

VISÕES DO REAL HISTÓRICO EM
LILLIAS FRASER, DE HÉLIA CORREIA.....59
Paulo Roberto Nóbrega Serra

"*PLUS ULTRA*: O RETRATO DE CARLOS V
E DOS HABSBURGOS NO ROMANCE *A SENHORA*,
DE CATHERINE CLÉMENT".....75
Sara Vitorino Fernandez

A PROPÓSITO DE *NEVERNESS:*
O "CINEMA MENTAL" DE ANA TERESA PEREIRA.....84
Gaia Bertoneri

LITERATURA E CINEMA: A PROPÓSITO DOS CONTOS
DE *JOGOS DE AZAR*, DE JOSÉ CARDOSO PIRES.....98
Petar Petrov

PARTE II:

A EUROPA E SEUS IMPÉRIOS COLONIAIS NO CINEMA

ROMANCE HISTÓRICO E CINEMA
TRANSNACIONAL NA EUROPA MEDITERRÂNEA.....108
Jorge Manuel Neves Carrega e Mirian Tavares

A ABORDAGEM FÍLMICA DA
'CONTROVÉRSIA DE VALLADOLID'.....125
Natália Laranjinha

ALEGORIAS E DESLOCAMENTOS EM *CRISTOVÃO COLOMBO- O ENIGMA*.....135
Wiliam Pianco

DE "GUINÉ DITA PORTUGUESA" À REPÚBLICA DA GUINÉ-BISSAU: CINEMA E HISTÓRIA NAS REPRESENTAÇÕES CINEMATOGRÁFICAS NO FILME *MORTU NEGA* (1988) DE FLORA GOMES*.....149
Jusciele Conceição Almeida de Oliveira e Mirian Tavares

IDRISSA OUEDRAOGO – UM CONTADOR DE HISTÓRIAS DE OUTROS TEMPOS.....165
Maíra Zenun

PARAÍSOS PERDIDOS: DO *TABU* DE MURNAU AO *TABU* DE MIGUEL GOMES.....180
Marisa Mourinha

THE ARTICULATION OF EARLY MODERN ENGLISH AND SCOTTISH QUEENSHIP ON FILM.....192
Liliana Lopes Dias

CANÇÃO, HISTÓRIA E CINEMA.....210
Albert Elduque

NOTAS BIOGRÁFICAS.....224

APRESENTAÇÃO

O CIAC tem, ao longo dos anos, apostado numa vertente que é, para nós, fundamental, o da divulgação daquilo que produzimos enquanto professores e investigadores. Para nós não faz sentido termos uma produção que fica guardada numa gaveta, ou num arquivo que não seja visitável, e, portanto, que não possa ter uma utilidade para todos os que procuram saber mais sobre aquilo que se estuda no campo das Humanidades. A origem híbrida do Centro, que cruza no seu seio diversas formas de conhecimento e de produção do mesmo, faz com que o interesse em temas como a Literatura e o Cinema, colocados assim lado a lado, de forma divergente ou convergente, seja um tema natural dentre as nossas preocupações e dentro da nossa produção. A Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve, por sua vez, ofertou um Mestrado em Literatura Comparada cujas vertentes apontavam para a hibridização de linguagens como a do Cinema e a da Literatura ou da Literatura e das Artes Visuais. No caso desta obra, fruto de um projeto que desembocou num Congresso sobre a Literatura e o Cinema tratados não de forma generalizada, mas sim como veículos importantes de um discurso pré e pós-colonial, que se viu plasmado em textos, quer literários, quer fílmicos, vemos refletida a filosofia do CIAC - promover o diálogo entre matérias distintas sem perder, no entanto, a contemporaneidade dos temas que são tratados. Pensar hoje nos discursos produzidos por uma Europa colonizadora, e os discursos produzidos nos países por ela colonizados, é refletir sobre os reflexos, as reações e as ações possíveis dentro de uma realidade complexa e polifónica. Pensar, e produzir pensamento, difundir aquilo que se produz, são a base de qualquer Centro de Investigação que queira ser reconhecido como tal. Porque investigar é questionar, é provocar, é procurar novas maneiras de se ver o mundo que nos circunda e de perceber as realidades nas quais estamos imersos e que devemos conhecer, e, sempre que possível, pôr em causa. O conhecimento se produz neste espaço de perguntas e de diálogo permanente com os outros.

Mirian Tavares
Coordenadora do CIAC

Jorge carrega e Sara Vitorino Fernandez

É com satisfação que apresentamos o presente livro digital, no qual reunimos um conjunto de textos resultantes das comunicações apresentadas no Congresso Internacional *A Europa e os Impérios Coloniais dos séculos XVI, XVII e XVIII na Literatura e no Cinema*, que decorreu na Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve nos dias 20 e 21 de outubro de 2016, tendo contado com a participação de diversos especialistas europeus e brasileiros. Fruto de uma colaboração entre o CIAC – Centro de Investigação em Artes e Comunicação e o CLEPUL – Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, este encontro científico só foi possível graças ao apoio da FCHS da Universidade do Algarve.

Nos últimos anos o diálogo entre a Literatura e o Cinema tem sido frutífero na área dos Estudos Inter-Artes. A mútua influência em relação a temáticas e estratégias narrativas tem levado a um crescente interesse da academia pelos estudos de literatura e cinema.

Organizado com o intuito de promover um diálogo de natureza científica entre investigadores das áreas de Estudos Literários,Estudos Fílmicos e Estudos Inter-Artes, este congresso e o e-book que dele resultou, tiveram como objetivo analisar o ressurgimento do romance histórico ou de temática histórica, e a importância que a representação da história e a reflexão sobre o passado histórico assumiram desde cedo na literatura e no cinema.

Esta publicação divide-se em duas partes. A Parte I, denominada *A Europa e seus Impérios Coloniais na Literatura*, abre com o artigo de João Carvalho (CIAC e CLEPUL) que foca o romance histórico enquanto género literário e, tomando como corpus de estudo o primeiro romance de Maria Vitalina Leal de Matos, descreve e

analisa a organização estrutural da narrativa biográfica e as estratégias discursivas usadas no texto.

Ana Alexandra Carvalho (CIAC e CLEPUL) toma como ponto de partida as *Lettres Portugaises* e a figura de Mariana Alcoforado para traçar o percurso da figura histórica da religiosa de Beja, a atribuição da autoria das cartas e a transformação da personagem histórica de Mariana em personagem literária e, seguidamente, João Minhoto Marques (Universidade do Algarve / CIAC), analisa o romance de Lídia Jorge, *Os Memoráveis*, para, atentando no ponto de vista dominante no texto e nas estratégias discursivas adotadas, problematizar a questão da tensão entre a memória coletiva e o impulso narrativo, num sentido de compreensão e combate da ausência da História.

Cláudio Maringelli (FCHS-Universidade do Algarve) analisa o romance *Manituana*, fruto do projeto Wu Ming, e destaca as estratégias narrativas do género épico, da narrativa popular e a concepção que os intervenientes no projeto têm da História e do romance histórico, numa procura de intervenção política e cultural, e Paulo Serra (CLEPUL), através da leitura crítica do romance Lillias Fraser, de Hélia Correia, destaca o realismo mágico como um fator de renovação da ficção portuguesa, problematizando o conhecimento da História em conjunto com a intervenção do maravilhoso.

Sara Vitorino Fernandez (CLEPUL), através do estudo do romance *A Senhora*, de Catherine Clément, e à luz da teoria do Novo Romance Histórico e da metaficção historiográfica, trata de analisar de que forma as personagens históricas ganham densidade psicológica quando se tornam personagens de ficção narrativa e, seguidamente, Petar Petrov (Universidade do Algarve / CLEPUL) faz uma leitura dos contos de José Cardoso Pires, destacando a influência de técnicas, estratégias e linguagem da sétima arte na composição de textos de ficção narrativa.

Por fim, Gaia Bertoneri (Universidade de Turim), analisa a obra de Ana Teresa Pereira e, recorrendo à teoria dos *visual stu-*

dies, desenvolve um estudo comparativo entre a novela *A primeira noite de quietude* e o filme *La prima notte di quiete*, de Valerio Zurlini, destacando as afinidades ao nível do tratamento da temática e da caracterização das personagens.

Na IIª parte deste *e-book*, intitulada *A Europa e seus Impérios Coloniais no Cinema*, reunimos artigos que, recorrendo a diferentes metodologias e conceitos teóricos, investigam as diferentes relações que se estabelecem entre o cinema e a história.

Jorge Carrega (CIAC) e Mirian Tavares (CIAC) investigam a influência do romance histórico no desenvolvimento e posterior internacionalização das indústrias de cinema da Europa mediterrânea, tomando como estudo de caso o filme *Alatriste* (A. D. Yanes, 2006), que representa um exemplo significativo do cinema transnacional da Europa mediterrânea e, seguidamente, Natália Laranjinha (CIAC) analisa o filme *La controverse de Valladolid* (1992) de Jean-Daniel Verhaeghe, na sua relação com a verdade histórica e os recursos escolhidos pelo cineasta para representar no cinema o debate de Valladolid e as questões teológicas e antropológicas que ai foram discutidas.

Wiliam Pianco (CIAC) analisa o filme *Cristóvão Colombo – o enigma* (2007) de Manuel de Oliveira, a partir de elementos que demonstram como o cineasta utiliza a alegoria histórica como estratégia retórica na avaliação da relevância de Portugal para a história mundial – com ênfase no Ocidente – dentro de um processo iniciado nos finais do século XV, mas que conhecerá suas consequências nos períodos subsequentes.

Jusciele Oliveira e Mirian Tavares (FCHS/CIAC) abordam as relações entre cinema e história, utilizando como estudo de caso o filme *Mortu nega* (1988) do cineasta Bissau-guineense, Flora Gomes e, seguidamente, Maíra Zenun (Universidade Federal de Goiás) investiga a obra e trajetória de Idrissa Ouedraogo, cineasta burkinabè, como exemplo de um cineasta africano que utiliza o cinema como instrumento de luta decolonial.

Marisa Mourinha (Centro de Estudos Comparatistas da U.Lisboa) analisa os filmes portugueses que procuram repensar o passado colonial. Tomando como estudo de caso *Tabu* (2012) de Miguel Gomes, a autora realiza uma leitura pós-colonial deste filme e estabelece paralelos com a obra homónima de Murnau e, seguidamente, Liliana Dias (CIAC), aborda a representação cinematográfica polarizada dos monarcas britânicos Elizabeth I, Mary-rainha da Escócia, e Mary Tudor.

Encerramos este livro com um artigo de Albert Elduque (Universidade de Reading) que investiga a utilização de música preexistente na história do cinema brasileiro. Tomando como estudo de caso os filmes *Cartola – Música para os Olhos* (Lírio Ferreira e Hilton Lacerda, 2007) e *As Canções* (Eduardo Coutinho, 2011), o autor defende que a utilização de canções pode criar também, na sua interação com as imagens, uma revisão crítica da história.

Por não se tratar de um simples livro de atas, todos os artigos e ensaios incluídos neste e-book foram alvo de uma análise preliminar da parte de um elemento do conselho editorial, e posteriormente revistos por um elemento do conselho científico.

PARTE I:

A EUROPA E SEUS IMPÉRIOS COLONIAIS NA LITERATURA

João Carlos Firmino Andrade de Carvalho
FCHS - Faculdade de Ciências Humanas e Sociais
da Universidade do Algarve

Resumo: No presente artigo, depois de breves considerações iniciais acerca do romance histórico enquanto género literário, o autor centra-se na abordagem do primeiro romance de Maria Vitalina Leal de Matos, sintetizando o conteúdo romanesco da obra, descrevendo e analisando a organização estrutural da narrativa biográfica, bem como as estratégias discursivas utilizadas, a fim de tornar visível ao leitor a natureza do enfoque interpretativo adotado pela escritora e ensaísta.

Palavras-chave: Camões; biografia; história; romance; crítica

Abstract: In this article, after brief opening remarks about the historical novel as a literary genre, the author focuses on the approach to the first novel of Maria Vitalina Leal de Matos, synthesising the novelistic content of the work, describing and analyzing the structural organization of this biographical novel as well as the discursive strategies used, in order to make visible to the reader the nature of the interpretive approach adopted by the writer and essayist.

Keywords: Camões; biography; history; novel; criticism

Alguns meses após a sua publicação (em 2010), descubro, ao acaso, numa livraria de Faro, um livro inesperado. Refiro-me ao romance histórico, intitulado *Camões – Este meu duro génio de vinganças*, de Vitalina Leal de Matos (Matos: 2010), professora de literatura portuguesa e conhecida camonista, já jubilada, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Inesperado, apenas pelo género escolhido pela autora – o romance histórico. Na altura, pensei: se, por estes tempos, se tem feito tanta edição de romances históricos, porque não um sobre Camões, ainda por cima escrito por quem passou uma boa parte da vida a estudá-lo e a ensiná-lo? Pouco volumoso (234 páginas) – se comparado com os habituais grossos volumes deste género literário que se vê nos escaparates –, apresenta uma capa em tons de castanhos e amarelos, representando um mar revolto em cujas ondas se debatem embarcações de época, sob um céu não menos ameaçador (a recordar-nos certa pintura romântica de paisagens de naturezas grandiosas e trágicas); na contracapa, em tons a condizer, surge a imagem da cabeça do poeta, extraída de *Estudo para a cabeça de Camões* (1956) de Rui Preto Pacheco, pertencente ao Fundo da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. No fim do volume, certamente por iniciativa da editora (Arcádia / Babel), uma citação de José de Almada-Negreiros, incisiva e certeira, nos tempos que correm, para os que ignoram ou menosprezam a história literária, e que não resisto a reproduzir: "Nós não somos do seculo d'inventar as palavras. As palavras já foram inventadas. Nós somos do século d'inventar outra vez as palavras que já foram inventadas." É, evidentemente, uma citação apropriada ao género romance histórico, género em que se enquadra esta biografia simultaneamente histórica e ficcional de Luís Vaz de Camões.

Se o género em questão pode ser observado em diferentes épocas, a sua codificação enquanto tal não pode ser desligada do século XIX europeu (sobretudo da matriz inglesa – Walter Scott –, francesa – Alexandre Dumas, ou russa – Léon Tolstoi). A obsessão romântica com as origens (desde logo, as das nacionalidades europeias) e com o passado histórico articula-se com o interesse particular votado aos estudos históricos e à historiografia, disciplina central na *episteme* da época. No caso português, recorde-se a figura incontornável de Alexandre Herculano, no plano historiográfico e literário. E, naturalmente, Almeida Garrett. Recordemos ainda que um dos textos inaugurais do romantismo português é, precisamente, o poema *Camões*, deste último.

Se o longínquo Aristóteles (na sua *Poética*), distinguia entre história, o registo do que efetivamente aconteceu (plano da verdade factual) e poesia (i.e., a literatura), o relato do que poderia ter acontecido, segundo certas regras (plano da verosimilhança), para o século XIX romântico, a reconstrução criativa assume um papel de preenchimento dos vazios da História, lá onde os factos

documentais não parecem existir. Tal entendimento da História não significa falsear o passado, mas antes atribuir-lhe uma certa coerência, com a ajuda da imaginação, quando a prova documental é escassa, frágil ou inexistente. O caso, por exemplo, do excelente historiador português Alexandre Herculano não é comparável com o caso do poeta escocês James Macpherson, autor da célebre falsificação histórica do ciclo de poemas épicos de Ossian (obra fundamental para o alicerçar do romantismo gaélico-escocês).

Permita-se aqui um breve parágrafo em jeito de parênteses. Excelentes obras históricas poderiam ser igualmente consideradas excelentes obras literárias. E vice-versa. Vejam-se os casos da *Bíblia* ou da *Odisseia* de Homero, das *Crónicas* de Fernão Lopes ou da *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto. As fronteiras entre o histórico e o ficcional nem sempre são fáceis ou possíveis de determinar. Esta é, aliás, uma questão pertinente n'*Os Lusíadas* de Camões, em que os dois planos seguem paralelamente sem se confundir, excepto em momentos essenciais da significação do poema épico (a ilha dos amores e a contemplação da máquina do mundo).

Voltando ao livro que Maria Vitalina Leal de Matos esperançadamente dedica a Portugal, começo por fazer notar que o seu título – ou melhor, subtítulo: "Este meu duro génio de vinganças" – retoma, *ipsis verbis*, o verso final do último terceto do soneto "Erros meus, má fortuna, amor ardente"[1]. Tal escolha da autora direciona *ab initio* o sentido fundamental desta biografia romanceada, assente num mistério a resolver e numa vingança a saciar. O romance possui uma organização interna à qual não é alheia uma certa simbólica numerológica (intencional ou não): refiro-me à simbologia dos números 10 (o número de Cantos d'*Os Lusíadas*) e 8 (a oitava rima). De facto, optou-se por organizar esta biografia de Camões em oito capítulos aos quais se vem acrescentar a parte preambular e a parte conclusiva. Maria Vitalina Leal de Matos constrói este romance com base na relação entre o registo autoral (o *eu* que decide contar a história de Camões) – sempre grafado em itálico – e o registo da narração da história de Camões (adotando um ponto de vista omnisciente, mas deixando que a voz de Camões se faça ouvir) – sempre grafado em letra normal. É pelo registo autoral que abre a narrativa, explicando-se ao leitor as circunstâncias biográficas em que nasce o projeto da escrita de um romance histórico acerca de Camões: o encontro da autora, em 1988, em Paris, com o investigador russo Igor Ivanovitch Bunine que lança, logo de início, a questão desencadeadora de outras que, em conjunto, levarão à decisão da escrita da biografia romanceada: "Por que motivo Camões não publicou a lírica?" (Matos, 2010: 11). É assim que surge o mistério do desaparecimento do livro *de muita erudição e filosofia*

1 "De amor não vi senão breves enganos./ Oh! quem tanto pudesse que fartasse/ este meu duro génio de vinganças!" (Camões, 1994: 170).

(segundo Diogo do Couto) que Camões teria escrito e que teria desaparecido em Moçambique, aquando do regresso do Poeta à pátria. É também Igor Bunine quem desperta a atenção da autora para o manuscrito de Luís Franco Correia, descoberto ao acaso no Fundo Português da *Bibliothèque Nationale*, e constituído por um conjunto heterogéneo de documentos vários, pergaminhos soltos, cartas diversas, apontamentos vários e um rascunho de um cancioneiro de mão (daqueles que costumavam circular no século XVI). Mas Igor desaparece sem deixar rasto e à autora apenas restam os apontamentos tomados à mão nos encontros com o investigador e as fotocópias feitas na altura. Não possuía sequer a cota do dito manuscrito, apenas um *puzzle* que importava reconstituir e que era particularmente importante para os anos de 1573 a 1577. Termina assim esta parte preambular: "O livro que se segue corresponde ao esforço de reconstituição – mais ou menos fundamentado – daquilo que a minha memória, as relíquias das conversas com Igor, o conhecimento da obra e todo um longo trabalho de erudição puderam estabelecer." (Matos, 2010: 19). Esta parte preambular, de natureza biográfica e contextualizadora, tem, assim, a importante função de estabelecer um contrato de confiança com o leitor, criando as condições de verosimilhança em que a obra assenta.

As intervenções autorais, sempre grafadas em itálico, repetir-se-ão ao longo do romance (dando continuidade a esta relação de amor-ódio[2] entre a autora e Camões) – ainda ressurgem uma última vez no início da parte epilogal –, e terminando a narrativa com a voz do seu protagonista na qual ressoa, muito nitidamente, a voz autoral.

O Camões que se vê recriado no romance é, em primeira e última instância, o Camões da autora, aquele que foi sendo "reconstituído" pela sua longa atividade de crítica literária especialista em estudos camonianos, no plano da épica, da lírica e da dramaturgia. Com o apurado rigor decorrente da análise textual, da investigação histórico-literária, mas também com aquilo de que dificilmente se pode escapar: o substrato mítico acerca do Poeta, que se foi acumulando na história e crítica literárias, ao longo dos tempos, e que se cola, de forma indelével, à própria erudição.

Qual é, pois, o Camões de Vitalina Leal de Matos? Temos, desde logo, o Camões d'*Os Lusíadas* – aquele que vemos surgir no primeiro capítulo ("Um encontro em Lisboa"). Triunfal, com a desejada impressão da sua epopeia, com o reconhecimento da Coroa, mas marginalizado pelos Grandes, pelos poetas

2 "Estou farta deste homem. (…) Afinal dei-lhe tanto tempo da minha vida como à minha família inteira. Não sei como eles não lhe têm raiva./ Porquê? Porque a beleza da sua obra é arrasadora. Mas a beleza da obra não se transmite à vida. O sujeito é chato. Enredou-se à volta do destino, de forma patológica, é um maníaco-depressivo ou paranóico, e a gente que o ature. (…)" (Matos, 2010: 161); "Irresponsável! Que canalha me saiu este Camões! (…) Que estupor!" (Matos, 2010: 180-181).

de casta e pelos cortesãos, que (com raras, mas importantes exceções, diga-se) não o veem como um igual: assinale-se, a este propósito, que o desagradável episódio dos Gamas terá eco na epopeia, no final do Canto V[3] – e Maria Vitalina Leal de Matos não deixa de o recordar. É o Camões regressado, finalmente, da Índia e do Oriente, que se dececiona com uma Lisboa e um país diferentes daqueles que conhecera outrora. É, portanto, o Camões confiante, de um lado, e magoado, amargurado, de outro. E é nesse seu lado mais negro que também se inclui o desejo de vingança relativamente ao autor do suposto furto do seu *Parnaso*, em Moçambique; desejo esse que se sobrepõe à vontade de reunir todo o seu material lírico com vista à publicação (projeto acalentado pelos amigos e, muito em particular, por Luís Franco Correia).

É, ainda, o Camões do segundo capítulo (intitulado "Dona Francisca"), que a autora insere no quotidiano lisboeta de Quinhentos, fazendo-o passear pelas ruas e praças, junto ao rio Tejo; recordar o passado atribulado na Índia; frequentar os *mal cozinhados* com os amigos folgazões ou alguns serões do Paço; entrar em contendas poéticas platónico-aristotélicas com Pêro de Andrade Caminha ("Transforma-se o amador na cousa amada/…", cf. Camões, 1994: 126); visitar e ajudar a sua mãe Dona Ana (a modesta tença de quinze mil réis, atribuída por três anos, dera-lhe algum desafogo, mas não por muito tempo); e, finalmente, mostrando-o enamorado e apaixonado por D. Francisca, a influente aia principal da rainha D. Catarina.

O terceiro capítulo ("Lembranças de Goa") – o mais longo e aquele que justifica duas páginas iniciais sobre o problema da inevitabilidade do anacronismo e da importância do conhecimento experiencial – constitui uma evocação de Goa[4], a capital quinhentista do império português do Oriente. Será, naturalmente, a Goa do exílio de Camões, quente e húmida, a exalar putrefação (das coisas, dos costumes dissolutos, da corrupção descarada, da prepotência dos poderosos), onde decorre a sua vida devassa e ociosa, interrompida por breves expedições militares (era soldado, recorde-se) ou pela viagem forçada

3 "Às Musas *agardeça* o nosso Gama/ O muito amor da pátria, que as obriga/ A dar aos seus, na lira, nome e fama/ De toda a ilustre e bélica fadiga;/ Que ele, nem quem na estirpe seu se chama,/ Calíope não tem por tão amiga,/ Nem as Filhas do Tejo, que deixassem/ As telas de ouro fino e que o cantassem." (Camões, 1978: 215).

4 Na sequência autoral grafada em itálico: "Precisava de ir à Índia. Como falar de uma terra sem ter lá posto os pés? (…) Claro que nunca estive no séc. XVI, e assumo todo o anacronismo. Mas essa é a condição da própria crítica e história literária com que convivi toda a vida, procurando reduzir o mais possível a distância, mas sabendo que é um objectivo inalcançável./ Mas não saber o que é a monção, as cordas de água que caem do céu, o calor e a humidade insuportáveis que os textos referem, a natureza luxuriante, o colorido violento dos tecidos, aquele respeito pela vida (…), tudo isso só é possível entender com os olhos, a pele, as mãos e os pés, o olfacto e o tacto, e não apenas intelectualmente." (Matos, 2010: 69-70).

à China[5] e o naufrágio[6] no regresso (1558); onde receberá as péssimas notícias das mortes do príncipe D. João e de D. António de Noronha; onde convive com amigos como Luís Franco Correia, Vasco de Ataíde, Diogo do Couto e Garcia da Orta; onde protagoniza o espinhoso episódio dos amores proibidos com D. Guiomar, filha do Governador, diretamente relacionado com a representação do seu *Auto do Filodemo* (1555)[7]; onde se apaixonara pela sua bela escrava Bárbara (aquela negra que terá depois deixado em Moçambique); e onde dará andamento à escrita d'*Os Lusíadas*, animado com a sua possível impressão. Mas este capítulo compreende ainda a sua vida em Lisboa, após o regresso da Índia. E é neste novo contexto espácio-temporal que nos é dado ver um Camões a tomar consciência de que os tempos tinham mudado muito o reino, de que o ambiente da vida de Lisboa e da Corte era diferente, mais austero, apagado e intolerante, de que a censura e a Inquisição faziam sentir a sua presença crescente (o misterioso assassinato de Damião de Góis seria a mais amarga prova disso), e a aperceber-se ainda de que, apesar do reconhecimento advindo da publicação da epopeia, a sua pessoa não era benquista entre os poetas cortesãos da moda (Pêro de Andrade Caminha, Diogo Bernardes, etc.), e, sobretudo, a tomar gradualmente consciência, através das conversas com os amigos, de que os destinos do reino podiam estar em sério risco, com os projetos cavaleirescos e cruzadísticos do jovem rei D. Sebastião.

O quarto capítulo (ou seja: exatamente o meio da narrativa) – intitulado "A seta de Dom Sebastião" – corresponderá, para o protagonista, ao longo e penoso processo de consciencialização (que se prolongará pelo quinto capítulo: 1574-75) de que o projeto marroquino de D. Sebastião era irresponsável e suicidário, pois, na verdade, sempre subscrevera os ideais do Império – recorde-se que, apesar de reconhecer o estado de decadência do império do Oriente e os seus custos insuportáveis para um reino endividado, sempre se recusara a admitir o seu abandono (as muitas vidas que custara aos portugueses impediam-no de aceitar tal ponto de vista). O ingrediente romanesco de "A seta de Dom Sebastião" ganha aqui particular relevo: a célebre relíquia – a seta que trespassara São Sebastião – oferecida pelo Papa Gregório XIII, em 1574, ao monarca português, motivara-lhe umas oitavas[8] enaltecedoras do jovem rei (à semelhança do que aconteceu

5 A propósito da China, assinale-se que, para alguns autores (Rui Manuel Loureiro, José Hermano Saraiva, Eduardo Ribeiro), Camões não teria aí estado nos anos 50, mas antes entre 1563 e 1565 (Loureiro) ou entre 1562 e 1564 (Ribeiro).

6 Para alguns autores, Dinamene (que a lendária tradição literária diz ter morrido no naufrágio em que Camões se salva com o manuscrito d'*Os Lusíadas*) não era "moça china" (Luís de Albuquerque), mas antes uma jovem bem portuguesa: criptónimo de D. I[oa]na [de] Mene[ses], filha de Violante de Andrade, condessa de Linhares (Eduardo Ribeiro).

7 Cf. referência, no romance, ao diálogo entre Filodemo e Duriano a propósito da hipocrisia dos amores finos e espirituais (Camões, 2010: 622).

8 "Mui alto Rei, a quem os Céus em sorte/ (…)" (Camões, 1994: 296).

com Pêro de Andrade Caminha, aliás), as quais, por sua vez, constituirão motivo bastante, quer para uma ríspida censura da rainha D. Catarina, quer para glosa de acesas conversas entre o poeta e o seu restrito círculo de amigos.

No quinto capítulo, a controversa questão do sentido do episódio do Velho do Restelo (cf. *Os Lusíadas*, final do Canto IV, estância 94 e seguintes) é abordada no contexto da conversa particular entre o poeta, a rainha e o embaixador castelhano, D. Juan de Borja. Pouco a pouco (quinto e sexto capítulos, respetivamente intitulados "Avisos" e "Mudança"), a autora-narradora, vai revelando um Camões cada vez mais consciente do erro do seu ponto de vista encorajador dos projetos alucinados de D. Sebastião (primeiro, desculpando-o por vários motivos, mas à medida em que se tornava evidente o desvario, a insensatez, recriminando-se duramente pela sua cegueira e ingenuidade políticas). Opera-se, deste modo, no Poeta, uma mudança essencial, aquela que abre uma fase pós-*Lusíadas*. Compensava esse pesado sentimento de culpa, essa nova amargura (a somar a outras) – a cegueira política e o pecado capital da lisonja – com o crescendo enlevo amoroso com D.ª Francisca de Aragão e com as conversas e convívios com os amigos. Nestes convívios, Luís Franco Correia e outros insistiam e pressionavam-no cada vez mais com a publicação sempre adiada da sua lírica, mas o tema desinteressava-o, a não ser que fosse como motivo para concretizar a sua vingança contra aquele ou aqueles que lhe teriam furtado o seu precioso livro – o *Parnaso* – em Moçambique.

No sétimo capítulo (o da vingança), e com a ajuda de Luís Franco, D. Francisco de Portugal e a própria D.ª Francisca de Aragão, a cilada urdida anteriormente para apanhar o/s autor/es do dito furto é posta em prática. A sua concretização apurará o inesperado: afinal não fora o odioso Diogo Bernardes (ou alguém a ele ligado) a furtar-lhe o *Parnaso*, mas o próprio Luís Franco, o seu grande amigo, que posteriormente lhe explicará, por carta, a razão por que o fez (fundamentada, sobretudo, na sua enorme admiração por Camões) e as circunstâncias do seu desaparecimento, alheias à sua vontade. A esta traição – depois perdoada – soma-se a traição amorosa de D.ª Francisca, que prefere o casamento com o embaixador, D. Juan de Borja.

O último capítulo (oitavo), intitulado "Horizonte", mostra-nos a interpretação final da autora e narradora acerca da vida e obra de Camões. No auge do desconcerto, das traições pessoais e nas vésperas da tragédia de Alcácer-Quibir, Camões consegue, por fim, uma serenidade como solução para si e para tudo o resto, a reconciliação almejada: a crença na juventude como solução de futuro, a crença na boa educação humanista, a esperança radicada na fé cristã. É o tempo do poema de síntese "Sôbolos rios que vão" (Cf. Camões, 1994: 105), glosa do Salmo 136 da *Bíblia* (Cf. Moura, 2011: 832-836). O sentido

da obra de Camões não se pode limitar a um género: ele decorre da forte interligação entre as vertentes épica, lírica e dramático-teatral.

A última parte, ou Epílogo, do romance é o tempo, no texto, do reconhecimento do esboroamento do sonho do império construído muito para além das capacidades de um pequeno reino como o português ("Escrevi o livro dum império. Neste momento sinto tudo desabar.", Matos, 2010: 233), mas também é o tempo da constatação (objetiva e subjetiva) dos fortes elos de ligação que ficaram e que unem Portugal ao resto do mundo:

> *Mas, mal ou bem, foi isto que fizemos, foi isto que aconteceu. As nossas vidas ficaram por lá, em pedaços repartidas. A gente parece que não consegue fazer a vida só por aqui, ao pé da porta. Queremos voltar para a terra. Mas mesmo estando cá, aqui em Lisboa, ou em qualquer outro sítio do reino, alguma coisa nos une e nos amarra ao lá fora, aonde estivemos. (Matos, 2010: 233)*

Ao longo da narrativa, foi sendo visível a tendência para uma certa identificação das vozes do protagonista e da autora; tal fusão numa identidade una parece ter sido, precisamente, uma opção inequívoca para o remate final desta obra.

Em suma, o livro de Maria Vitalina Leal de Matos oferece ao leitor um painel vivo de mosaicos biográficos de Camões, alicerçado na sua prévia e conhecida interpretação da obra do poeta quinhentista, transposta para uma consistente proposta romanesca de arquitectura camoniana, que conjuga o rigor da hermenêutica textual com o mito incrustado na história literária. Sem anular as distâncias impossíveis de erradicar, consegue recriar ambiências, quotidianos, linguagens, estados de alma, figuras históricas mais ou menos conhecidas, espaços e tempos de um período verdadeiramente apaixonante da história nacional: o século XVI. Destinado ao grande público (e não ao especialista camoniano), vem preencher didaticamente uma lacuna do romance histórico português, o que, sem sombra de dúvida, merece reconhecimento e aplauso. Aqui fica, portanto, a sugestão de leitura deste romance, seja como sedutor fim em si mesmo, seja como pretexto para (re)aproximações à vida e, sobretudo, à obra do poeta[9].

---

9 Na linha didática de aproximação à vida e obra de Camões, mas a pensar no público leitor jovem, recorde-se ainda, por exemplo, a excelente banda desenhada *Os Lusíadas* de José Ruy, *Os Lusíadas para gente nova* de Vasco Graça Moura ou *Alma minha gentil* de Rosa Lobato Faria. Pena é que o atual cinema e produção televisiva portugueses ou o mercado nacional de jogos didáticos interativos não tenham feito frutificar propostas do género (relativamente a Camões e a várias outras figuras literárias do mesmo período histórico). Seria injusto não relembrar, no entanto, para além do filme *Camões* de Leitão de Barros (1946), das curta-metragens *Mar Português* de João Mendes (1950) e *Camões* de M. G. Faria de Almeida (1966), mais recentemente, a referência à Ilha dos Amores no filme *NON, ou a vã glória de mandar* de Manoel de Oliveira (1990), as curta-metragens *Camões – Tanta Guerra tanto Engano* de Paulo Rocha (1998) e *Erros meus* de Jorge Cramez (2000), ou, ainda, o filme *Velho do Restelo* de Manoel de Oliveira, produção franco-portuguesa de 2014.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAMÕES, Luís de (1978). *Os Lusíadas*. Edição organizada por Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora.

CAMÕES, Luís de (1994). *Rimas*. Texto estabelecido e prefaciado por Álvaro J. da Costa Pimpão. Coimbra: Livraria Almedina.

CAMÕES, Luís de (2010). "Auto do Filodemo" *in Luís de Camões – Obra Completa*. Col. "Grandes Clássicos da Literatura Universal". Estarreja: Mel Editores.

MATOS, Maria Vitalina Leal de (2010). *Camões – Este meu duro génio de vinganças*. Lisboa: Arcádia-Babel.

MOURA, Vasco Graça (2011). "Redondilhas *Sôbolos Rios Que Vão* ou *Sobre os Rios Que Vão*" *in* Vítor Aguiar e Silva (coord.). *Dicionário de Luís de Camões*. Alfragide / Lisboa: Editorial Caminho, pp. 832-836.

SILVA, Vítor Aguiar e (coord.) (2011). *Dicionário de Luís de Camões*. Alfragide / Lisboa: Editorial Caminho. A Freira Portuguesa do

A FREIRA PORTUGUESA - DO ANONIMATO ÀS LUZES DA RIBALTA

Ana Alexandra Seabra de Carvalho
FCHS- Faculdade de Ciências Humanas e Sociais
da Universidade do Algarve

Resumo: Publicadas anonimamente em Paris, em 1669, as *Lettres portugaises* encenam uma freira portuguesa e o seu amor proibido por um oficial francês. Primeiramente, vemos como a epistológrafa passa do anonimato às luzes da ribalta. O sucesso imediato do texto é acompanhado por uma controvérsia, que ainda dura, sobre a autenticidade (lusa) das cartas ou a sua ficcionalidade (francesa). Desde o século XIX, procura-se identificar a freira como Mariana Alcoforado, figura histórica, e atribuir-lhe a autoria das cartas, traduzidas em sucessivas versões em português. Os séculos XX e XXI confirmam a ascensão desta mítica figura de amante e epistológrafa às luzes da ribalta, protagonizando variadas obras ficcionais na literatura, no teatro e no cinema. Estudamos, depois, Mariana como personagem literária, entre outras referências, nas obras de Nuno Júdice e Margarida Rebelo Pinto.

Palavras-chave: Mariana Alcoforado; cartas de amor; história; ficção.

Abstract: Published anonymously in Paris in 1669, the *Lettres Portugaises* present a Portuguese nun and her forbidden love for a French officer. Firstly, we see how the epistolographer moves from anonymity to the limelight. The immediate success of the text is accompanied by a still lingering controversy over the authenticity (Portuguese) of the letters or their (French) fictionality. Since the nineteenth century, it has been sought to identify the nun as Mariana Alcoforado, a historical figure, and to attribute to her the authorship of the letters, translated in successive versions in Portuguese. The 20th and 21st centuries confirm the rise of this mythical figure of lover and epistolographer to the limelight, starring various fictional works in literature, theatre and cinema. We then study Mariana as a literary character, among other references, in the works of Nuno Júdice and Margarida Rebelo Pinto.

Keywords: Mariana Alcoforado; love letters; history; fiction.

Cortaram os trigos. Agora
A minha solidão vê-se melhor[1]

Em 1669, o conceituado editor parisiense Claude Barbin publica um pequeno texto anónimo intitulado *Lettres portugaises traduites en françois*, composto por um aviso ao leitor e cinco cartas ardentes de paixão atribuídas a uma freira portuguesa e dirigidas a um oficial francês. O sucesso da obra foi imediato e perdura até aos nossos dias. Também a polémica sobre a autenticidade ou a ficcionalidade destas epístolas data de então e ainda hoje não está resolvida. Apesar do aturado trabalho de crítica textual que procura provar a autoria de Guilleragues, a *tese da autenticidade portuguesa*, ou *alcoforadista*, de inspiração romântica e historicista, não se deixa derrotar, proclamando Mariana Alcoforado como a verdadeira autora dos originais, base da tradução francesa. A ser assim, e contrariando os códigos e a prática tradutórios seiscentistas, a suposta tradução de Guilleragues deveria primar pela fidelidade às epístolas originais da freira de Beja, na verdade nunca encontradas, pois no texto editado por Barbin elogia-se, sobretudo, o estilo natural e ardente da apaixonada redatora para argumentar a favor da autenticidade das cartas. Aliás, trata-se, no contexto luso, de uma questão amiúde delicada a da incorporação na história literária francesa desta pequena obra-prima, roubando-a, assim, à alma e à literatura nacionais.

A meio caminho entre as duas teses acima referidas, podemos considerar uma terceira, que designamos de *tradução-adaptação-(re)criação literária*: aceitemos toda a documentação que atesta quer a real existência da figura histórica de Soror Mariana Alcoforado, quer aquela que permite colocar Chamilly no Baixo-Alentejo no contexto do auxílio prestado pelas tropas francesas a Portugal contra Espanha; aceitemos igualmente a conjetura de um caso amoroso entre os dois, uma vez que as circunstâncias que se viviam em Beja e o funcionamento do Convento em questão proporcionariam os encontros proibidos; por outro lado, o regresso do oficial francês ao seu país poderia verosimilmente ter desencadeado uma correspondência epistolar entre ambos, eventualmente até mais volumosa do que as famosas cinco cartas. Continuando as suposições, visto que não há provas concretas que vão além da documentação histórica da existência destas figuras ilustres neste contexto particular, teremos de imaginar por que meios uma correspondência privada caiu nas mãos de Guilleragues e de que forma ele e Barbin decidiram traduzi-la para francês e publicá-la. Tratar-se-ia, então, nas origens, de uma *tradução-*

1 *Cf.* ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner (2015). "Soror Mariana – Beja" *in Obra poética*. Porto: Assírio & Alvim, p. 658 (originalmente publicado em *O Nome das Coisas*, I – 1972-73).

-adaptação-(re)criação literária de documentos originais, bem mais de acordo com os preceitos e as práticas tradutórios coevos das "Belles Infidèles" que transformavam o original numa *outra* obra[2].

Em qualquer dos casos, é certo que as *Lettres portugaises* têm funcionado, ao longo destes séculos, como fonte inspiradora das literaturas francesa, portuguesa e mesmo europeia, sendo consensualmente apontadas como a génese do romance epistolar, género narrativo de grande sucesso nos séculos XVII, XVIII e XIX, como sabemos. Tendo em conta esta polémica, procuraremos aqui ver de que forma uma voz epistolar anónima do século XVII, real ou fictícia, se transformou ao longo dos séculos em personagem histórica, em heroína mítica da nação lusa e, mais perto de nós, em personagem romanesca.

A EPISTOLÓGRAFA MARIANE: DO ANONIMATO ÀS LUZES DA RIBALTA

O triunfo lacrimejante das *Lettres portugaises* foi, desde logo, acompanhado por uma controvérsia viva e duradoura: as cartas são autênticas ou fictícias? Os defeitos estilísticos serão prova de sinceridade ou antes um artifício retórico? Durante muito tempo, prevaleceu a hipótese da autenticidade, embora já em 1669 houvesse quem desconfiasse de ficção, falando-se de golpe editorial de Barbin. Também desde 1669, a partir de uma edição contrafeita, se nomeia Gabriel Joseph de Lavergne de Guilleragues (1628-1685) como seu tradutor e, como seu destinatário, o Cavaleiro de Chamilly, o qual, nos anos anteriores, servira em Beja às ordens do Rei-Sol no auxílio a Portugal na Guerra da Restauração. Contudo, ninguém se preocupa com a identidade da freira, cujas cartas apenas teriam deixado o nome próprio: Mariane.

Apenas em 1810, o erudito Boissonade descobre, num exemplar de 1669, uma nota manuscrita que identifica a epistológrafa como *Marianna Alcaforada*, freira num convento de Beja, lugar longínquo e exótico para os leitores franceses, situado algures entre a Estremadura e a Andaluzia. Até às investigações atuais, crê-se que as *Lettres* teriam ficado durante séculos praticamente desconhecidas em Portugal, apesar do sucesso de que granjeavam em França e na Europa, atestado pelas sucessivas reedições e traduções. Este facto poderá eventualmente dever-se ao poder quer da família Alcoforado, quer da Inquisição.

A primeira tradução para português, intitulada *Cartas duma religiosa portugueza*, data de 1819 e é realizada por Filinto Elísio a partir de uma segunda

2 Há quem proponha que Mariana tenha escrito as cartas diretamente em francês, visto que na biblioteca dos Alcoforado existiam várias obras na língua de Molière, o que não invalida a hipótese de esses originais terem sido posteriormente recriados por Guilleragues.

edição de Barbin, a qual adicionava às cinco cartas originais outras sete apócrifas duma dama da sociedade, supostamente portuguesa, e ignorando a descoberta de Boissonade.

Em 1824, o Morgado de Mateus realiza uma nova tradução, seguindo agora a edição *prínceps* e incluindo uma notícia biográfica em que atribui a autoria a Mariana Alcoforado. Dá-se, assim, início à polémica luso-francesa a respeito da autoria das *Cartas portuguesas*. De igual modo, nasce para o mundo cultural e literário a personagem histórica (e mítica) de Mariana Alcoforado.

Porém, o estudo decisivo para um melhor conhecimento desta figura surge em 1888 pela pena de Luciano Cordeiro. Intitula-se *Soror Mariana, a freira portugueza* e contém uma nova tradução das cinco cartas originais, na qual o autor pretende reencontrar o espírito da freira portuguesa na letra das cartas. A 2ª edição deste estudo, de 1891, introduz algumas correções factuais e acrescenta novos dados. Saber-se-á, então, que Mariana foi batizada em Beja, a 22 de abril de 1640. Os seus pais eram Francisco da Costa Alcoforado, nobre poderoso na cidade, e Leonor Mendes, filha de comerciantes abastados. O casal Alcoforado tinha seis filhos. Mariana entrou muito jovem no Convento de Nossa Senhora da Conceição, tornou-se freira, aí exerceu várias funções, como secretária e abadessa, e morreu a 28 de julho de 1723. Quanto aos amores de Mariana com Noël Bouton, conde de Saint-Léger, se é possível que tenham ocorrido, dado que o oficial francês esteve efetivamente em Portugal durante a Guerra da Restauração, entre 1663 e 1668, e também em Beja, não existem, porém, provas concretas. Toda a história é recriada a partir da leitura das cartas, ou seja, coloca-se a hipótese de a literatura ter servido para criar pseudo factos históricos.

Sucedem-se, ao longo do século XX e início do século XXI, várias outras traduções para português orientadas por conceções tradutórias diferenciadas, das quais se destacam as seguintes: por um lado, aquelas que visam claramente a restituição da obra a Mariana Alcoforado e à literatura lusa (Manuel Ribeiro, 1913; Jaime Cortesão, 1920; Afonso Lopes Vieira, 1941; Belard da Fonseca, 1966; Nuno de Figueiredo, 1966; Victor Hugo F. Bernardo, 2003); por outro lado, aquelas que não tomam partido na polémica da autoria e que procuram, sobretudo, uma feição poética (Eugénio de Andrade, 1969 e Pedro Tamen, 2000). Esta última é, sem dúvida, a que melhor transpõe para português o texto original publicado por Barbin (incluído em fac-símile na edição). Refira-se igualmente que, a partir de 1902, surgem várias traduções anónimas que privilegiam a autoria de Mariana Alcoforado, pois este é o único nome a figurar na capa do livro. O Morgado de Mateus e os tradutores que o tomaram como modelo parecem preocupados, sobretudo, em restituir

a obra à Pátria lusa, buscando o tom português do original perdido sob o texto em francês, do qual procuram demarcar-se. Por outro lado, consideram as *Cartas* como representativas de uma suposta especificidade do amor e da saudade portugueses e da forma de os dizer. Este movimento de apropriação de uma obra já considerada canónica a nível europeu, inclusive através do seu estudo nos programas de Literatura Portuguesa, corresponde a uma posição ideológica vigente, primeiro, no período Romântico e, já no século XX, durante o Estado-Novo. Para tal contribuíram, sobremaneira, tanto as referidas traduções como os estudos tornados canónicos de Luciano Cordeiro e, posteriormente, o de Manuel Ribeiro (1940), entre outros. A epistológrafa Mariane é, então, transformada no mito nacionalista de Mariana Alcoforado, amante ímpar e nova autora lusa canonizada na Exposição do Mundo Português de 1940, e para as gerações futuras, ainda que com algumas vozes discordantes, como a de António Gonçalves Rodrigues (1944) – (*cf.* Paradinha, 2009).

Deste modo, o texto publicado por Barbin agora traduzido para português (em diversas versões) entra no registo da literatura lusa sob a autoria de Mariana da Costa Alcoforado. Contudo, o caso não fica encerrado. A partir de meados do século XX, a análise interna da obra vem atribuir ao suposto tradutor, Guilleragues, a autoria plena das *Lettres portugaises*, defendendo a tese da *ficcionalidade* e alegando que: as afirmações dos alcoforadistas estavam cheias de contradições; que fora encontrado o privilégio do texto original que o atribuía a Guilleragues; que a recolha epistolar estava estruturada como uma tragédia clássica francesa; que o estilo das cartas correspondia ao do autor francês; que Barbin teria recorrido ao subterfúgio da publicação anónima como forma de preservar junto da sociedade luiscatorziana tanto a figura de Chamilly, estimado militar, como a de Guilleragues, fidalgo, secretário e, mais tarde, diplomata de confiança do Rei-Sol. As *Lettres portugaises* são, desta forma, inseridas na literatura francesa do Classicismo, tornando-se no primeiro romance epistolar, apesar da discordância de Yves Florenne em 1979, cuja edição segue a ordenação de Luciano Cordeiro.

A questão da autenticidade *vs.* ficcionalidade é fundamental para o plano do significado do texto, uma vez que os protocolos de leitura serão muito diversos se se considerarem as cartas um documento autêntico expressando sentimentos sinceros ou uma obra de invenção retórica e literária. De 1669 aos nossos dias, o debate continua, portanto, a opor aqueles que leem as cartas como testemunho de um génio da paixão que nenhum artifício poderia igualar, àqueles que afirmam a superioridade da invenção para alcançar a verdade do sentimento e ainda àqueles que rejeitam os termos do debate, invocando a autonomia de um texto cujo *pathos* está justamente inscrito na

forma epistolar (*cf.* Mangeot, 2008; Escola, 2007). Por tudo isto, o sucesso das *Lettres portugaises* continua venturoso, tendo a obra, desde a sua origem, conhecido muitas reedições, adulterações, respostas, sequências várias e inúmeras traduções em variadíssimas línguas. O mistério da autoria perdura. Mais perto de nós, tanto Myriam Cyr (2006) como Leonel Borrela (2007) preservam o mito da freira portuguesa.

Da anónima freira das *Lettres portugaises* se construiu uma personagem histórica e, posteriormente, uma figura mítica de amante e autora literária excecional, ainda que *malgré elle*… Os séculos XX e XXI vieram confirmar a sua ascensão às luzes da ribalta, transformando-a igualmente em personagem ficcional, do teatro (Júlio Dantas) e cinema[3] portugueses e franceses, passando pela ópera (Hermínio do Nascimento e o brasileiro Júlio Reis), assim como pela narrativa literária. Neste estudo, cingir-nos-emos a narrativas literárias que recriam a figura histórico-mítica de Mariana da Costa Alcoforado.

MARIANA ALCOFORADO: DA HISTÓRIA PARA A FICÇÃO LITERÁRIA

Os estudos alcoforadistas e as traduções acima referidos contribuem, pois, para a construção, num primeiro momento, do mito da freira de Beja, base dos exemplos ficcionais protagonizados por Mariana Alcoforado que afloraremos de seguida por ordem cronológica. Exemplos claros de propaganda ideológica são os romances de Ruy Chianca, *Desventurado Amor* (1916), e o de Alice d'Oliveira, *Vida Amorosa de Soror Mariana* (1944). Estas ficções redentoras visam, sobretudo, defender valores como a abnegação, a sublimação e os bons costumes (*cf.* Mendes, 2006: 297-298).

Em sentido oposto, inserem-se as *Novas Cartas Portuguesa*s, publicadas em 1972 pelas "Três Marias" (Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa). Embora aceitem a tese alcoforadista, na sua obra ficcional, as autoras não se interessam nem por uma reconstituição histórica, nem por uma exploração biobibliográfica em torno da freira de Beja. Pelo, contrário, ela serve-lhes de pretexto para denunciarem duramente as hipocrisias e perversidades da sociedade patriarcal, discriminatória e falsamente puritana do final do Estado Novo, num movimento de extrema ousadia feminista que a censura não deixou de punir (*cf.* Mendes, 2006: 295-296).

---

3 *Cf. A Religiosa portuguesa*, filme luso-francês de 2009, realizado por Eugène Green, com Leonor Baldaque, Mozos Francisco e Beatriz Batarda (Océan Films). Aqui a obra seiscentista é pretexto para uma história que se desenrola na atualidade. Contudo, uma adaptação que se torna fiel ao texto de Barbin é levada a cabo em *Les Lettres portugaises*, filme francês de 2014, realizado por Bruno François-Boucher e Jean-Paul Seaulieu, com Ségolène Point e Nicolas Herman nos papéis de Mariane e do cavaleiro francês (Kapfilms).

Katherine Vaz, autora norte-americana de ascendência portuguesa, publica em 1997 um romance em língua inglesa intitulado *Mariana*. Um ano depois sai a tradução portuguesa de José Luís Luna, acompanhada pela autora. Ao contrário dos exemplos anteriores, aqui não se encontram nem considerações moralistas acerca do caso amoroso de Mariana e da vida nos conventos do século XVII, nem reivindicações feministas. Nesta narrativa na 3ª pessoa e omnisciente, Mariana revela-se um ser inteiro, de forte personalidade, onde o coração, a cabeça e os sentidos se encontram interligados. Este romance histórico pretende, com base nos estudos dos eruditos marianistas, nomeadamente os de Luciano Cordeiro (1888; 1891) e de Manuel Ribeiro (1940), reinventar a figura da freira de Beja, em todas as dimensões da sua longa vida, tornando verosímil o caso amoroso com Chamilly e, consequentemente, a escrita das célebres cinco cartas. Katherine Vaz traduziu-as para inglês, num estilo mais simples e direto, trocando a ordem da 2ª e 4ª, certamente por razões de coerência cronológica dos acontecimentos nelas referidos, conforme a lição de Luciano Cordeiro. A tradução do romance para português permanece bastante fiel ao texto reescrito por Vaz. Deste modo, podemos dizer que aqui se verifica a recriação de Mariana Alcoforado e do seu ambiente histórico, não apenas com base nos factos documentados, mas igualmente de forma a justificar a necessidade imperiosa da autenticidade das *Cartas* (*cf.* Mendes, 2006).

Nuno Júdice, em 2000, publicou, em *A Árvore dos Milagres*, o tríptico intitulado "Três Variações para Cravo e Mariana", curiosa reinterpretação da figura e do drama passional da religiosa das *Cartas Portuguesas* (Júdice, 2000: 87-133). O primeiro painel ("Cartas francesas do Senhor de Chamilly a Mariana", pp. 89-100) é uma narrativa epistolar, que recria o século XVII. Trata-se de um conjunto de cinco cartas que respondem às de Mariana. As quatro iniciais, de tom apaixonado e justificativo, são de Chamilly. Porém, segue-se-lhes uma quinta carta, assinada pelo Senhor de L., companheiro de armas de Chamilly, que o apresentara a Mariana (p. 99), e que acaba por lhe confessar finalmente o seu amor (p. 100). Esta carta põe em causa a sinceridade das de Chamilly, desmascarando as suas mentiras e hipocrisia, o que corrobora a tese alcoforadista de que ele não passaria de um vulgar sedutor. (Contudo, esta atitude poderia ser interpretada como mero fruto do ciúme.)

O segundo painel ("A Confissão de Chamilly", pp. 101-119) equipara-se, em nosso entender, a um drama em um ato, recriando igualmente o século XVII. Trata-se de um pequeno texto de feição dramática, cuja ação se passa no átrio do Convento de Beja e que tem por personagens o Cavaleiro de Chamilly, o Confessor, Mariana e Dona Brites. É uma tradução fiel ao sentido do texto francês, mas adaptada à forma dialogada de um texto dramático, dividindo brilhantemente o conteúdo das cinco cartas da pena de Mariana pelas quatro personagens "em cena"

("cena 1": o Cavaleiro e o Confessor, pp. 101-104; "cena 2": os mesmos, Mariana e Dona Brites, pp. 104-118; "cena 3": o Cavaleiro e o Confessor, pp. 118-119; "cena 4", últimas linhas: o Confessor, p. 119). No final, o Cavaleiro confessa ter agido premeditadamente no processo de sedução de Mariana e parte (pp. 115-119) – o que vai ao encontro da conclusão do painel anterior.

O terceiro painel ("Diário de um Amor", pp. 120-133) apresenta-se como uma narrativa diarística, situada no final do século XX. Trata-se da transposição para a contemporaneidade de uma variação da história dos amores de Mariana e Chamilly. Temos aqui, na verdade, duas histórias de amores não correspondidos: o narrador autodiegético ama Mariana, que ama um francês, que a seduziu e abandonou. Mariana é uma noviça no Convento de Beja, o seu amante é apresentado como o Francês, empregado numa empresa multinacional de informática, colega do narrador. Segundo este, Mariana escrevera cartas apaixonadas ao amante francês após a sua partida, mas não obtivera respostas. As epístolas ter-se-iam tornado numa espécie de diário para a ajudar a compreender melhor a sua situação e a ultrapassá-la. O narrador pôde ler as cópias que ela guardara. Também ele escreve o diário do seu amor por Mariana. Conhecera-a num período difícil da sua vida, quando decidira abandonar a sua vocação religiosa. O *coup de foudre* deu-se na primeira troca de olhares e, nesse instante, o seu amor por Deus foi substituído por um sentimento exacerbado pela jovem noviça. Porém, nunca lho revelou, contentando-se com o papel de confidente, pois ela, desde o início, sempre se mostrou apaixonada pelo Francês, descrito pelo narrador como um sedutor (o que corrobora as posições dos dois painéis anteriores). No entanto, a narrativa é aberta: uma notícia de jornal suscita a hipótese de o Francês ter sido vítima de rapto e de poder estar morto. Depois de grande hesitação, o narrador admite voltar a Beja e tentar que Mariana aceite o seu amor.

Também Cristina Silva, no seu romance intitulado *Mariana – Todas as Cartas* (2002), se inspira nas fontes alcoforadistas, em cuja veracidade a autora parece fazer fé: nomeadamente nos já citados Luciano Cordeiro e Manuel Ribeiro; mas ainda em Belard da Fonseca (1966) e Alfredo Saramago (1994). A autora apresenta-nos, nestas doze epístolas imaginárias de tom memorialístico, uma Mariana septuagenária, que continua a escrever inutilmente a um Chamilly já falecido. Apesar dos ecos das *Lettres portugaises*, defende-se aqui, sobretudo, a ideia de que a paixão de Mariana se foi transformando ao longo de décadas em autoconhecimento. O pano de fundo é uma recriação histórica do Portugal da Restauração, onde a epistológrafa, à semelhança da heroína de Katherine Vaz, revela uma mentalidade mais consentânea com a dos nossos dias.

As questões acima enunciadas são igualmente pertinentes no romance de Margarida Rebelo Pinto, intitulado *Mariana, meu amor*, de 2015. Para além das

tradicionais fontes alcoforadistas, a autora parece ter ido beber também em algumas das ficções já referidas, procurando agora torneá-las a seu modo. O título sugere a paixão exacerbada da freira de Beja, mas refere-se talvez mais explicitamente à paixão por Mariana Alcoforado confessada tanto pela autora no paratexto, como pela protagonista Alice nos momentos finais do romance: "Apaixonei-me por ti, pelo teu destino e pela coragem com que o enfrentaste" (Pinto, 2015: 261). O projeto da obra aparece no subtítulo: "À descoberta de Mariana Alcoforado, a freira portuguesa que conquistou o mundo com as suas cartas apaixonadas". Este era um sonho antigo da autora, pois as cartas de Mariana já, por várias vezes, lhe tinham dado inspiração e força, pelo seu exemplo de coragem, uma vez que Margarida Rebelo Pinto imagina que, ao longo dos anos, a freira teria ultrapassado a paixão, o abandono e o sofrimento, encontrando conforto e paz na devoção a Deus. Por isso, afirma que "escrever esta história foi ao mesmo tempo uma viagem no tempo e uma lição de vida", frase que a personagem Alice subscreveria. Trata-se, portanto, de uma incursão no romance histórico, ao invocar o Portugal da Restauração para recriar a figura da freira de Beja (veja-se a "Cronologia de Factos Históricos" inclusa no final do livro, sem, contudo, se referirem as fontes).

A sua história, contudo, surge como uma narrativa em 2º grau, pois é contada pela personagem de Alice, uma jornalista na casa dos trinta, a braços com um desgosto amoroso, alma-gémea do século XXI da apaixonada religiosa seiscentista. Incumbida de escrever um livro sobre Mariana e as suas cartas, Alice mergulha na informação alcoforadista, faz uma catarse pessoal, aprendendo também ela a vencer o sofrimento do abandono amoroso, através da viagem para o Rio de Janeiro e do trabalho no seu livro, o que lhe permite encontrar a paz na sua liberdade de escolha. Trata-se, então, de "um romance dentro de um romance", como se lê na contracapa, "uma narrativa a duas vozes de duas mulheres corajosas que, através de vivências quase opostas, conseguiram desafiar o seu destino e alcançar a paz, sem negar os seus sentimentos mais profundos" (contracapa).

O romance faz alternar, contudo, duas realidades temporais: o século XVII de Mariana e o século XXI de Alice. A sua estrutura singular permite a comparação constante entre as duas mulheres naquilo que as afasta, por um lado: situação de submissão feminina e vivência em clausura (Mariana) *vs.* plena consciência e usufruto da sua liberdade por parte de uma mulher ocidental emancipada e dona do seu destino (Alice). Por outro lado, o fator que as aproxima é a vitória sobre o sentimento malogrado e a busca da serenidade.

Relativamente à estrutura, e numa evocação das cinco cartas publicadas por Barbin, o romance encontra-se dividido em cinco partes. Nelas se

desenrolam as duas narrativas paralelas já referidas: no caso de Alice, inventa-se um monólogo com o interlocutor, como se este estivesse presente; no de Mariana, a interlocutora, Benedita, está presente, escuta e escreve, mas é – muito convenientemente – muda. Temos, então: de um lado, dezoito capítulos numerados, da responsabilidade enunciativa autobiográfica de Alice, onde conta as venturas e desventuras da sua história amorosa com Pedro, a importância das amizades e do trabalho. Será justamente a encomenda de um livro sobre as cartas e a vida da freira portuguesa que lhe permitirá a sua catarse. Aqui são narradas pela voz de Alice as informações recolhidas na bibliografia alcoforadista, sem, contudo, se fazer referência concreta às fontes, exceto quanto ao romance de Alice d'Oliveira.

Entrelaçados com estes capítulos contemporâneos, surgem, por outro lado, textos datados de abril de 1715 – que se assemelham a cinco "novas cartas" de Mariana, precedidas de uma espécie de prólogo. Perceberemos depois que se trata do livro que Alice está a escrever. A responsabilidade enunciativa é agora de Mariana. Comemorando o seu 75º aniversário, a freira decide legar à posteridade a sua verdadeira história. Estamos em abril de 1715, e Chamilly falecera em janeiro. Alegando problemas de visão, Mariana incumbe a noviça Maria Benedita, de dezasseis anos, de escrever fielmente o que lhe vai ditando. Deste diálogo monofónico passado para o papel, resultarão as *Cartas ao Mundo de Soror Mariana* (Pinto, 2015: 247), cuja função será catártica e pedagógica para Mariana, Benedita, Alice e todos os leitores futuros. Estes textos abrem e fecham a primeira parte do romance, espécie de prólogo e primeira "nova carta", respetivamente; as partes II, III e IV, são encerradas pelas 2ª, 3ª e 4ª "novas cartas". Na Vª parte, a 5ª "nova carta" surge a anteceder os dois últimos capítulos.

Ao longo do romance, assiste-se a uma aproximação progressiva entre Alice e Mariana, criada tanto pela informação alcoforadista como pela transcrição amplamente comentada de fragmentos das cartas publicadas por Barbin na tradução (não referida) de Nuno de Figueiredo. A mulher do século XXI busca ajuda e consolo no exemplo da sua alma-gémea seiscentista. No entanto, ao contrário da freira, o amor de Alice terá a hipótese de um final feliz: após também ele ter lido as *Cartas Portuguesas*, o amante de Alice virá buscá-la ao Rio de Janeiro, propondo-lhe uma vida em conjunto, que ela, naturalmente, aceita. Público-alvo de Margarida Rebelo Pinto *oblige*?

Em conclusão, a partir das famosas *Lettres portugaises* seiscentistas, do século XIX em diante, descobriu-se a figura histórica de Mariana da Costa Alcoforado, que foi identificada como a anónima freira de Beja do texto publicado por Barbin. Tentou-se, então, recolher informação que a confirmasse como autora das *Cartas*. Com base nesta convicção, foram feitas sucessivas traduções para português das

ditas, a maioria das quais pretendia explicitamente devolver a Portugal aquela obra consagrada da literatura universal. Desta forma, a freira de Beja saiu do seu anonimato conventual para passar à posteridade singrando nas luzes da ribalta como amante e epistológrafa, ímpar representante da alma e literatura lusas.

A partir do século XX, variadas obras ficcionais, que se colocam do lado da tese alcoforadista, contribuem para consolidar o mito e a celebridade da freira de Beja como autora das *Cartas* e como símbolo do amor em Portugal. Referimos os romances de Ruy Chianca (1916) e de Alice d'Oliveira (1944), que constituem exemplos de propaganda ideológica (não só do nacionalismo positivista e neorromântico, mas também do Estado Novo, no segundo caso). Nas obras escritas a partir dos anos 70, a figura histórico-mítica de Mariana é transformada numa personagem simbólica que revela uma mentalidade mais consentânea com a dos nossos dias. Aludimos às *Novas Cartas Portuguesas* das "Três Marias" (1972), igualmente imbuídas dum propósito ideológico, mas de sinal contrário aos romances de Chianca e d'Oliveira, onde se denuncia o estatuto submisso da mulher portuguesa durante o Estado Novo e se encontra em Mariana o símbolo caucionador de uma posição feminista. Assinalámos também a obra de Katherine Vaz, autora norte-americana de origem portuguesa, *Mariana* (1997), romance histórico baseado nos estudos alcoforadistas, onde se reinventa a figura da freira de Beja em todas as dimensões da sua longa vida. Tratámos, em seguida, o tríptico "Três variações para Cravo e Mariana" (2000), no qual Nuno Júdice reinterpreta a figura e o drama passional da religiosa das *Cartas* quer no contexto seiscentista, quer numa transposição para a contemporaneidade. Aludimos ainda ao romance histórico de Cristina Silva, *Mariana – Todas as Cartas* (2002), baseado nas fontes alcoforadistas, onde se inventa uma Mariana septuagenária, que ainda escreve a Chamilly, já falecido, como processo de introspeção e autoconhecimento. Finalmente, estudámos *Mariana, meu amor* (2015), onde Margarida Rebelo Pinto toma como base quer as fontes alcoforadistas, quer algumas das narrativas literárias supracitadas. Trata-se de uma obra em que a incursão no romance histórico (Mariana septuagenária) alterna com uma narrativa contemporânea (Alice), comparando duas mulheres fortes que tomam as rédeas do seu destino, apesar das contrariedades próprias de cada época, em busca do amor e da serenidade. Contudo, ao contrário de Mariana, Alice poderá ter um final feliz, de acordo com uma mentalidade mais conforme aos nossos dias.

Em estudos posteriores, gostaríamos de desenvolver alguns tópicos aqui referidos, nomeadamente o tratamento da figura da freira portuguesa no teatro e no cinema, nos contextos lusófono e francófono, ou ainda a evolução do mito através das manifestações ficcionais que este vai assumindo ao longo do tempo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

[ALCOFORADO, Mariana (A Freira de Beja)] (2003). *Cartas portuguesas* (trad. de Victor Hugo F. Bernardo, introd. de Santos Costa). S/l: Moderna Editorial Lavores.

[ALCOFORADO, Mariana] (1971). *Cartas de amor ao Cavaleiro de Chamilly* (trad. Morgado de Mateus [Paris, 1824], prólogo de Júlio Brandão [1869-1947]). Porto: Lello & Irmão, pp. 7-71 [publ. Com a *Carta de Guia de Casados*, de D. Francisco Manuel de Melo].

ANDRADE, Eugénio de (trad.) (1993). *Cartas portuguesas atribuídas a Mariana Alcoforado* (ed. bilingue, pref. e trad. de E. de Andrade; pinturas de Ilda David). Lisboa: Assírio & Alvim [1ª ed. Porto: Editorial Inova, 1969, com os desenhos de José Rodrigues].

BARRENO, Maria Isabel, HORTA, Maria Teresa, COSTA, Maria Velho da (1974). *Novas Cartas portuguesas*. Lisboa: Editorial Futura [1ª ed. 1972].

BORRELA, Leonel (ed.) (2007). *Cartas de Soror Mariana Alcoforado. Antecedidas das* "Lettres Portugaises *e Mariana Alcoforado" de Leonel Borrela*. S/l: 100LUZ.

BOTELHO, José Maria de Souza [Morgado de Mateus] (trad.) (1824). *Lettres portugaises. Nouvelle édition, conforme à la 1ère (Paris, Cl. Barbin, 1669), avec une Notice bibliographique sur ces lettres*. Paris: Firmin Didot.

CARVALHO, Ana Alexandra (2004). "As *Lettres portugaises* e os seus múltiplos jogos" *in* Ana Alexandra, Carvalho e João Carlos Carvalho. *Aventuras d'Escrita(s). Estudos de Poética e Retórica*. Lisboa: Edições Colibri & Centro de Estudos Linguísticos e Literários da Universidade do Algarve, pp. 145-167.

CHIANCA, Ruy (1916). *Desventurado amor. Romance de Sóror Mariana*. Lisboa: Livraria Clássica.

CORDEIRO, Luciano (trad.) (1891). "As Cartas" *in Soror Marianna. A Freira portugueza. Segunda edição. Illustrada, correcta e augmentada sobre novos documentos*. Lisboa: Livraria Férin, pp. 253-302 [1ª ed. 1888]:

https://ia600208.us.archive.org/22/items/sorormariannafre00corduoft/sorormariannafre00corduoft.pdf (data de consulta: junho de 2016).

COSTA, Linda Santos (2002). "Mariana outra vez". *Jornal Público* (20-04-2002): http://www.publico.pt/noticias/jornal/mariana-outra-vez-169633 (data de consulta: setembro de 2016).

CYR, Myriam (2006). *O Amor proibido de uma freira portuguesa. À descoberta do mistério que se esconde por detrás de um amor proibido do século XVII. Mistério histórico* (trad. do inglês de Maria de Lurdes Feio). Lisboa: Ésquilo [2006. *Letters of a Portuguese Nun. Uncovering the Mystery Behind a 17th Century*

Forbidden Love. A Historical Mystery. New York City: Hyperion].

ELÍSIO, Filinto [Francisco Manuel do Nascimento] (trad.) (1817-1819). "Cartas de uma religiosa portugueza" *in Obras Completas*. vol. X. Paris: A. Bobée, pp. 430-494.

ESCOLA, Marc (2007). *L'auteur comme fiction: Guilleragues*:

http://www.fabula.org/atelier.php?L%2527auteur_comme_fiction_%253A_Guillerages (data de consulta: setembro de 2016).

FIGUEIREDO, Nuno de (trad.) (1974). *Cartas portuguesas. Soror Mariana Alcoforado* (texto integral em português e francês, com ilustrações de José Ruy). Mem-Martins: Publicações Europa-América [1ª ed. 1966].

FONSECA, António Belard da (1966). *Mariana Alcoforado. A freira de Beja e as "Lettres Portugaises"*. Lisboa: Oficinas Gráficas da Imprensa Portugal-Brasil.

GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil.

GUILLERAGUES, Gabriel-Joseph de la Vergne, comte de (1990). "Lettres portugaises traduites en français" in "*Lettres portugaises" suivies de Guilleragues par lui-même* (ed. de Frédéric Deloffre). Paris: Gallimard, pp. 71-106 [1ª ed. das *Lettres portugaises*: 1669].

JÚDICE, Nuno (2000). "Três Variações para Cravo e Mariana" *in A Árvore dos Milagres e outros textos*. Lisboa: Quetzal Editores, pp. 87-133.

MANGEOT, Philippe (2008). "Qui fait l'auteur?". *Vacarme. Être anti-autoritaire aujourd'hui.* Núm. 43 1968/2008: http://www.vacarme.org/article1559.html (data de consulta: setembro de 2016).

MENDES, Ana Paula Coutinho (2006). "Katherine Vaz e a re-inscrição de Mariana Alcoforado na história literária" *in* Ana Luísa Amaral e Gualter Cunha (org.). *Estudos em homenagem a Margarida Losa*. Porto: FLUP, pp. 293-308: http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4244.pdf (data de consulta: setembro de 2016).

MOREIRA, Fernando Alberto Torres (2011). "A edição de Filinto das *Cartas duma Religiosa Portuguesa*" *in Em torno de Filinto Elísio – Ensaios*. Vila Real: CEL – Centro de Estudos em Letras, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, pp. 133-138.

OLIVEIRA, Alice de (1944). *Vida amorosa de Sóror Mariana*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira.

PARADINHA, Maribel Malta (2006). *As Cartas de Soror Mariana Alcoforado. Manipulação e identidade nacional*. Lisboa: Caleidoscópio.

PARADINHA, Maribel Malta (2009). "Manipulação, tradução literária e identidade nacional".

Revistas UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México), *Anuário de Letras Modernas*. Vol. 15 2009, pp. 275-289: www.revistas.unam.mx/index.php/al_modernas (data de consulta: setembro de 2016).

PINTO, Margarida Rebelo (2015). *Mariana, meu amor. À descoberta de Mariana Alcoforado, a freira portuguesa que conquistou o mundo com as suas cartas apaixonadas*. Lisboa: Clube do Autor.

RIBEIRO, Manuel (1940). *Vida e morte de Madre Mariana Alcoforado*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora.

RODRIGUES, António Gonçalves (1944). *Mariana Alcoforado. História e crítica de uma fraude literária*. Coimbra: Coimbra Editora.

SARAMAGO, Alfredo (1994). *Convento de Soror Mariana Alcoforado. Real Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição. Ensaio Histórico*. Sintra: Colares Editora.

SILVA, Cristina (2002). *Mariana – Todas as cartas*. Lisboa: Gótica.

TAMEN, Pedro (trad.) (2000). *Cartas portuguesas atribuídas a Mariana Alcoforado* (segundo a edição original de 1669 publicada em Paris por Claude Barbin [em fac-símile no final], "Apresentação" de Maria Eduarda Keating e pinturas de António Mira). Lisboa: Tiragem Limitada Edições de Arte, Lda.

VAZ, Katherine (1998). *Mariana* (trad. do inglês de José Luís Luna). Porto: Edições Asa [1997. *Mariana*. London: Flamingo].

ESCREVER O TEMPO, CONSTRUIR A HISTÓRIA – *OS MEMORÁVEIS,* DE LÍDIA JORGE

João Minhoto Marques[1]
FCHS - Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve

Resumo: Em *Os Memoráveis*, de Lídia Jorge, estabelece-se uma tensão entre a memória da história colectiva contemporânea e o impulso narrativo do presente, marcado pelo esquecimento geracional. Importará, assim, compreender e combater a ausência da história, bem como, neste sentido, ler o texto como uma narrativa do esquecimento, desde o ponto de vista dominante no texto e das estratégias discursivas adoptadas, até à fundamentação do imperativo ético.

Palavras-chave: Memória, história, contemporaneidade, pós-colonialismo, esquecimento.

Abstract: In *Os Memoráveis*, by Lídia Jorge, a tension is established between the memory of contemporary collective history and the narrative impulse of the present, shaped by generational forgetfulness. It will be important, therefore, to understand and combat the absence of history, as well as, in this sense, to read the novel as a narrative of forgetfulness, considering both the dominant point of view in the text and the adopted discursive strategies as well as the foundation of the ethical imperative.

Keywords: Memory, history, contemporaneity, postcolonialism, forgetfulness.

1 O autor escreve de acordo com a antiga ortografia.

Os Memoráveis, de Lídia Jorge, é um romance protagonizado pela história. Este facto constitui um princípio de coerência, presente como sempre esteve, na obra da autora, a preocupação com o tempo histórico, com os valores nele disseminados, com o destino das nações. Nesse sentido, poder-se-á defender, com inteira propriedade, que, nesta obra, o 25 de Abril de 1974 não só ocupa o centro da narrativa, como configura o texto, conferindo-lhe uma identidade particular (este aspecto concreto poderia, aliás, suscitar legitimamente uma reflexão acerca do seu carácter genológico). Importa, no entanto, sublinhar que o olhar dominante sobre a história decorre da necessidade ficcional de estabelecer um discurso assumidamente ideológico sobre ela. A aventura de Ana Maria Machado e dos seus colegas (nos seus diferentes pontos de partida) tudo deve ao desafio, lançado pelo «antigo embaixador», que se institui igualmente, pelo menos até certo ponto, como programa narrativo: «Vá lá [a Portugal] e traga alguma coisa boa, alguma coisa limpa, uma narrativa luminosa na qual uma pessoa se reveja. Eles andam por aí a dizer o contrário, mas olhe que mais importante do que a verdade é a beleza. A beleza é o grau mais elevado da verdade.» (Jorge, 2014: 43).

O problema a que a obra procura responder é, pois, o que consiste em equacionar o 25 de Abril, como história, a partir do presente, quando a memória dessa história já parece ter dado lugar ao esquecimento. A motivação da narradora não é, por isso, suficiente para elidir os aspectos menos luminosos do passado ou daquilo a que o processo de descoberta desse tempo a conduz. Neste sentido, coexistem duas narrativas em *Os Memoráveis*: por um lado, a que diz respeito ao desvendamento da história; por outro, a que estatui a versão dessa mesma história, como memória luminosa, assinada pela narradora protagonista.

Esta estratégia narrativa parece consentânea com a coerência referida, na medida em que permite interrogar a contemporaneidade, através de uma leitura da história. Nesse sentido, a obra (e a literatura) institui-se não apenas como um processo cognitivo relativamente ao mundo actual, como também enquanto contributo para a construção do futuro. Aliás, numa entrevista concedida ao jornal *Público*, em 28 de Março de 2014, Lídia Jorge refere que o romance «foi escrito em sintonia com um tempo», acrescentando, um pouco depois: «Escrevi este livro sem circunstância literária. Escrevi-o empurrada por uma espécie de necessidade de responder a um livro que escrevi há muitos anos, *O Dia dos Prodígios*» (Jorge, 2014b). A relação que a autora estabelece entre os dois textos estabelece-a igualmente o leitor, imerso no tempo a que a ficção faz referência, ou que determina, ou a que dá o sentido possível. E ainda que suceda não ter o mesmo leitor vivido os acontecimentos a que as obras aludem, não pode deixar de responder ao desafio que lhe é proposto, equacionando o seu tempo segundo valores prometidos pela Revolução, segundo princípios como os da democracia ou da liberdade.

Na verdade, o repto – que envolve, em primeiro lugar, a própria autora – convoca inevitavelmente o trabalho da memória, a partir do presente; ou, na sua ausência, o trabalho da investigação, num regresso ao passado. Esse trabalho constitui-se como medida da coerência a que nos referíamos. De resto, como recorda ainda Lídia Jorge, no «25 de Abril, a história maléfica ficou interrompida e parece que durante 24 horas todos os anjos ajudaram. (...) É uma grande mudança em relação àquilo que era a promessa em *O Dia dos Prodígios*. Em *Os Memoráveis*, há o balanço da promessa» (Jorge, 2014b).

A resposta ao desafio – qualquer que ela seja, mas concretizada, numa primeira instância, no acto da leitura – inscreverá sempre uma consciência crítica, mais ou menos sofisticada, com maior ou menor alcance analítico. Isto porque em ambos os «romances há uma tentativa de retrato do povo. E o retrato é muito semelhante. Se algo não mudou está nessa base antropológica e cultural funda que é um contraste muito grande entre a força de sonhar e a debilidade do agir, organizar e concretizar» (Jorge, 2014b). A razão da permanência desse mesmo retrato parece constituir, assim, o propósito da indagação romanesca – ainda que, nesta medida, o próprio romance contrarie, de forma inequívoca, a possibilidade de uma condição atávica para explicar a referida permanência.

A escrita constitui, portanto, uma forma de contrariar «a debilidade» identificada, até porque a autora reconhece a sua pertença a esse povo, como afirma, num outro texto, reflectindo ainda acerca de *O Dia dos Prodígios* e enunciando o mesmo ponto de vista acerca desse povo: «tinha escrito um livro sobre uma Revolução muito especial, e sobre o carácter próprio do povo que a fez – uma gente, a gente a que pertenço, com demasiada força no momento de sonhar, e demasiada debilidade na hora do agir» (Jorge, 2009: 42).

Torna-se, assim, necessário identificar a estratégia prosseguida em *Os Memoráveis* para contrariar o imobilismo e o destino (traçado por outros) alheios à vontade do povo português, procurando ainda compreender as razões da própria obra.

Neste sentido, importará sublinhar que o romance se constrói a partir de uma estrutura particularmente eloquente, evocadora de uma singular plasticidade. De facto, desde o início da narrativa, essa estrutura convoca uma metáfora espacial que se afigura, por um lado, particularmente relevante para a intencionalidade da obra; e, por outro, para a sua finalidade: referimo-nos à figura do tríptico.

Assim, tal como acontece no contexto das artes e, em particular, da pintura, neste romance a atenção do leitor é inevitavelmente conduzida para o que poderíamos designar como um longo painel central, onde se

encontra a narrativa mais extensa, quer do ponto de vista do tempo da história, quer no que diz respeito ao tempo do discurso. No primeiro deste painéis, denominado «A fábula» (Jorge, 2014a: 11-43), a narradora é desafiada a cumprir a tarefa que concluirá no final da narrativa e que corresponde genericamente ao terceiro e último painel, intitulado simplesmente «Argumento» (Jorge, 2014a: 331-342). Entre ambos os painéis encontramos uma «Viagem ao coração da fábula» (Jorge, 2014a: 45-329), título com que é sinalizado o local onde se espraia a parte mais ampla do tempo de leitura e que funciona, desde a sua denominação, como convite a um deslocamento ainda de carácter marcadamente espacial, embora sempre cadenciado por notações temporais que não permitem, em último caso, elidir a fundamental ossatura de uma semântica narrativa.

Por exemplo, o início do primeiro capítulo desta segunda parte do romance é marcado pela seguinte declaração: «Regressei à casa de António Machado em meados de Fevereiro, e ao contrário do que ao longo de cinco anos havia suposto, afinal, era bom voltar» (Jorge, 2014a: 47); por outro lado, no final do mesmo capítulo, a narradora escreve: «Este nosso encontro aconteceu há seis anos» (Jorge, 2014a: 60). Do mesmo modo, à medida que o leitor progride nessa «Viagem», deparam-se-lhe marcos temporais que o guiam pelo espaço e pelo tempo narrativos, como se pode comprovar pelos seguintes (entre outros) excertos exemplificativos: «Na tarde do dia seguinte» (início do segundo capítulo; Jorge, 2014a: 61); «O primeiro encontro só viria a ocorrer uma semana mais tarde» (início do quarto capítulo; Jorge, 2014a: 87); «Marcámos para dali a dois dias, à mesma hora, no mesmo local» (fim do sétimo capítulo; Jorge, 2014a: 155); «Dois dias depois, regressei ao mesmo Parque e às mesmas árvores que o vento morno fazia oblíquas»; «Madrugada fora, dia seis de Março» (início e final, respectivamente, do oitavo capítulo; Jorge, 2014a: 156; 167).

Este aspecto assume um relevo notório, sublinhado, aliás, pela própria narradora, a qual, num excurso muito significativo, não deixa de reflectir acerca da imperiosa necessidade de assinalar minuciosamente o tempo, mostrando, por outro lado, uma aguda consciência das consequências dessa opção: «Sei que os meses e os dias assumem neste relato um relevo incómodo, como se o mundo miúdo de uma agenda circular diária sufocasse o sentido da vida, a outra vida, a inteira, a que não se repete, e que corre imparável a seu lado.» (Jorge, 2014a: 168). Simultaneamente, e apesar dos inconvenientes referidos, demonstra que a memória carece dessa organicidade conferida pela passagem do tempo, recorrendo, para tal, à imagem do relógio: «No entanto, parte do que aconteceu naquela

Primavera, só pode ser invocada se voltar a olhar para o mostrador do relógio e me lembrar da figura dos seus dígitos, quase invisíveis. Tenho presente a passagem dos números» (Jorge, 2014a: 168). A metáfora espacial em que consiste o «mostrador do relógio» chega mesmo a assumir uma dimensão quase universal e mitificada: «Por vezes, nas horas de soberba, encontro neles a rotação dos astros» (Jorge, 2014a: 168).

Sublinhe-se, por outro lado, que o futuro destino televisivo da matéria romanesca, inscrita no «Argumento» do final do livro, é apenas o último dos elementos que, ao longo da texto, sublinham a indissociabilidade da representação imagética do domínio da temporalidade. Nele, de resto, o destinatário («Robert Peterson») poderá encontrar diversas referências a um relógio (o da Rua Augusta) que se vai metamorfoseando à medida que a velha ordem histórica dá lugar à nova, da forma mais inconcebível e improvável.

Deste modo, no início do Argumento, «as agulhas do relógio não devem existir, e o mostrador deve estar cego. A sua face redonda deve engrandecer na nossa frente, o seu vazio deve dizer-nos que o tempo parou há muito» (Jorge, 2014a: 331); já depois, em consequência da sucessão de acções e factos caracterizados como miraculosos – como «aquele passo em que se deu a recusa liminar por parte do alferes de cavalaria em disparar sobre o rosto de Charlie 8» (Jorge, 2014a: 335) –, o relógio ir-se-á transfigurando-se lentamente, construindo-se, enquanto o tempo se instaurará em devir: «nesse ponto devem figurar no mostrador do relógio da Rua Augusta os números IX, o X e o XI. Mas as agulhas só devem surgir, ambas colocadas sobre o XII do meio-dia, no momento em que a viúva [de Charlie 8] narra a subida até ao Rossio» (Jorge, 2014a: 335). Por fim, o momento da mudança é deste modo interpretado: «Ela dirá, com o seu extremoso zelo de viúva, que nessa passagem o seu marido tinha posto o relógio do tempo a andar» (Jorge, 2014a: 335).

Na verdade, neste romance o tempo parece cumprir-se na convocação de uma lógica cénica, ou seja, a que se refere ao território das imagens, à sua disposição ordenada num espaço. Note-se que a reconstrução da história através do recurso à memória dos protagonistas do 25 de Abril de 1974, retratados numa velha fotografia, parece suscitar mais um discurso conscientemente ficcional (apenso a um objecto entretanto dotado de uma natureza icónica) do que um relato cronístico de eventos ocorridos no passado dessas personagens; como se contar através de imagens tivesse uma impositividade e uma capacidade persuasiva mais eficazes que contar sem o recurso a elas.

Desta forma, a reinstauração da ordem histórica far-se-ia mais a partir de um processo de reconhecimento – motivado pela contemplação da imagem –, do que de um engendramento das acções constitutivas da fábula, do mito

(lexemas que podem igualmente ser aqui tomados no sentido que recobrem no contexto da reflexão aristotélica, instituindo-se como temporalidade). De qualquer modo, o relevo concedido à imagem talvez deva ser entendido no contexto de uma ampla compreensão da contemporaneidade, considerando-se, por exemplo, o que Carlos Reis designou, referindo-se a outros textos de Lídia Jorge, como «a subversão das linguagens com crescente influxo da civilização da imagem» (Reis, 2004: 31).

Romance sobre o 25 de Abril? É inegável que o leitor identifica, em muitas das páginas de *Os Memoráveis*, representações que presumivelmente poderá associar não apenas a diversas figuras que moldaram a história recente – quer as mais reconhecíveis, quer as menos mediáticas –, como igualmente a histórias, sons e imagens que povoam o seu imaginário democrático (como a fotografia daquele «jornalista veterano de megafone em punho sobre um tanque» – Jorge, 2014a: 52). O mesmo leitor acompanhará a reconstituição de faces conhecidas, de percursos revisitados, de restaurantes como o Memories. E poderá mesmo dar por si a recordar a sua história pessoal do seu 25 de Abril, ou a procurar eliminar uma dúvida sobre uma data ou um evento. Ou poderá acontecer que outro leitor, porque nasceu depois de 1974, descubra como se construiu um pedaço da história do país já meio esquecida.

E se é possível que tudo isto se verifique no plano da recepção, não é menos verdade que o livro transcende as virtualidades de um romance sobre o 25 de Abril. Aliás, num dos mais significativos elementos paratextuais do romance, a «Nota de Edição» com que abre, ainda antes do «Índice», alerta o leitor, com toda a propriedade, para a velha e necessária distinção entre o domínio da literatura e o território da história, quando inequivocamente esclarece: «*Os Memoráveis* é uma obra de ficção. Embora partindo de acontecimentos e personagens reais, trata-se de uma transfiguração literária e como tal deve ser considerada para todos os efeitos» (Jorge, 2014a: 6). De facto, enquanto «obra de ficção», enquanto «romance», o livro não está sujeito aos rigores da história, apesar de a esta poder recorrer e de o fazer sempre que necessário. E isto sem prescindir das suas razões. Importa, por isso, enumerar algumas, ainda do ponto de vista pragmático, tendo em conta a leitura.

Assim, e antes de mais, deve referir-se a curiosidade do leitor. Logo no início da narrativa, ficamos a saber que uma jovem, mas já experiente jornalista portuguesa, Ana Maria Machado («a Machadinha» – Jorge, 2014a: 62), trabalhando para a CBS, é persuadida, por um ex-embaixador americano (mobilizada a competência histórica talvez se tenha a tentação de aqui identificar Frank Carlucci), a elaborar um documentário sobre a Revolução portuguesa de 1974. Na verdade, ela é convencida a documentar a forma pacífica como

decorreu a Revolução, ou seja, o «milagre» simbolizado pelos cravos.

É na tentativa de compreender como se pode levar a bom termo este projecto que o leitor vai acompanhar todos os passos dados por Ana Maria Machado e pelos seus dois colegas jornalistas portugueses, tão jovens quanto ela, no desvelar dos rostos, das histórias (públicas e privadas), das imagens, dos sons e dos aromas de uma Lisboa de há quatro décadas, simultaneamente tão sua conhecida e desconhecida. Curiosidade, portanto, que o leva a viver com Ana Machado, com Margarida Lota e com Miguel Ângelo. Mas curiosidade também para solucionar, com a mesma Ana Machado, o mistério em que o seu pai, António Machado, aparece mergulhado. E é levado a considerar as pistas fornecidas e pesadas pela filha, as considerações das outras personagens, o *puzzle* que se vai desenhando à medida que a história se desenrola. Curiosidade ainda para entender outros mistérios maiores e menores, como os da terrina do Memories e os da urdidura do Verão Quente de 1975, a partir da referida fotografia mitificada.

Por isso – e esta é outra das razões a que se aludiu –, o roteiro de leitura deste livro é um exercício de descoberta, de acordo com uma lógica de romance policial. De facto, ao leitor de *Os Memoráveis* é concedido o privilégio de assistir, no lugar do espectador, não apenas ao filme correspondente ao guião da Revolução pacífica de 1974, como igualmente aos factos e às histórias ocorridos nos seus bastidores. E a verdade é que, no périplo de entrevistas e de descobertas, vai também procedendo a outro tipo de reconhecimento: o do seu tempo, tornado lento, sob o manto da conivência e do silêncio.

Neste sentido, destacam-se, no romance, as palavras programáticas do estratega de Abril, El Campeador: «avisem através do vosso episódio para a CBS que tenham cuidado comigo. Eu sou aquele que por vezes se deita mas nunca adormece. Estou sempre vigilante, sempre alerta, sempre pronto para reiniciar o que for preciso» (Jorge, 2014a: 221); ou, ainda noutro passo, referindo-se a mesma personagem ao 25 de Abril de 1974: «*Olhe que este dia ainda não terminou, a revolução ainda está na rua, os tanques ainda não regressaram aos quartéis, e os rapazes que têm as armas só vão precisar de dormir lá para o mês que vem*» (Jorge, 2014a: 340). Note-se como a advertência da personagem, o «*portuguese red oak*» (Jorge, 2014a: 27), como é designado pelo ex-embaixador americano, configura um programa ou um desafio. Em qualquer dos casos, é dirigido ao leitor.

Na verdade, é possível reconhecer, ao longo de todo o romance, uma tensão entre um impulso épico e uma sujeição ao seu contrário. Em contraponto com a face heróica dos homens de Abril de 1974, erguidos pela grandeza dos seus ideais e das suas acções, desenha-se o rosto dos mesmos homens, «sublinhando[-se] a sua humana condição» (Mateus, 2014: 356), passados quarenta anos, no presente. Assim, o «Argumento»

do episódio português para a «*A História Acordada*» da CBS, assinado por Ana Maria Machado no final do livro, constitui aquilo a que a mesma personagem chama «uma narrativa positiva, luminosa, intervalos de excepção no processo calamitoso da história» (Jorge, 2014a: 106). No entanto, esse «Argumento», que genericamente corresponde a uma selecção rigorosa, até ao osso, dos feitos da épica, mas filtrados numa «narrativa lírica» (Jorge, 2014a: 337), apenas ocupa uma diminuta parte do livro – uma espécie de testamento espiritual constituindo um legado, sem, no entanto, elidir o presente.

É justamente neste sentido que este não é apenas um romance sobre a história. De facto, desde o início da narrativa, o leitor é confrontado com o ponto de vista de Ana Maria Machado – figura que representa o presente e todos os que já nasceram depois de 1974. Ana Machado, Margarida Lota e Miguel Ângelo são três jovens desiludidos, dois deles com ocupações pouco consentâneas com a sua formação, e os três ausentes da história. Mais do que desiludidos: adormecidos ou indiferentes à utopia, presos, por motivos diferentes, à melancolia com que o texto caracteriza o país. O seu olhar jornalístico é, por isso, o enfoque necessário para a pesquisa, para a descoberta, e também para o processo transfigurador. O propósito da investigação da singularidade do 25 de Abril de 1974, que os conduz ao apuramento dos "factos" e ao contacto com os actores vivos do golpe de estado, leva-os igualmente à compreensão do Portugal contemporâneo e à transformação das suas vidas. Até certo ponto, é ainda o toque do passado revolucionário que, apesar de vontades contrárias, pode transfigurar ou reconfigurar o presente.

O caso de Margarida Lota é disto exemplo. Mas não o é menos o de António Machado. Existe, em relação a este último, uma abertura que pode ser lida como sinal de esperança. E se Margarida Lota se encontra antes de o romance chegar ao fim, o caso do pai de Ana Machado é diferente. Em certa medida, assiste-se a um processo de doença que leva o velho jornalista a uma cama. Não se podem, aliás, deixar de pensar que ele é o país, também de cama, aguardando um sinal de melhoras. Suspenso, fica-se à espera para se saber se a saúde vai chegar ou se, pelo contrário, jamais regressará. A abertura é um sinal de esperança, mas pode ser também lida como um ultimato perante a ameaça do mal e da morte. Perante o esquecimento, perante a melancolia, perante o silêncio há a promessa feita pelo «*portuguese red oak*». Importa, no entanto, saber se ela chegará para pôr termo ao sofrimento.

De facto, na estrita perspectiva lexicográfica, «memorável» significa, numa das acepções, o que é «digno de ficar na memória». Dir-se-ia que

este romance amplia esse sentido; memoráveis não são apenas os que são dignos de ficar na memória; são os que *é preciso* que fiquem na memória, pois o esquecimento parece constituir uma arte que alguns praticam com demasiada eficácia para que não se torne vital a preservação do sentido da história. Esquecidos de si, esquecido da sua identidade, rapidamente o indivíduo se torna outro, informe, dócil, ignorante.

Importa, a este propósito, recordar uma das mais destacadas personagens do romance: a viúva de Charlie 8. Vítimas, viúva e marido, de uma injustiça, aguardam, cada um a seu modo (ele, morto; ela, zelando pela sua memória), a reposição possível da ordem justa. Nesse presente existe ainda alguma esperança, apesar da perfeita consciência do que sobreveio à Revolução: «Nós sabíamos, mas não tão bem quanto ela, que as vinganças de que foram vítimas ele e os outros como ele, tinham tido autores concretos, nomeáveis, intérpretes e responsáveis, colocados no topo das estruturas criadas num país onde passara a haver liberdade para legitimar tudo e o seu contrário.» (Jorge, 2014a: 249). Charlie 8 e a sua viúva, como, de outro modo, cada um dos actores do filme realizado por Miguel Ângelo, são «figuras inocentes e por isso trágicas na roda da história» (Real, 2014). Por isso, no contexto ficcional em que a história pode ser pensada – e esse contexto é igualmente ético, pois, como recorda Lídia Jorge, a «História, a Filosofia e a Ética são filhas directas da ficção» (Jorge, 2013: 11) – é imperativo sublinhar a avaliação que a referida viúva faz de valores como o da liberdade: «Muito pensava o meu marido na palavra liberdade. Dizia o meu marido que cedo tinha sido assaltada por aqueles que sempre seriam destacados, quer houvesse liberdade quer houvesse repressão, porque se adaptavam a tudo» (Jorge, 2014a: 249). Este diagnóstico da condição em que se encontraria a liberdade é igualmente importante por identificar, de modo inequívoco, os responsáveis pelo apagamento da memória com que se confronta a geração de Margarida Lota. Assim, conclui a viúva: «Tinham sido concebidos e educados para isso. Para viverem em ambos os lados e em todos os regimes. O meu marido tinha muita propriedade na linguagem, o meu marido chamava-lhes anfíbios...» (Jorge, 2014a: 249).

De resto, a narradora explica como se fabrica o esquecimento, como se apaga o que é perigoso, como se fomenta a relativização – tudo, enfim, o que conduz à possibilidade de se viver naquilo a que o texto chama «uma amálgama», coexistindo a beleza do passado com a tristeza do presente. Assim, diz ainda Ana Machado, descrevendo essa imagem de *impossibilia* que, no entanto, talvez se possa reconhecer como demasiado adequada ao tempo do presente:

> *A água misturava-se com a terra. As nuvens com as árvores, o espaço com o globo terrestre. O tempo tinha deixado de existir. Não estávamos mortos nem vivos, nem a dormir nem acordados. O heroísmo e a cobardia dormiam nos mesmos peitos. A história e o esquecimento eram partes do mesmo cérebro esperto. A humidade e a luz provinham do mesmo lugar, e tudo estava esquecido quando se pronunciava memorável. (Jorge, 2014a: 256).*

Os Memoráveis é, portanto, um romance de esquecimento, no sentido em que, como refere Paul Ricoeur, «a representação do passado se descobre exposta às [suas] ameaças (...), mas também confiada à sua guarda» (Ricoeur, 2007: 18). Ao adoptar o ponto de vista de Ana Maria Machado, a narrativa justifica simultaneamente o valor testemunhal e a lógica jornalística, por fim convertida ao poder do argumento televisivo/cinematográfico do documentário. Partindo da história, a narrativa assume-se ficção, para reconstruir a utopia no presente, na linguagem do presente.

Este é, por fim, um romance de sabedoria. Não nos referimos apenas à consciência e ao domínio da linguagem ou à arte de contar; sublinhamos igualmente a dimensão pedagógica de um discurso sentencioso, cuja eficácia é performativa, pragmática. Trata-se de uma voz desafiando «a nossa música de fundo», o «*allegro chorante*» (Jorge, 2014a: 298), como lhe chamava a personagem de Rosie Honoré, porque é vital não esquecermos, para «decifrarmos o que verdadeiramente se passou» (Jorge, 2014a: 342); trata-se de uma voz que, como refere Guilherme d'Oliveira Martins, «deixa a memória esbatida, forte e sem ilusões, de uma resistência e de uma esperança que não se desvanecem» (Martins, 2014).

Importa, por isso, recordar as palavras de Ernesto Salamida, referindo-se à noite de 25 de Abril de 1974, após ter cumprido o seu papel nos eventos, e cujo ponto de vista não é individual, mas de todo o país que, sob o manto da ditadura, sobreviveu na paragem do tempo e na ausência da história:

> *Sem saber como, achei-me deitado na cama sem ter atravessado a porta, achei-me jovem, morto, despedaçado na Guerra de África, morto e bem morto, e enterrado muito longe, sem ter filho nem filha, era quase analfabeto, só tinha, lá muito longe, uma leira à minha espera, e a minha mãe, ainda uma mulher jovem, quase tão jovem quanto eu, toda vestida de preto, pendia sobre a minha fotografia colocada à entrada, entre santos e flores de papel, e aí eu pensei que a minha morte em África não tinha servido para nada, a morte de todos os que haviam apodrecido na prisão não tinha servido para nada. E não tinha pena nenhuma de ter ficado enterrado lá longe, não tinha pena de vir num caixão de pinho, não tinha pena de mim, nem de ninguém, nem de coisa nenhuma, e sem pena de nada, como me haviam ensinado a proceder, se acaso fosse assaltado pela polícia política, adormeci vestido e calçado, sobre a cama do meu quarto... (Jorge, 2014a: 332).*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

JORGE, Lídia (2009). «Para um destinatário ignorado», in Ana Paula Ferreira (org.). *Para um Leitor Ignorado: Ensaios sobre* O Vale da Paizão *e outras Ficções de Lídia Jorge*. Alfragide: Texto Editores, pp. 33-47.

JORGE, Lídia (2013). *Os Mitos que nos visitam*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

JORGE, Lídia (2014a). *Os Memoráveis*. Alfragide: Publicações Dom Quixote.

JORGE, Lídia (2014b). «Uma Canção contra o Destino». *Público*. 28 de Março de 2014. Entrevista concedida a Andréia Azevedo Soares. https://www.publico.pt/2014/03/28/culturaipsilon/noticia/uma-cancao-contra-o-destino-332372

MARTINS, Guilherme d'Oliveira (2014). «Foram eles, os cinco mil». *e-Cultura.pt* http://arquivolidiajorge.blogspot.pt/2014/06/de-guilherme-doliveira-martins.html

MATEUS, Isabel Cristina (2014). [Rec. a *Os Memoráveis*, de Lídida Jorge]. *Diacrítica. Revista do Centro de Estudos Humanísticos*. Núm. 28/3, Série Literatura, 2014, pp. 351-356.

REAL, Miguel (2014). «Lídia Jorge: um rasgão no tempo». *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. 11 de Março de 2014. http://arquivolidiajorge.blogspot.pt/2014/06/de-miguel-real.html

REIS, Carlos (2004). «A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século». *Scripta*. Vol. 8, Núm. 15, 2004, pp. 15-45.

RICOEUR, Paul (2007). *A Memória, a História, o Esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp.

NARRATIVA POPULAR E REFLEXÃO POLÍTICA EM *MANITUANA*, DO COLETIVO WU MING.

Claudio Maringelli
FCHS - Faculdade de Ciências Humanas e Sociais
da Universidade do Algarve

Resumo: Partindo duma análise do projeto artístico do coletivo de escritores italianos Wu Ming, o meu contributo visa analisar o romance *Manituana*, de 2007, em que convivem estratégias narrativas típicas do género aventuroso e da narrativa popular e outras estratégias mais experimentais e complexas, sobretudo ligadas à conceção que os autores têm da história e do papel do romance histórico no mundo contemporâneo. Esta conceção forma parte do amplo projeto de intervenção na política e na cultura contemporânea do coletivo Wu Ming.

Palavras-chave: Wu Ming, Romance Histórico, Narrativa Popular, Literatura Italiana, Colonialismo.

Abstract: Starting from a presentation of the artistic project of the collective of Italian writers named Wu Ming, this paper aims at analysing the novel *Manituana*, from 2007, in which the authors combine narrative strategies typical of the adventure novel and of the popular fiction with other more experimental strategies, linked to the authors conception of history and of the role of historical novels in contemporary society. All these aspects form part of the wider project of cultural and political intervention carried on by the Wu Ming project.

Keywords: Wu Ming, Historical Novel, Popular Narrative, Italian Literature, Colonialism.

> *"The Wu Ming Foundation is a band of novelists, a small combo devoted to telling stories. Currently we are based in Italy. Our name means "Anonymous" in Chinese, although we are not anonymous ourselves. Our names aren't secret, indeed, "Wu Ming" may also mean "Five names" if you alter the way the first syllable is pronounced. However, we use five noms de plume composed by the name of the band plus a numeral, following the alphabetical order of our last names. […]. The name of the band is meant both as a tribute to dissidents ("Wu Ming" is a common by-line among Chinese citizens demanding democracy and freedom of speech) and as a refusal of the celebrity-making, glamorizing machine that turns authors into stars" (Baird, 2006: 250).*

O coletivo de escritores italianos Wu Ming começou a sua atividade nos anos 90, utilizando inicialmente o nome de Luther Blisset. Em 1999 publicaram o primeiro romance, *Q*. Desde então, os Wu Ming publicaram quatro romances históricos: *Manituana*, 2007; *Altai*, 2009; *L'armata dei sonnambuli*, 2014, e *L'invisibile ovunque*, 2016. Além disso, os seus membros têm publicado obras escritas individualmente ou com outros escritores que não fazem parte do coletivo; nestes casos, as obras são assinadas com os nomes de Wu Ming 1, Wu Ming 2 etc., sendo que o numeral indica sempre o mesmo autor de maneira unívoca. Trata-se quase sempre de obras de tema histórico (mais raramente, de ensaios literários). Entre as obras deste segundo grupo pode ser interessante destacar *Timira*, de Wu Ming 2 e Antar Mohamed, e *Point Lenana*, de Wu Ming 1 com R. Santachiara, pois permitiram que se abrisse, finalmente, um debate cultural e político sobre a terrível história do colonialismo italiano.

É já possível ver no projeto dos Wu Ming algumas caraterísticas fundamentais bem delineadas. Antes de mais, a história é fonte do material literário de todas as suas obras. Em segundo lugar, o interesse pelo valor de intervenção política e cultural das obras, que nunca aspiram a uma suposta neutralidade, mas, pelo contrário, visam mudar radicalmente a versão oficial e consolidada dum determinado evento histórico. Estes dois temas serão tratados mais precisamente no decurso deste texto, mas cabe aqui mencionar desde já outro traço definidor do projeto Wu Ming, a transmedialidade. Além dos livros, são vários os produtos culturais do projeto entre os quais o mais importante é sem dúvida o *site* Wumingfoudation.com, que se tem transformado numa referência no panorama cultural e político italiano, provocando debates e polémicas. Além de reportagens e artigos sobre a cultura e política italiana, o *site* apresenta conteúdos que visam aprofundar os temas tratados pelos livros e que, junto com outros meios (bandas sonoras ou *podcasts*, por exemplo) e *sites*, transformam cada obra dos Wu Ming num conjunto de produtos culturais, quer de género ficcional quer de análise crítica literária ou histórica, que se complementam entre si.

O propósito deste artigo é analisar o romance *Manituana*, de 2007, e, mais precisamente, identificar nele as caraterísticas principais do conceito de narrativa histórica dos Wu Ming e as respetivas coordenadas do discurso cultural e político por elas veiculado. Como quase todos os outros romances históricos dos Wu Ming, *Manituana* procura explorar um ponto de vista inédito sobre um evento histórico que pode parecer longínquo do mundo dos autores, no espaço e no tempo, mas que, de fato, tem muito a ver com o nosso presente. Neste caso, o evento histórico apresentado é a guerra de independência dos Estados Unidos da América contra o império colonial inglês. O romance carateriza-se por uma grande polifonia e por uma multiplicidade de pontos de vista, mas um deles, com espaço preponderante no romance, é o de membros da tribo Mohawk, que fez a guerra ao lado dos ingleses, contra os independentistas.

O romance tem mais de seiscentas páginas e muitíssimas personagens, portanto não vai ser apresentada aqui uma verdadeira sinopse da obra. O que importa salientar, contudo, é que várias personagens principais da obra são figuras históricas verdadeiras, mas ficcionadas pelos autores, enquanto outras são fictícias e deste modo potenciam a narração e o discurso político do romance. Entre as personagens reais, serão aqui apresentadas brevemente duas das mais importantes: Thayendanega/Joseph Brant e Degonwadonti/Molly Brant. Importa frisar, em todo o caso, que o que aqui será apresentado é o conteúdo do livro, e não uma suposta 'verdade histórica' sobre estas duas personagens (a relação entre os dois conceitos na obra dos Wu Ming será aprofundada ao longo do artigo).

Thayendanega, também chamado Joseph Brant, era um chefe dos Mohawks, mas também um intérprete e representava a mais importante ligação entre os iroqueses (um conjunto de seis nações de que os Mohawk faziam parte) e os ingleses. Antes do começo da guerra de independência, viajou até Londres para negociar a aliança dos Mohawk. De regresso à sua terra (a região dos Grandes Lagos, no agora norte dos Estados Unidos) foi chefe dum exército de voluntários, composto por Mohawks e colonos ingleses.

Degonwadonti, também chamada Molly Brant, era a irmã de Joseph Brant e tinha-se casado com Sir William Johnson, um rico terratenente nomeado responsável das relações do império inglês com os iroqueses. Depois da morte de William Johnson, em 1774, Degonwadonti manteve um papel muito importante de mulher que vivia 'entre os dois mundos', o mundo dos Mohawks e o mundo dos ingleses. Durante a guerra trabalhou para melhorar as terríveis condições de vida do seu povo nesse momento difícil, e, depois da derrota dos ingleses, organizou uma migração de milhares de pessoas

para o Canadá, onde os iroqueses puderam continuar a viver.[1]

Estas duas personagens, além de serem protagonistas do livro, representam muito bem um dos temas fundamentais dos Wu Ming: o hibridismo da cultura iroquesa no final do século XVIII. Antes de 1776, de facto, os iroqueses viviam livres, mas não isolados: o romance dos Wu Ming recusa a exaltação do essencialismo, e representa as relações económicas e culturais que aquele povo tinha com os colonos e que, na maioria dos casos, podem ser definidas como recíprocas e paritárias (pelo menos em termos raciais). Isto não quer dizer que a situação fosse idílica: existiam relações de poder, diferenças económicas, hierarquias, e muitos outros problemas sociais. Aliás, são exatamente as relações de poder e as diferenças económicas entre os colonos a fazerem com que uma grande parte destes se rebelasse contra o império inglês, e este processo é claramente apresentado no livro. Contudo, no livro mostra-se uma situação em que, utilizando as palavras de Tzvetan Todorov, se falava com o outro, e não só do outro (Todorov, 1992: 161). Esta situação representava a possibilidade de um modelo de organização política que, longe de ser perfeita, podia ter levado a um futuro, e a um presente para nós, diferente. A guerra, e as violências cometidas pelas duas partes, cancelou tudo isto.

O romance histórico dos Wu Ming escolhe um ponto de vista inédito sobre um evento tão destacado como a guerra de independência dos Estados Unidos, constrói uma narração deste evento que mistura eventos reais, personagens reais ficcionadas e personagens inventadas e, graças a esta narração e ao ponto de vista adotado, revela a visão de um modelo de sociedade e da relação entre as pessoas. Este tríplice movimento é descrito por Wu Ming 2 no ensaio do 2014 *Utile per iscopo*, em que o autor descreve o seu conceito de romance histórico e a importância deste género narrativo para o nosso presente.

O discurso de Wu Ming 2 parte de uma reelaboração das três coordenadas do romance histórico defendidas por Alessandro Manzoni (autor do romance histórico *I promessi sposi*, que ocupa um lugar muito destacado na história literária italiana) em 1870. Se Manzoni escreveu que o romance histórico tem "Il vero per soggetto, l'interessante come mezzo, l'utile per iscopo" (O verdadeiro como tema, o interessante como meio, o útil como objetivo) (Manzoni, 1870, *apud* Wu Ming 2, 2014: 10), Wu Ming 2 fala em "L'archivio come soggetto, la fiction come mezzo e la testimonianza come scopo" (O arquivo como tema, a ficção como meio e o testemunho como objetivo) (Wu Ming 2, 2014: 34).

1 Estas duas personagens ocupam ainda hoje um lugar destacado na memória histórica dos Estados Unidos e do Canadá. Nomeadamente, Joseph Brant é lembrado nos Estados Unidos como um violento guerrilheiro, terror dos colonos. Molly Brant é, pelo contrário, uma heroína nacional canadiana, cuja representação icónica de mulher que vivia entre várias culturas foi utilizada também para um selo oficial.

Podemos ver, já no princípio, como Wu Ming 2 abandona o conceito de 'verdadeiro' para chegar ao de 'arquivo'. Nesta passagem encontramos, antes de tudo, a perda de confiança na existência de uma única verdade histórica universal (Wu Ming 2, 2014: 23). Ainda assim, a pesquisa nos arquivos é fundamental para a construção do romance histórico, porque pode servir para perceber como foi construída, e então desconstruir, a narração dominante sobre um determinado evento histórico (Wu Ming 1, 2015). Neste sentido, a importância da exploração dos arquivos reside mais no âmbito da representação que no do conteúdo.

Um exemplo do uso feito pelos Wu Ming do material histórico, e sobretudo dos testemunhos linguísticos e textuais, pode ser encontrado no romance na citação duma carta escrita por George Washington a John Sullivan em 1779, em que o primeiro ordena a utilização de métodos extremamente violentos para acabar com as seis nações dos iroqueses.

> *Sir,*
>
> *The expedition you are appointed to command is to be directed against the hostile tribes of the six nations of Indians, with their associates and adherents. The immediate objects are the total destruction and devastation of their settlements and the capture of as many prisoners of every age and sex as possible. It will be essential to ruin their crops now in the ground and prevent their planting more. […]*
>
> *I would recommend that some post in the center of the Indian Country should be occupied with all expedition, with a sufficient quantity of provision, whence parties should be detached to lay waste all the settlements around with instructions to do it in the most effectual manner, that the country may not be merely overrun but destroyed. […]*
>
> *But you will not by any means listen to any overture of peace before the total ruin of their settlements is effected. […] Our future security will be in their inability to injure us the distance to which they are driven and in the terror with which the severity of the chastisement they receive will inspire (them.) (Washington, 1779).*

Este é um exemplo de como o material de arquivo é utilizado para pôr em causa a representação oficial duma figura histórica como George Washington. Em segundo lugar, este é um exemplo de ficcionalização do material histórico: a carta é posta no interior duma narração, em relação com o que vem antes e com o que vem depois, o que modifica a maneira de o leitor interpretar o que está escrito nela. Além disso, a carta é reproduzida, no livro, numa tradução em italiano e com os mesmos cortes com que foi reproduzida neste artigo: estes processos não distorcem o conteúdo da carta em si (que, na sua versão original, se encontra facilmente *on-line*), mas inserem-na no fluxo da narração e, consequentemente, no discurso do romance (Puga, 2006: 26).

Neste sentido, é fundamental observar que o estatuto de ficção do romance histórico é assumido pelos autores como um conceito fundamental: a ficção, para os Wu Ming, é útil, porque tem um papel particular na transmissão do conhecimento:

> *Abbiamo bisogno di scenari e le narrazioni ce li forniscono, spesso con un vantaggio importante rispetto alle cosiddette analisi razionali: le storie ci fanno emozionare e le emozioni, lungi dal contagiarla, sono invece un ingrediente essenziale della ragione. […] Non sorprende allora che il potere si sia sempre appoggiato a miti e leggende. E forse, per tutta risposta, basterebbe continuare a fare quel che abbiamo sempre fatto: sgonfiare le favole dei potenti, raccontare altre storie (Wu Ming 2, 2008).*

A ficção, então, serve porque é interessante: neste sentido, há uma equivalência entre o termo central das coordenadas de Manzoni e de Wu Ming 2: o interessante como meio. Dito de outra forma, a ficção tem um efeito útil sobre quem lê. Este efeito é procurado pelos autores de maneira consciente, através de vários meios: em *Manituana* há, por exemplo, uma utilização constante de estratégias para aumentar o *suspense*, não só nos numerosos momentos de ação e combate, mas ao longo de toda a narração.

Outro aspeto interessante é o baixo nível de inferência pedido a quem lê, e que podemos ver exemplificado numa passagem relativa à descrição dum momento da vida dos Mohawks precedente à guerra, em que o chefe Tekarihoga reza antes de os jovens começarem a jogar um jogo tradicional, o *baggataway*:

> *Abbiamo ricevuto il Gioco dal Padrone della Vita, all'inizio dei tempi. I nostri antenati lo giocarono così come Dio aveva prescritto e in quel modo noi continuiamo a giocarlo.*
> *Johannes Tekarihoga fece un ampio gesto con la mano destra. [...]*
> *Il vecchio riprese, seguito da tutti gli altri.*
> *– Padre nostro che sei nei cieli…*
> *[...]*
> *Peter Johnson pensò che un dettaglio contraddiceva le affermazioni del vecchio. Il Padrone della Vita, all'inizio dei tempi, aveva prescritto di giocare a baggataway nudi, dipinti dei colori di guerra. Tutti, invece, avevano le gambe coperte da gambali di cuoio, alcuni indossavano camicie.*
> *All'inizio dei tempi, poi, nessuno avrebbe recitato il Padre nostro (Wu Ming, 2007: 65).*

Nesta passagem é descrito um dos aspetos fundamentais do discurso político do romance, o hibridismo cultural que, neste caso, se realiza no sincretismo religioso. Sendo um dos temas fundamentais, o hibridismo cul-

tural é representado de muitas formas ao longo do romance, portanto quem chega a esta passagem já tem noção da cultura híbrida do povo Mohawk no final do século XVIII. Contudo, o que é interessante é que, depois da descrição do discurso e da oração do chefe Tekarihoga, os autores decidem acrescentar dois parágrafos, em que os pensamentos de Peter Johnson, o jovem filho de Molly Brant, sublinham mais uma vez que os antigos hábitos tinham mudado e que, embora o chefe tivesse falado das tradições ancestrais, a oração do Pai Nosso obviamente não fazia parte delas. Podemos ver, então, como o nível de inferência pedido a quem lê, pelo menos ao nível da representação das emoções, conceitos e pensamentos fundamentais do romance, não é muito alto. Isso não significa, entretanto, que não haja complexidade na obra, mas que, como escreve Wu Ming 1, a complexidade nunca é procurada à custa da legibilidade[2].

Esta escolha responde precisamente ao intento de fazer uma literatura popular, que possa ser lida com prazer e satisfação, e em que o esforço de quem lê não seja dirigido tanto para a compreensão imediata do texto, quanto para o que está fora do texto, e para a relação entre o texto e o mundo: "I romanzi di cui sto parlando hanno (o almeno cercano) un'efficacia di primo acchito, sono leggibili e godibili anche senza decrittarne ogni aspetto […] La sperimentazione avviene nel *popular*" (Wu Ming 1, 2008: 19). Esta estratégia narrativa, segundo a qual convivem a complexidade na análise histórica e no discurso político e a facilidade de leitura, comporta quase inevitavelmente a dilatação dos romances dos Wu Ming[3].

A finalidade das escolhas narrativas tomadas pelos autores é descrita na última das coordenadas expressas por Wu Ming 2: o que para Manzoni era "o útil como objetivo" transforma-se em Wu Ming 2 no "testemunho como objetivo" (Wu Ming 2, 2014: 34). O objetivo dos romances históricos dos Wu Ming não é, de facto, educar ou propor uma única versão verídica da história. O objetivo é o de complicar, de pôr em crise a narração dominante sobre um acontecimento.

No caso específico de *Manituana*, o estereótipo, a narração dominante, é o da guerra 'justa' dos colonos americanos contra o opressivo império Inglês. *Manituana* abre falhas nesta narração, põe-na em crise, e aposta numa pergunta: 'E se os colonos independentistas não tivessem ganho?'. Esta pergunta contém a ucronia possível de uma América híbrida, alude às possibilidades

2 "La complessità narrativa non è ricercata a scapito della leggibilità. La fatica del lettore è ricompensata con modi soddisfacenti di risolvere problemi narratologici e scaricare la tensione" (Wu Ming 1, 2008: 18).

3 Como outra demonstração do caráter consciente desta estratégia narrativa, pode ser interessante frisar que os livros escritos individualmente, por exemplo por Wu Ming 1 ou Wu Ming 2, fazem escolhas diferentes em quase todos os níveis.

não expressas duma época[4] que foi inviabilizada pelo triunfo dos colonos, facto claramente ligado no romance ao triunfo dos primeiros sinais do capitalismo moderno. Esta ligação toma um sentido particular no romance porque está relacionada com uma série de imagens que se referem às consequências ecológicas do sistema económico e social que saiu vencedor do conflito, para em seguida se difundir em todo o mundo. Neste sentido, são exatamente estas consequências ecológicas que podem representar uma ligação mais estreita com o mundo do público contemporâneo e principalmente italiano para quem a obra foi escrita e que pode olhar o passado e ver quais foram e são as consequências ecológicas do triunfo de um determinado modelo capitalista ao longo do século XIX e XX.

Os projetos económicos dos colonos (mas também a metrópole de Londres) são descritos como destrutivos dum equilíbrio entre as atividades humanas e o ecossistema que os iroqueses tinham mantido (e em certa medida os ingleses, que respeitavam os acordos feitos com os iroqueses). Pode ser interessante citar, neste sentido, a afirmação duma personagem muito negativa, chamada Jonas Klug, que, no romance, representa o lado mais agressivo dos colonos independentistas. Perante a ordem de respeitar os iroqueses porque, entre outras razões, viviam ali antes da chegada dos colonos, Klug reage pensando: "I selvaggi erano in America da prima di tutti, che scoperta. Anche gli scoiattoli, allora, eppure nessuno chiedeva il loro permesso, prima di abbattere un bosco e coltivarci segale". (Os selvagens estavam aqui antes de nós, e então? Também os esquilos, mas ninguém pede permisso aos esquilos antes de derrubar um bosque para cultivar centeio) (Wu Ming, 2007: 320). Esta afirmação, além de expressar o evidente racismo da personagem e de muitos dos colonos independentistas, comprova quais são os projetos destes colonos, e como este modelo económico se liga estritamente com a necessidade de aniquilar os iroqueses e os outros povos da América do Norte.

No entanto, é esta mesma personagem, claramente negativa, que, precedentemente, expressa as suas razões para se rebelar contra os ingleses:

> *Klug li odiava [gli indiani]. Ancor di più odiava chi li proteggeva: il Dipartimento indiano e il clan dei Johnson, con la loro corte di pizzi, merletti e porcellane. Soprattutto quella strega, Molly Brant, la puttana del vecchio Sir William, coi suoi figli mezzosangue: un giorno cipria e cappelli piumati, il giorno dopo conchiglie e pitture di guerra. I loro feudi si estendevano per centinaia di migliaia di acri.[...] In combutta con le Sei Nazioni e re Giorgio d'Inghilterra.*

4 Sobre o conceito de ucronia possível, cfr. Wu Ming 2, 2014: 14.

> *Klug conosceva bene i latifondisti arroganti e intrallazzoni. Suo padre aveva consumato la vita a coltivare i campi di signori come quelli. Klug era emigrato per non trovarseli più sulla groppa, invece comparivano anche lì. Una maledizione in terra (Wu Ming, 2007: 18).*

Embora numa linguagem crua e difamante, Klug descreve aqui o sistema económico e social vigente na colónia inglesa, que estava longe de ser igualitário ou de distribuir os recursos de maneira equitativa. Pelo contrário, é um sistema que se baseia no latifúndio e nos títulos de nobreza. Mas não é só isso: dentro deste sistema encontramos a própria Molly Brant, uma das personagens mais positivas do romance. O mesmo acontece com Joseph Brant, com que quem lê é levado a identificar-se, mesmo se, ao longo do romance, faz escolhas claramente erradas e, sobretudo, comete atos de violência muito graves.

Tudo isto deixa claro como o objetivo do romance não é substituir a versão dos independentistas bons contra os ingleses maus com a narração dos ingleses bons contra os colonos maus, mas é, como já se disse, o de problematizar o conflito. A nível narrativo, este objetivo é perseguido através da focalização interna, como é possível ver na última passagem citada, que põe todas as análises políticas no âmbito da subjetividade das personagens, inclusive das que são evidentemente negativas. Graças à focalização interna, quem lê é forçado a identificar-se também com estas personagens e a tentar compreender, em certa medida, as suas escolhas, ou pelo menos as motivações delas.

A ficção e a escolha da focalização interna entram num diálogo frutuoso com a utilização do material de arquivo, porque permitem "inserire l'archivio nel contesto di una credenza, di uno sguardo, di un verbo di atteggiamento proposizionale (come credere, sapere, sperare, temere, dubitare)" (Wu Ming 2, 2014: 24). O testemunho que, nas coordenadas de Wu Ming 2, constitui o objetivo final do romance histórico, realiza-se, assim, na substituição da narração dominante por uma constelação de narrações possíveis. Através da multiplicação dos pontos de vista e da complexidade da análise política o objetivo final é, dito em outras palavras, o que Wu Ming 2 descreve como "substituir o estereótipo pelo conflito", com a esperança de o texto funcionar sobretudo como "pré-texto para outras investigações" feitas, desta vez, por quem leu o romance (Wu Ming 2, 2014: 29).

É exatamente neste sentido que se insere o uso feito pelo coletivo Wu Ming da transmedialidade. No caso específico de *Manituana*, os Wu Ming

criaram um *site*[5] que contém uma grande quantidade de material de arquivo, mas também outras narrações, e deixa aos visitantes um grande espaço para inserirem contributos próprios e participarem no debate. Este género de paratexto 'alargado' serve um fim declarado nas palavras de Wu Ming 2:

> *Non per aiutare il lettore a tracciare una linea tra ciò che è accaduto e ciò che abbiamo inventato, ma per aiutarlo, da un lato, a comprendere meglio la nostra costruzione, e dall'altro, a proseguire la ricerca ben oltre il romanzo stesso, perche solo da questa ricerca – e non dal romanzo – si può ricavare una qualche utilità (Wu Ming 2, 2014: 29).*

Dois são, então, os propósitos deste paratexto. Um é fornecer a quem lê uma primeira oportunidade para investigar o material de arquivo existente sobre o tema. O segundo é o de sublinhar o estatuto de ficção da obra e explicitar como esta ficção foi construída: no fundo, tirar a máscara do romance histórico. Esta é, sobretudo, uma maneira de tentar neutralizar a relação de poder que sempre existe entre quem escreve, demiurgo do mundo da narração, e quem lê, que, desta maneira, pode deixar de ser só objeto passivo do discurso narrativo. Tal opção de mostrar claramente a estrutura e os mecanismos de construção das narrações talvez seja um dos aspetos mais interessantes da literatura dos Wu Ming, sobretudo num momento histórico em que o conceito de pós-verdade e os efeitos das diferentes narrações dadas acerca de determinados fenómenos históricos parecem ter uma grande importância (embora, como nos lembram os próprios Wu Ming, a importância da ficção em política não tenha de todo sido inventada no século XXI).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAIRD, Robert P. and WU MING (2006). "Stories Are Not All Equal: An Interview with Wu Ming", *Chicago Review*, Vol. 52, No. 2/4, sixtieth-anniversary issue (autumn 2006), pp. 250-259.

LUTHER BLISSET (1999). *Q*, Torino: Einaudi.

PUGA, Rogério Miguel (2006). *O essencial sobre o romance histórico*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

TODOROV, Tzvetan (1992). *La conquista dell'America. Il problema dell'altro*, trad. di Aldo Serafini, Torino: Einaudi.

5 http://www.manituana.com/. É interessante notar, também, como o acesso ao site seja restrito a quem sabe responder a uma pergunta relativa a uma personagem do livro.

WASHINGTONG, George (1779). "From George Washington to Major General John Sullivan, 31 May 1779," *Founders Online,* National Archives, last modified March 30, 2017, http://founders.archives.gov/documents/Washington/03-20-02-0661 (Data de consulta: maio 2017). [Original source: *The Papers of George Washington, Revolutionary War Series*, vol. 20, 8 April–31 May 1779, ed. Edward G. Lengel. Charlottesville: University of Virginia Press, 2010, pp. 716–719.]

WU MING (2007). *Manituana*, Torino: Einaudi.

WU MING (2009). *Altai*, Torino: Einaudi.

WU MING (2014). *L'armata dei sonnambuli*. Torino: Einaudi.

WU MING (2016). *L'invisibile ovunque*, Torino: Einaudi.

WU MING 1 (2008). *New Italian Epic 2.0*, Memorandum 1993-2008: http://www.wumingfoundation.com/italiano/WM1_saggio_sul_new_italian_epic.pdf (data de consulta: maio 2017).

WU MING 1 (2015). "Dalla fine del New Italian Epic alla collana #Quintotipo" http://www.wumingfoundation.com/giap/2015/01/dalla-fine-del-new-italian-epic-alla-collana-quintotipo/ (Data de consulta: maio 2017).

WU MING 1 com SANTACHIARA, Roberto (2014). *Point Lenana*, Torino: Einaudi.

WU MING 2 (2008). Recensão de *Storytelling*, de Christian Salmon, *L'Unità*, 27/09/2008, https://www.carmillaonline.com/2008/10/07/christian-salmon-storytelling/ (Data de consulta: maio 2017).

WU MING 2 (2014). *Utile per iscopo*, Rimini: San Marino UP e Guaraldi.

WU MING 2 com MOHAMED, Antar (2012). *Timira*, Torino: Einaudi.

Paulo Roberto Nóbrega Serra
CLEPUL - Centro de Investigação da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Resumo: Neste trabalho reflecte-se sobre a importância do realismo mágico como uma importante renovação da ficção produzida em Portugal. Exemplificando através de aspectos concretos da obra em análise, realiza-se um levantamento das principais características deste tipo de ficção ou corrente literária. O realismo mágico é definido em termos da intervenção do maravilhoso numa narrativa de moldes realistas. De forma a comprovar a existência de um realismo mágico próprio da ficção portuguesa, procedemos à leitura crítica da obra *Lillias Fraser*, de Hélia Correia. Essa questão é objectivada através da análise de diversos aspectos textuais, como a problematização do conhecimento da História, a intervenção do maravilhoso ou de dons sobrenaturais conferidos às personagens centrais.

Palavras-Chave: realismo mágico; corrente literária; maravilhoso; Hélia Correia.

Abstract: This work reflects on the importance of magical realism as an important renovation of postrevolutionary portuguese fiction. Exemplifying through concrete aspects of the work under analysis, it is carried out a survey of the main characteristics of this type of fiction or literary current. Magical realism is defined in terms of the intervention of the marvelous in a realistic narrative. In order to prove the existence of a magical realism characteristic of portuguese fiction, we proceed with a critical reading of the book Lillias Fraser, by Hélia Correia. This question is objectified through the analysis of several textual aspects, such as the problematization of the knowledge of History, the intervention of the marvelous or central characters with supernatural gifts.

Keywords: magical realism; literary current; marvelous; Hélia Correia.

O romance *Lillias Fraser*, de Hélia Correia, laureado com o Prémio do PEN Clube Português, em 2001, e o Prémio D. Dinis, em 2002, demarca-se do mais convencional romance histórico em virtude de diversas características pós-modernas mas mais particularmente pela intervenção do maravilhoso.

A estrutura do romance apresenta-se de forma tripartida, correspondendo cada parte a uma espécie de livro que se subdivide em capítulos, associados a dois cenários distintos: a Escócia, em 1746, e Portugal, em 1751 e, depois, em 1762. Lillias Fraser passa por diversos locais, todos eles facilmente identificáveis, como Culloden, Moy Hall, Dornoch, Londres, Edimburgo, Setúbal, Moita, Lisboa, Mafra, Almeida e Abrantes. Todavia, a autora nunca procura fazer grandes descrições cénicas ou caracterizações do espaço em que a acção decorre. O leitor sente-se transportado nessa viagem temporal e física, mas o que se desenha nas páginas deste romance é uma ambiência, feita de um esbatimento da realidade, pois tirando alguns apontamentos específicos que retratam o ambiente de época, invocadores de alguma História, a autora joga mais com uma memória ou um inconsciente colectivo que permita ao leitor identificar-se com esses lugares.

Culloden é o cenário com que se inicia esta história, a partir de um agora, o ano de 1999, tempo presente a partir do qual se começa a desenhar um passado possível, não através da protagonista da obra mas por meio da própria voz autoral:

> *Estive no campo da batalha de Culloden em 1999, a meio de Abril, um dia após as comemorações, quando ainda os ramos de narcisos, flores da morte, levemente crestados pela brisa, tremiam junto às pedras lapidares.* [1]

Há de imediato uma clara associação a este lugar histórico como um espaço de morte, feito de memória, através da alusão à flor do narciso, além da remissão às pedras tumulares, que configuram outro marco da memória. Mesmo quando a narradora se situa num espaço claramente contemporâneo, a indefinição e descaracterização do espaço mantém-se. Mais curiosamente surge um cuidado em denotar, através de um tom irónico, a forma como o resgate da própria memória surge conotado com o comércio: «Velhos americanos percorriam toda a extensão assinalada, procurando marcas do clã de onde pensavam descender. Estavam dispostos a fantasiar, a pagar qualquer preço por um pouco de História, que é aquilo que lhes falta» [2].

Aqui, a magia própria do realismo mágico surge associada não a um local distante ou periférico, mas a um tempo perdido que se procura resgatar,

1 Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 13.
2 Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 13.

envolvendo-o de uma aura romântica. Uma das marcas do realismo mágico é a estratégia de literalização do real em que sentimentos e estados de alma se transformam em letras. Um exemplo-chave surge quando a narradora-autora visita o memorial desse campo de batalha:

> *Senti-me exausta por andar de pedra em pedra sem partilhar a alegria americana. Acho que o alarme que corria o campo era audível a gente como eu, puros visitantes que não iam à espera de o ouvir. Por muito fundas que tivessem as raízes, na formação das ervas não havia um átomo de sangue derramado. Passara muito tempo. E no entanto alguma coisa que rangia, um desespero, cortava o ar e cintilava à luz de Abril.*[3]

O bramido da História parece materializar-se e, ainda que não houvesse uma intenção específica, segundo Hélia Correia afirmou em entrevistas, de escrever um romance histórico, pois Lillias como personagem que origina o livro ter-lhe-á surgido primeiramente, acaba por ser demasiado sonoro e aflitivo para não ser ouvido. Inclusivamente, a certa altura, a narradora assiste no museu ao irromper do passado numa visão que se materializa à sua frente:

> *Eu bem os vi, no dia em que lá fui. (...) Então, vi-os chegar. Vi aquele bando de jovens montanheses. Caminhavam em direcção ao sítio de batalha com tal furor que não me admiraria se de repente levantassem os punhais. Vinham trajados rigorosamente com aqueles mantos coloridos que também acharam fim com a derrota em Culloden.*[4]

Ao que parece a narradora não é a única a testemunhar esta invasão do passado, contudo ao referir-se-lhe como visões não deixa de haver uma incerteza quanto ao que o leitor deve achar de tal visão, ambiguidade essa bem própria do realismo mágico:

Mas toda a gente se chegou para os lados para que eles avançassem. Por momentos, pensei que isso não era necessário, pois visitantes e guerreiros caberiam no mesmo espaço exactamente ao mesmo tempo, já que os segundos não passavam de visões[5].

Pouco depois, volta a indicar para reforçar, talvez, uma indiferença do presente face ao passado, mesmo numa casa que procura resgatar o passado como é um museu, que os jovens guerreiros: «Ignoraram o balcão onde deviam ter comprado os bilhetes e o facto é que os funcionários os olharam com total indiferença, como cegos.»[6].

3 Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 17.
4 Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 17.
5 Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 17.
6 Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 17.

Contudo, a passagem destes cinco ou seis guerreiros paradoxalmente nem o ar deixa indiferente, principalmente pela força destruidora ou energia primeva que estes emanam:

> *O ar cedia à sua volta, recolhia pedaços dos seus cheiros masculinos, do seu resfolegar, e recompunha-se, fechava-se de novo por trás deles, levemente alterado, porque nada, ninguém pode cruzar-se com tal raiva e querer ficar exactamente como era*[7].

Inclusivamente eles «faziam sombra como um temporal» e a sua presença pode mesmo despertar a paisagem pois «se em algum momento aqueles campos se recordaram da batalha, foi então»[8]. Mas quando a narradora procura alcançá-los, depois de despertar ela própria do seu torpor ou incredulidade, já não os alcança e deixa novamente a impressão de que aquela invasão não passou de uma mera visão: «O vento e o sol bateram-me na cara, e eu defendi-me. Nunca mais os vi, e no entanto era impossível que eles tivessem, naqueles segundos, alcançado o horizonte.»[9].

A estrutura do romance divide-se em três partes, em que os cenários correspondem a tempos distintos, com início na Escócia, no ano de 1746, deslocando-se depois a acção para Portugal, com a viagem da protagonista, no ano de 1751 e termina em 1762. Desenha-se assim um arco temporal de dezasseis anos em torno da vida de Lillias Fraser, personagem-livro que surgiu à autora no seguimento de um episódio biográfico narrado no livro, quando visita Culloden, cujo cenário assiste ao início desta história. A protagonista do romance homónimo de Hélia Correia é uma criança escocesa com o dom excepcional e mágico de prever a morte nas pessoas. Lillias tem o poder de, quando olha para as pessoas com que se cruza pela primeira vez, antecipar o momento da sua morte, vendo como vão morrer. Nesta personagem o maravilhoso não surge, portanto, de forma gratuita ou acessória, antes se configura como forma de salvação desta criança-mulher. Esse poder vai salvá-la logo nas primeiras páginas do romance, pois assusta-se quando olha o pai e antecipa o seu assassinato. O romance inicia-se com a clara exposição logo na primeira frase daquilo que se vai passar, sem dar tempo ou lugar a uma suspensão de expectativas por parte do leitor. Tal como a personagem vivencia os acontecimentos antes do tempo, também a narrativa aponta logo o desenlace futuro: «Lillias salvou-se da carnificina porque, seis horas antes da batalha, viu o pai morto, como realmente ele ha-

7 Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 17.
8 Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 17.
9 Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 17.

veria de morrer mais tarde.» [10]. A vivência antecipada do tempo configura-se muito particularmente, na ficção do realismo mágico, na criação de personagens que detêm a capacidade de prever o futuro ou de ver o invisível, como Lillias Fraser. As visões de Lillias abrem assim a percepção do leitor para um mundo em que os véus são demasiado finos, permitindo "pre-ver" o futuro da mesma forma que o mundo do invisível se sobrepõe por vezes ao mundo do sensível. Entre as várias ocorrências dessas visões de morte que Lillias recolhe, este tempo narrativo que se pressente ao longo do romance pode ser exemplificado na seguinte passagem:

> *Pelos finais de Outubro, Lillias via a construção da casa a desfazer-se. Era a primeira vez que adivinhava o desastre nas pedras, nas paredes. Acordava de noite, ouvindo o inferno a não caber em si, a rebentar, exactamente como percebia quando um tumor buscava uma saída. O chão rosnava. Em breve mostraria as suas grandes fauces de carvão. E, do seu dorso em fogo, tudo aquilo que estava vivo e formava a cidade dos mortais seria arremessado no abismo.*[11]

O tempo verbal predominante é o Pretérito Imperfeito, mas existe um uso muito interessante das formas verbais no Presente, reforçado pelo Gerúndio, logo no início da narrativa, após a fuga de Lillias, motivada pela visão do pai atravessado pelas baionetas, quando encontra a velha que a ajuda e a salva do exército: «Há, com efeito, uma mulher que vai passando e que recolhe Lillias nos braços.» [12]. Por duas páginas, este primeiro capítulo parece constituir-se justamente como um momento chave na narrativa, logo antes de esta avançar até 1999, onde a voz autoral é claramente assumida, para logo depois se entrar em esclarecimentos e divagações históricas do período a que reporta a narrativa, até que a acção se foca novamente em Lillias.

Também neste romance as prolepses são recorrentes, acentuando a noção de um tempo que está claramente a ser livremente reconstituído na narrativa.

Menos constantes são as analepses, como se pode perceber pelo facto de se tratar de um romance feito ao sabor de vidências, mas destaque-se a forma como as personagens vivenciam os factos através do uso da memória que interliga presente e passado, e em que a própria autora pode romancear e embelezar os factos possivelmente históricos:

> *Eva ainda se lembrava de a avistar, nas grandes festas do primeiro de Maio, como um bichinho de algodão doirado, esvoaçando entre os homens do seu clã. (...) Vendo-a de longe, o jovem Angus riu também.*

10 Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 7.
11 Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 93.
12 Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 9.

> *«Só com aquela é que me casarei.» Tinha vinte e dois anos. Nem ele próprio pensou que havia de cumprir essa promessa.* [13]

Todavia esses saltos temporais não remetem apenas para a história narrada mas inclusive para conhecimentos externos à narrativa, que só a autora-narradora pode possuir: «Era um homem sensível, dado às árvores, com especial paixão pelos salgueiros, como, depois, os pré-rafaelitas»[14].

Esta menina-mulher de olhos dourados com sangue de bruxas integra assim uma considerável galeria de personagens-mulheres, como Branca, em *O Dia dos Prodígios*, de Lídia Jorge, Blimunda, em *Memorial do Convento*, ou *A Sibila*, de Agustina Bessa-Luís. É através da sua vivência íntima do tempo e da realidade que o leitor pode filtrar os factos narrados. À linearidade cronológica do tempo do Homem, opõe-se um tempo circular, vivido intimamente pela Mulher. Não é por acaso que o romance encerra com Lillias Fraser grávida e a seguir rumo a um horizonte incerto, para que a sua criança nasça num sítio seguro, guiada por Blimunda (a personagem de Saramago que faz uma entrada em cena). Lillias Fraser escapa, aliás, à batalha de Culloden, graças ao seu dom da visão. Na abertura do romance, quando visiona o pai como há-de morrer, está bem patente a confusão sentida pela personagem, ainda criança, devido ao desconhecimento dos seus próprios dons. Estes dons acabam por se ir fortalecendo ao longo da narrativa, parecendo desdobrar-se até, como quando, a certa altura, a personagem é empurrada para o passado face a uma visão grotesca, e não para o futuro, como se o seu próprio inconsciente a guiasse até uma memória de conforto.

É o mágico o motor que conduz e salva Lillias ao longo da narrativa, e é novamente graças ao seu dom, com o qual aprendeu a conviver, que se volta a salvar no fatídico ano de 1755:

> *Acabaria por acostumar-se e quando, anos depois, em Portugal, viu abater-se uma cidade inteira, levantou-se em silêncio do enxergão, fechou a trouxa e foi dormir para o jardim, sem avisar ninguém daquilo que iria passar-se mais à frente, de manhã. Pensou que, se falasse, criaria um estado tal de confusão que os acidentes começariam a acontecer antes de o terramoto os provocar.* [15]

Hélia Correia proferiu em entrevista não ter feito grande pesquisa histórica para a criação do seu romance *Lillias Fraser*, sendo que a personagem desta rapariga lhe terá surgido primeiramente, o que se parece coadunar com o facto de, a certa altura, surgir referido, através do pensamento de uma personagem,

13 Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 42.
14 Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 261.
15 Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 8.

que Lillias, graças aos seus olhos dourados, que remetem para a sua natureza extraordinária, seria, «apesar da sua tenra idade, capaz de desviar a história a seu favor» [16]. Ainda que Hélia Correia alegue não ser capaz de retratar o real histórico com precisão, instilando no leitor o verdadeiro espírito de época, julga-se que, pelo contrário, a evocação do real é assustadoramente realista, ainda que, curiosamente, seja feita de forma impressionista, lembrando certos quadros. A autora ao cortar cerce o real histórico parece andar no fio da navalha, oscilando entre o realismo mágico e o hiper-realismo, na medida em que Lillias segue um percurso errático, salva pela sua própria visão, mas é uma testemunha silenciosa dos acontecimentos em seu redor, sobrevivendo entre o caos e a ruína de uma cidade, primeiro em Culloden após o flagelo da guerra, depois em Lisboa e Mafra após o terramoto, até chegar novamente a um cenário bélico com a Guerra Fantástica dos Sete Anos, entre 1756-1763.

Além das constantes intrusões do narrador já referidas, o narrador/a chama ainda a atenção para um certo «gosto folclórico» em relação ao passado, no início do romance, por parte dos americanos que vagueavam pelo local: «Estavam dispostos a fantasiar, a pagar qualquer preço por um pouco de História, que é aquilo que lhes falta» [17]. O narrador situa obviamente o leitor num contexto pós-moderno, assentando-lhe bem os pés na terra mesmo no início do romance, quando refere a sua presença na cafetaria e no museu do memorial histórico, bem como quando refere a existência do site na Internet sobre Culloden [18]. Como se depois de se situar numa época neoliberal e globalizadora como a actual, onde muitos continuam a procurar, ainda assim, um pouco de História que os conduza até ao passado, nomeadamente os americanos por serem uma nação mais recente. Mas, da mesma forma que o historiador não pode visitar o passado para saber, em primeira mão, como este aconteceu, o narrador também não detém todas as peças do puzzle que ele próprio narra. O narrador enquanto instância tipicamente omnisciente chega mesmo a brincar com as suas próprias "limitações", numa «constante atestação de ignorância» [19]: «Se alguém ouviu gemer os soterrados e se benzeu ao despejar os caldeirões, isso não sei.» [20], «Se a Tomás lhe ocorrera pô-la à força para fora dali, não sei dizer.» [21]. Além disso, o narrador tem uma consciência selectiva daquilo que lhe interessa à narração, como revela aqui: «mas essa história não nos diz respeito. Já voltámos as costas para sempre.» [22].

16 Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 62.
17 Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 13.
18 Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 17.
19 Paulo Alexandre Pereira, «Contar contra a ruína - *Lillias Fraser*, de Hélia Correia» in *Escrever a ruína*, António Manuel Ferreira (coord.), p. 72.
20 Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 139.
21 Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 148.
22 Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 129.

O narrador cria um jogo textual com o leitor quando revela ser detentor de todo o conhecimento do sucedido na época e do que veio depois, mesmo que fornecendo apenas pistas indirectas: «O medo palaciano, mal contido, tornava a fidalguia amarelada. Seria uma mudança estimulante que os membros da nobreza se curvassem, doídos de pavor como de cólica, e que a classe dos servos levantasse voz e cabeça, ao som de um 'ça ira' qualquer.»[23].

Ou no episódio da execução dos Távoras, note-se como se faz a ponte entre os tempos:

> *Às vezes penso que, na escura madrugada que precedeu a sua execução, se avistariam, no terreiro de Belém, onde soava o martelar do cadafalso e o povo já marcava o seu lugar, olhares iguais aos das mulheres que, em Paris, uns decénios mais tarde, tricotavam com um afã doméstico os seus xailes, enquanto viam trabalhar a guilhotina.* [24]

Será que a mensagem subjacente é que o ser humano, independentemente do século que lhe assiste o berço, é igual na sua morbidez? A ironia transmuta-se igualmente numa arma, permeando a leitura que se faz do passado a partir da actualidade: «Não existia, ao tempo, essa doença que havia de chamar-se romantismo e de ter por modelo a perdição.» [25].

O narrador/autor deveria coibir-se, regra geral, de tecer comentários acerca das épocas passadas, mas numa perspectivação claramente pós-modernista vai comentar o passado à luz do presente e da sua própria subjectividade mais ou menos lúcida: «a gente portuguesa, que um dia se atravessa aos oceanos e julgava merecer descanso eterno» [26]. E mais do que tentar contar a história como foi, oferece assim ao leitor a sua leitura pessoal e interpretativa dos factos narrados, da mesma forma que recorre aos *ses* da História (tão presentes em José Saramago):

> *Pouco faltou para que caíssem sobre Londres, desviando o sentido da História a seu favor. No entanto, voltaram para trás. Tinham saudades, é o que se diz.* [27]
>
> *Se não tivesse começado a chover e o incêndio não se tivesse convertido em fumo, talvez Lillias ficasse encurralada.* [28]
>
> *Escancarou uma enorme goela na encosta onde Lillias havia de encontrar-se, se tivesse avançado um minuto antes.*[29]

23 Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 200.
24 Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 219-220.
25 Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 204.
26 Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 261.
27 Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 16.
28 Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 25.
29 Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 100.

Note-se, antes de mais, que a expressão "desviar o sentido da História a seu favor" expressa bem o carácter metaficcional da obra, expressão que surge mais do que um par de vezes, uma delas em referência a Lillias que consegue alterar o curso dos acontecimentos graças às suas capacidades excepcionais.

Essa metaficção implícita vai mais longe quando o narrador/a enuncia:

> *Acabariam por os encontrar e o melhor que lhes sucederia seria verem-se de novo revestidos da máscara referente ao seu papel. «Esta é uma mulher, esta uma moça, este um mendigo, este ajudante de escultor.» A vida inteira decorria disso.* [30]

Por outro lado, logo na parte inicial do romance, é revelador a forma como a própria narradora se dirige ao leitor, como que fundamentando a sua escolha temática para este romance: «Aliás, esta guerra é toda ela um terreno propício à literatura. Ainda hoje as crianças escocesas aprendem as baladas de Culloden com aquela emoção pelos justiceiros que é própria das leituras infantis.» [31]. Mas vai-se ainda mais longe, e não só se refere que a heroína que dá nome ao romance é descendente de uma importante família escocesa, cujo apelido Fraser deveria soar como um nome de guerra pois reforça-se, em várias situações, a necessidade de o esconder, como existe mesmo um episódio emblemático em que uma personagem se dirige a Lillias – «Tens grandes homens na família», disse-lhe Anne. «Heróis. Tu tens de ser uma heroína. Vais ser uma heroína, Lillias?» [32] – numa clara explicitação da dimensão que a protagonista irá adquirir como heroína de romance.

O uso do futuro ou da perifrástica, bem como da subordinação condicional, como foi observado por Maria de Fátima Marinho [33], à luz da teorização de Linda Hutcheon, abre rasgões na tela da realidade, abrindo o aqui e agora a uma série de versões possíveis ou universos alternativos, da mesma forma que a ocorrência do maravilhoso tenta despertar o leitor para outras realidades palpáveis no quotidiano. Esses saltos no futuro também são conseguidos pelas visões da protagonista de olhos dourados que conduz o leitor por esses tempos, quando os seus dons mágicos lhe permitem ver como é que as pessoas vão morrer, isto é, o seu futuro (que é também o seu fim). Estas visões da morte configuram-se como prolepses que polvilham a narrativa, sendo o tempo cronológico anulado e o leitor é levado a vislumbrar o fim da vida de diversas personagens, mais ou menos centrais. A presentificação do futuro bem como do passado contribui assim para a subversão da diegese temporal. Tal como

30 Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 129.
31 Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 16.
32 Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 33.
33 Maria de Fátima Marinho, «O jogo da encenação do passado em *Lillias Fraser*, de Hélia Correia» in *O jogo no jogo*, Roma Editora, p. 201.

Lillias olha para o futuro, o narrador volta-se para olhar o passado.

Este romance convoca ainda incessantemente o leitor, fazendo, aliás, mais sentido designá-lo como narratário, pois este vai ser constantemente chamado à narrativa. Tal sucede mediante o recurso ao uso constante de pronomes pessoais na primeira pessoa do plural, reforçando a identificação do leitor como uma personagem figurante, testemunha dos eventos narrados: «não podemos nós, da nossa distância, duvidar», «o nosso grupo» [34], «os nossos» [35].

O anacronismo que prolifera na ficção historiográfica não é, portanto, acidental, constituindo um recurso retórico que revela a re-visitação do passado, inscrito no contexto do presente, relembrando que se evoca o passado a partir da contemporaneidade do autor e do leitor:

> *Julgamos nós que tudo não passava de narcisismo sadomasoquista. Porém, julgamos com o nosso século e as nossas palavras. Não podemos entrar na intimidade de outra época em certos pormenores essenciais.*[36].

Estas «nossas palavras» deixam, aliás, a ressalva de outras ocorrências de anacronismos como engomadas, por exemplo.

A própria autora proferiu numa entrevista que «um livro não é pombo-correio, não tem de levar nada na anilha» [37]. Da mesma forma, Hélia Correia disse não ter feito grande pesquisa histórica, sendo um erro deduzir que este livro tem um «pré-texto»[38]. Como qualquer investigador, a autora consultou obras na Biblioteca Nacional, mas ressalva que num romance histórico se «parte da história para o romance e aqui a história veio por arrasto, aliás muito violentamente». Por isso, os factos não podiam ser debitados, tinha «de ser algo muito digerido, quase esquecido». Rejeitou toda a bibliografia da época pombalina e centrou-se sobretudo em documentos ingleses que, segundo a autora, foram «quem redigiu mais impressões sobre o século XVIII português». Este facto é importante, aliando-se ao facto de o romance ser um fresco de época muito bem conseguido, mesmo com a sua aura de mistério que irradia da própria personagem, em que se perspectiva Lisboa e outros locais a partir dos olhos dourados de uma estrangeira. Do mesmo modo, a autora advoga que a obra não tem uma «arquitectura prévia», antes constituindo-se como uma «deriva», um pouco como o percurso errático, quase pícaro, da personagem que escapa à morte graças aos seus dons de vidente e que vai em errância pelo mundo. Há,

---

34 Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 128.
35 Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 129.
36 Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 161.
37 Paulo Alexandre Pereira, «Contar contra a ruína - *Lillias Fraser*, de Hélia Correia» in *Escrever a ruína*, António Manuel Ferreira (coord.), p. 73.
38 Hélia Correia em entrevista ao *Público*, «Apaixonei-me mesmo pela Lillias», 21 Maio de 2003, p. 11

no entanto, passagens em que se denota essa informação sabiamente absorvida e oferecida ao leitor, de forma explícita: «Os ingleses traziam facilmente dinheiro português que circulava com abundância pela Grã-Bretanha, moedas com a efígie de João V a que eles davam o nome de "moidores".» [39].

Ou quando se refere o Padre Malagrida, figura efectivamente histórica que, tal como o Marquês de Pombal, está presente ao longo do romance:

> *D. José I votou-o ao desprezo e afastou-o sem delicadeza dos aposentos da rainha-velha que precisava dele como do ar. Já então começava entre o Ministro e a Companhia de Jesus aquele jogo que, de um mero recontro de influências, se tornou num combate sem piedade.* [40]

O verbo *ver* predomina no romance, bem como os substantivos *visão* ou *olhos*, por onde se apreende o real circundante mesmo quando Lillias duplica a sua visão, vendo este mundo em paralelo com o outro que há-de vir, ou que parece já estar presente, embora só quem tenha essa percepção extra-ordinária o possa visionar:

> *Via morrer aqueles que a rodeavam, via-os sofrer quando se divertiam e nada suspeitavam do futuro. Mas aprendera a desviar os olhos. Já conhecia a qualidade das visões que antecipavam o desastre sem que nada se pudesse fazer para o impedir.*[41]

A importância da visão também se torna bem patente em certas passagens descritivas que lembram quadros ou cenas fílmicas (Pedro Mexia refere Buñuel[42]):

> *As chamas levantaram-lhe o cabelo um momento antes de o incendiarem. Ele parecia um joguete, sacudido pelas cores que lutavam entre si, ouro, negro, vermelho, um laivo azul, engalfinhados e soprando com o esforço.*[43]

Ou ainda quando a própria narrativa estabelece uma comparação com as artes plásticas, o que remete, em parte, para um carácter metaficcional: «Havia em tudo aquilo uma beleza de quadro tenebrista, fortes cores de quaresma contra um fundo completamente sujo de carvão.» [44].

A escrita de Hélia Correia revela-se concisa, mas poética, acutilante, e os momentos em que o narrador se intromete e dá a sua opinião ilustram o estilo

39 Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 76.
40 Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 160.
41 Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 91
42 Pedro Mexia, «Cuidar dos vivos» in *Diário de Notícias*, suplemento DNA, 2 de Fevereiro de 2002, p. 28
43 Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 161
44 Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 155.

da autora. Este tom de crónica com frases/inscrições lapidares quase aforísticas aproxima-se inclusive do estilo de Agustina Bessa-Luís, nomeadamente na frase: «As ideias, para um homem, eram como o amor para as mulheres: desordenavam as prioridades e resultavam sempre no desastre.» [45].

Depois do terramoto é evidente a recorrência de um elemento físico que funciona como alegoria, conforme já referenciado, da própria reconstituição histórica que o romance objectiva. A palavra *ruínas* surge múltiplas vezes ao longo da narrativa, sendo o seu sentido reforçado inclusive pela repetição em frases sucessivas:

> *Saíam das ruínas do convento. Por estranho que parecesse, a atracção daquelas pedras em ruínas onde apenas se levantava um velho altar ao fundo era maior que a das igrejas mais poupadas (...) e a mudança excitasse os cidadãos.* [46]

A recorrência deste vocábulo é justificada não só por simbolizar o caos e a destruição, como também o devir histórico, enquanto registo e momumento natural do passado, além de exercer um forte fascínio. Ao que acresce que este uso repetido da palavra surja justificado pelo tempo lento da reconstrução da capital, como se percebe na passagem em que é feita uma clara alusão aos relatos que podem ser consultados sobre a época, e de que a autora terá feito uso:

> *Lisboa ia-se erguendo devagar, tão devagar que vinte anos depois ainda muito relato de viajante dizia haver entulho em toda a parte. Também a vida de Cilícia se arranjava, peça por peça, e, comparando, velozmente.* [47]

Esta reconstrução da cidade de Lisboa está directamente relacionada com a reapropriação de uma normalidade que reja a vida destas personagens. Por outro lado, esta reconstituição alia-se ao próprio processo de escrita e de construção da ficção. As ruínas, enquanto restos de destruição, escolhos remanescentes da derruição pós-apocalíptica do terramoto de 1755, configuram uma alegoria da própria História que é preciso reconstituir através deste romance que parece ter mais de mágico do que de histórico. Escreve Paulo Alexandre Pereira que as «ruínas reificam o eterno devir da História» [48].

Hélia Correia afirmou em entrevista que, para si, «a única possibilidade de criação é a afirmação da diferença. As duas possibilidades de afirmação da diferença são a marginalidade ou a loucura. São os grandes temas dos meus livros.»[49]. Estes temas são caros à autora devido à sua paixão pelo romantismo

45 Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 227

46 Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 159.

47 Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 150.

48 Paulo Alexandre Pereira, «Contar contra a ruína - *Lillias Fraser*, de Hélia Correia» *in Escrever a ruína*, António Manuel Ferreira (coord.), p. 61.

49 Ernesto Rodrigues, «Hélia Correia : marginalidade e loucura [crítica a 'Insânia', de Hélia Correia]», in

inglês e transparecem na tessitura de diversas obras suas, em que algumas das suas personagens femininas (e um protagonista, Moisés, em *Bastardia*) são mulheres singulares, por possuírem capacidades fora do normal, o que as demarca e as estranha face à realidade convencional, como Lillias ou Irene, a louca da vila de *Montedemo*. Estas mulheres tornam-se assim ex-cêntricas (conceito apresentado por Linda Hutcheon), o que facilita ou privilegia uma visão do real mais objectiva e imparcial [50]. A perspectiva fornecida da realidade lisboeta é objectiva e crítica, posta no pensamento de uma estrangeira, capaz assim de ter uma visão mais distanciada, que pode estar aliada a uma certa atitude de comentário ou crónica de um narrador moderno que conhece a nação no seu estado actual, cerca de três séculos após os factos narrados: «Era morena, uma perfeita portuguesa, dessas em que os estrangeiros admiravam sobretudo o cabelo e a dentição.» [51], e «os que buscavam um país de Luzes soçobravam, batidos por um sol que convidava à imobilidade e não contrariava a escuridão» [52].

Pedro Mexia releva como central ao livro a «visão (embasbacada e receosa) que o português tem do estrangeiro e a visão (antropológica ou entomológica) que os estrangeiros têm de Portugal»[53]. Neste caso, é relevante o pensamento de Jayme, que surge mais como um estrangeirado:

> *Conheceu Portugal pela desordem que bruscamente perturbava a vista. Espinhos e matagais predominavam, chocando o seu olhar, habituado ao traçado geométrico das sebes e à limpeza dos campos de cultivo. Porcos selvagens tropeçavam nas raízes. (...) A sonolência, que o espanhol disciplinara, cobria aqui as coisas como um óleo que proibia o oxigénio de passar. Diz-se que uma fraqueza hereditária, não apenas da alma, mas do sangue, dissuade as gentes do combate à natureza. Chamaram-lhe anemia falciforme. Parece que ela corre as gerações com a fatalidade da genética. Há quem, como eu, entenda que se trata da sábia resistência ao frenesim. Cada homem sentado filosofa, conversa com a enxada que pousou.*[54]

Além disso, a personagem além de estrangeira é descrita como estando à margem da sociedade retratada. Lillias Fraser permanece ao longo da narrativa e, como tal, da sua vida, que é descrita desde a infância, como permanecendo sempre em silêncio, fechada num mutismo permanente, chegando a andar na rua recoberta com um véu pela senhora Cilícia, para melhor ocultar o fulgor que a distingue e os olhos amarelos que acusam sangue de bruxas. Cilícia

Revista Colóquio/Letras, n.º 143/144, Janeiro 1997, p. 235.

50 Linda Hutcheon, «Decentering the Postmodern: the ex-centric», in *A Poetics of Postmodernism – History, Theory, Fiction*, reedição, Routledge, London, 1996, pp. 57-73.

51 Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 108.

52 Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 177.

53 Pedro Mexia, «Cuidar dos vivos» in *Diário de Notícias*, suplemento DNA, 2 de Fevereiro de 2002, p. 29.

54 Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 185.

chega mesmo a apoderar-se dela como se de um animal se tratasse. Essa comparação de Lillias a um animal passivo e obediente sucede por algumas vezes: «Conhecia-lhe os passos muito ao longe, com percepções agudas de animal.» [55]. Cilícia gosta de a exibir como um «animal exótico», enquanto a criada Ana a acha uma «criaturinha de brinquedo». Lillias recusa mesmo um quarto pois prefere dormir no chão: «Pareceu-lhe que ela, à noite, regressava a uma natureza de animal que precisava de enroscar-se, usando o solo.» [56].

Lillias possibilita ainda uma visão sobre o mundo de um ponto de vista inocente pois parece permanecer cristalizada nesse estado de inocência próprio de uma criança que pouco sabe sobre a realidade: «Jamais ouvira alguém falar de amor. (...) Lillias não podia suspeitar de que a brutalidade com que o corpo estremecia à presença do patrão tinha por causa a comoção erótica.» [57]. Ou quando Cilícia a encontra e percebe que tem de a proteger, ainda que com algum interesse no seu proveito próprio: «Lillias era inocente. Não sabia nada do sexo nem dos nascimentos.» [58]. Ou ainda quando encara a magnitude do Convento de Mafra: «Lillias pensava simplesmente que uma casa tão grande como aquela abrigaria todos os fugitivos de Lisboa.» [59].

Vários factores justificam portanto a excepcionalidade de Lillias. Além dos seus dons, ela é equiparada a uma criança, a um animal e é muitas vezes considerada um pouco atrasada devido à sua mudez. Silenciada aquando do episódio da batalha de Culloden por uma mulher, a criança parece gravar esse comportamento para o resto da sua vida: «"Fica calada, ouviste? Nunca fales. Não digas nada."» [60].

Lillias Fraser permanece assim enredada num mutismo silencioso. A rapariga fala muito pouco durante todo o romance, surgindo como um símbolo da condição feminina e da sua passagem silenciosa pela História: «Vivera quase toda a infância sem falar, de forma que lidava com o silêncio com competência imprópria para a idade» [61]. Mesmo quando adolescente e depois como jovem mulher, Lillias continua a ser encarada como uma criança, o que não é de todo desadequado à sua ingenuidade: «Tinha catorza anos, uma idade que era considerada casadoira. No entanto, o silêncio e a má-vontade que a rodearam quase toda a infância haviam-na levado a não crescer como deviam crescer as raparigas sem fortuna. Nada aprendera.» [62].

Lillias tem uma única fala apenas no final do romance, o que provo-

55 Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 194.
56 Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 156.
57 Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 194.
58 Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 113.
59 Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 111.
60 Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 39.
61 Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 92.
62 Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 110.

ca um desenlace súbito e trágico, pois é por falar e recordar e finalmente dizer o seu nome verdadeiro que mais uma vez se coloca em perigo, mas desta vez de forma voluntária, enquanto até então foi sempre resguardada pela fortuna dos males que pairavam em seu redor. A palavra proferida pela mulher parece assim ter um peso de precipitar desgraças...

> *Ela temeu que o tempo lhe tivesse retirado as palavras. E bateu com a mão no peito, a libertá-las daqueles anos. Então, um misto de gaélico e de inglês, unificados pela fonologia, áspera e, no entanto, modulada, como inventada para canções guerreiras, passou da sua boca para os ouvidos do coronel que deu um urro de alegria.*[63]

Em *Lillias Fraser* descreve-se, a certa altura, um cataclismo que provoca ou revela o desconcerto do mundo, com o Terramoto de 1755, que pode ser assinalado como um marco ideológico de crise e de perda de fé. Deste modo, Hélia Correia oscila entre o realismo mágico e o hiper-realismo ao recriar literariamente a realidade histórica. Miguel Real chega mesmo a considerar como a prosa de *Lillias Fraser* está marcada por um «realismo abjetal, hipervalorizador das enxúndias sórdidas da terra e do corpo humano», sendo o dicurso da narrativa um enlaçar do realismo negro, feito através do pormenor e com uma cuidada «atenção ao real concreto, de conteúdo não raro negro, imundo e asqueroso», ao sobrenatural e ao fantástico[64].

Pedro Mexia refere que Hélia Correia realiza uma «pertinente análise do terramoto de 1755 como uma revolução que não chegou a acontecer», catástrofe natural que poderia marcar o fim dos tempos e um novo mundo, alimentando um «movimento generalizado de revolta» [65], mas que, em vez disso, traz a reconstrução da cidade lisboeta e consolida-se, com a figura de Sebastião José, o Absolutismo. O Ministro torna-se, de facto, uma figura todo-poderosa no romance, após este episódio. Esse *Dies Irae* teve, aliás, um profundo impacto além-fronteiras, nomeadamente entre os iluministas, como é o caso de Voltaire:

> *(...) o terramoto (...) foi motivo de muito discutir e aproveitar na guerra das ideias com que a Europa se exercitava para as revoluções.*
>
> *Também Voltaire se pronunciou sobre aquilo que tinha realmente destruído Lisboa: se o desgosto de Deus, se contingência das forças naturais.* [66]

O grotesco no romance histórico *Lillias Fraser* surge em consequência dos

63 Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 250.
64 Miguel Real, *O Romance Português Contemporâneo 1950-2010*, Caminho, 2012, pp. 132 e 134.
65 Pedro Mexia, «Cuidar dos vivos» in *Diário de Notícias*, suplemento DNA, 2 de Fevereiro de 2002, p. 28
66 Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 177.

momentos após o terramoto, devido ao caos e ao horror, palavra que surge recorrentemente. O cataclismo é encarado como desígnio divino mas também anuncia um despedimento de Deus, ou a morte da fé do Homem em Deus, o que traz um certo sentido de desconcerto ou desordem do mundo, aspecto em si próprio do carnavalesco e da sua inversão de valores. Atente-se nas palavras que Cilícia dirige a Lillias momentos depois do terramoto, quando o mundo em redor parece mergulhado no caos e estas duas mulheres procuram salvar-se e sobreviver: «Vale tudo, filha. Deus já cá não está.»[67].

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Correia, Hélia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002.

Hutcheon, Linda, «Decentering the Postmodern: the ex-centric», in *A Poetics of Postmodernism – History, Theory, Fiction*, reedição, Routledge, London, 1996.

Marinho, Maria de Fátima, «O jogo da encenação do passado em *Lillias Fraser*, de Hélia Correia» in *O jogo no jogo*, Roma Editora, p. 201.

Mexia, Pedro, «Cuidar dos vivos» in *Diário de Notícias*, suplemento DNA, 2 de Fevereiro de 2002, p. 28.

Pereira, Paulo Alexandre, «Contar contra a ruína - *Lillias Fraser*, de Hélia Correia» in *Escrever a ruína*, António Manuel Ferreira (coord.), Universidade de Aveiro, 2006.

Real, Miguel, *O Romance Português Contemporâneo 1950-2010*, Caminho, 2012.

Rodrigues, Ernesto, «Hélia Correia : marginalidade e loucura [crítica a 'Insânia', de Hélia Correia]», in *Revista Colóquio/Letras*, n.º 143/144, Janeiro 1997, p. 235.

67 Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 122.

Sara Vitorino Fernandez[1]
CLEPUL - Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Universidade de Lisboa

Resumo: As figuras históricas do Imperador Carlos V, de Maria da Hungria e do Arquiduque Maximiliano de Habsburgo são caracterizadas pelos historiadores como personagens dotadas de grande seriedade e de suma importância para a História da Humanidade. No entanto, e através da ficção narrativa, Catherine Clément, no romance *A Senhora* (1992), faz com que essas mesmas personagens adquiram uma dimensão emotiva e humana. À luz da teoria do Novo Romance Histórico e da metaficção historiográfica trataremos de analisar de que forma as figuras históricas descem do seu pedestal histórico, social e político para ganharem uma densidade psicológica diferente, acusando emoções, medos ou questões que não conseguimos filtrar através dos livros de História.

Palavra-chave: Literatura, História, Metaficção Historiográfica, Catherine Clément, A Senhora

Abstract: The historical figures of the Emperor Charles the Fifth, Maria of Hungary and of the Archduke Maximilian of Habsburg are characterized by the historians like characters endowed of great seriousness and great importance for the History of the Humanity. However, through narrative fiction, Catherine Clément, in the novel *La Señora* (1992), makes these same characters acquire an emotive and human dimension. In the light of New Historical Romance theory and historiographic metafiction we will try to analyze how historical figures descend from their historical, social and political pedestal to gain a different psychological density, accusing emotions, fears or questions that we cannot filter through the History books.

Keywords: Literature, History, Historiographic Metafiction, Catherine Clément, La Señora

1 O autor escreve de acordo com a antiga ortografia.

Quando falamos de romance histórico do século XX levantam-se algumas questões de elevada pertinência. A relação entre História e Literatura, a noção de personagem histórica e personagem ficcional e o ponto de vista da diegese são algumas dessas questões que se pretendem clarificar através da análise do romance de Catherine Clément, *A Senhora*, publicado no ano de 1992.

O romance histórico do século XX, na perspectiva da teoria pós-modernista e metaficcional, é um retrabalhar irónico de uma herança formal e ideológica e um revisitar lúcido do passado, sem nostalgias nem saudosismos. As abordagens romanescas pós-modernistas pretendem ser uma re-problematização da História, do "facto" e da "personagem" históricos. O passado histórico é revisitado crítica e ironicamente, sendo a acção de problematizar a História um caminho para uma auto-consciência teórica integrada no próprio texto literário. A metaficção historiográfica traz a problematização da relação entre o conceito formal do texto literário e a ideologia socio-política. No entanto, os romances historiográfico-metaficcionais não são textos ideológicos, não tentam persuadir o leitor acerca da maneira mais correcta de interpretar a realidade. Na verdade, o que pretendem fazer é "obrigar" o leitor a questionar a sua própria interpretação.

Ao tentar conjugar a História e a Literatura, num mesmo texto ficcional, estão a ser questionados os próprios limites genológicos da obra literária, que pode conter em si um discurso poético e outros discursos, nomeadamente o historiográfico. A procura de um conhecimento válido sobre o passado histórico terá que ser feita com a plena consciência do carácter dialógico presente na tendência pós-modernista e com a ideia de que não se procura uma só "Verdade", mas sim várias "verdades" provenientes de vários pontos de vista possíveis e válidos (HUTCHEON, 1988: 109). Neste caso, o uso da História não é feito num sentido de legitimização, mas de problematizar o conhecimento que se tem do facto histórico.

Nos anos sessenta do século XX vimos surgir manifestações de grupos sociais até então marginalizados e silenciados devido à raça, género, orientação sexual, etnia ou classe. Numa acção de luta pelos seus direitos civis, ao mesmo tempo que pediam uma igualdade social, evidenciavam a sua individualidade e autenticidade através de um novo ponto de vista. Linda Hutcheon, autora canadiana de referência quando se trata de questões do pós-modernismo literário, introduz as noções de perspectiva "ex-cêntrica" e de personagens "ex-cêntricas" quando quer designar um ponto de vista ou personagens que se recusam a seguir os caminhos mais institucionalizados e aceitáveis perante a sociedade. As personagens dos textos metaficcionais historiográficos que focam o carácter da "ex-centricidade" são *outsiders* ou *misfits* em relação ao mundo em que se movem. Linda Hutcheon afirma que estas personagens não se comportam de ma-

neira conveniente perante a sociedade ou o período histórico em que "vivem". A "ex-centricidade" do ponto de vista existe em confronto com qualquer que seja a visão "centralizada" ou oficializada pelo sistema social e político. No entanto, mesmo dentro de grupos marginalizados há uma consciência da diferença entre indivíduos (HUTCHEON, 1988: 64). Para além disso, a perspectiva "ex-cêntrica" não existe sem o "centro" ao qual se opõe (Hutcheon, 1988: 60).

Joseph Nasi, duque de Naxos, narrador do romance *A Senhora*, de Catherine Clément, texto publicado em 1992, aparece muitas vezes como um inadaptado em relação ao meio onde vive. Por não poder mostrar-se completamente judeu e não se sentir cristão, Joseph era Juan Micas, João Miguez ou Juan Miquez segundo as circunstâncias o exigiam. Criado pelos tios para exercer as funções de banqueiro e tomar conta dos negócios da família Nasi/Mendes na Europa, Joseph era um homem com educação e refinamento. Historicamente, Joseph Nasi nasceu nos primeiros anos do século XVI, no seio de uma família marrana, os Nasi, que mais tarde foram obrigados a mudar o seu apelido para Mendes. Banqueiros de boa reputação, operavam nas principais capitais europeias e mantinham ligações com o Império Turco. Fugido de Lisboa, Joseph Nasi fixou-se em Antuérpia, onde apoiou a sua tia, a famosa "Senhora" Gracia Nasi, na gerência dos negócios da família. As relações com o Imperador Carlos V e com a Regente dos Países Baixos, Maria da Hungria, não eram de todo estáveis e a família Nasi teve que procurar a protecção de Suleimão, o Magnífico, mudando-se para a Turquia. Sob a autoridade do Sultão, os Nasi tiveram a sua tão desejada liberdade religiosa. A amizade com o filho e herdeiro do Sultão rendeu a Joseph a cedência de parte da Terra Santa e, mais tarde, o ducado de Naxos. No entanto, as mudanças políticas na corte turca fizeram com que o duque de Naxos perdesse a sua influência. O duque foi afastado da corte e retirou-se para o seu palácio em Constantinopla, onde faleceu em 1579.

Digno de nota quando se fala de romance histórico pós-modernista é o facto de as personagens do mundo ficcional serem já deveras conhecidas e terem uma imagem cristalizada pelas vias institucionais. Apesar disto, e devido ao tratamento feito pelo texto literário, ganham uma densidade psicológica diferente, acusando emoções, medos ou questões que não conseguimos filtrar através dos livros de História. É o caso de Carlos de Habsburgo, I de Espanha, V da Alemanha, Imperador do Sacro Império Romano-Germânico, da sua irmã Maria, rainha da Hungria, Regente dos Países-Baixos, e do seu sobrinho Maximiliano de Habsburgo, Arquiduque da Áustria, que, muito mais tarde, viria a herdar o Império.

O falecido historiador Manuel Fernández Álvarez, talvez o maior estudioso do reinado de Carlos V e dos Áustrias maiores, caracteriza o Imperador como um homem justo e piedoso. Amante da caça e das armas, tem sempre em mente

a responsabilidade da governação e o sentido de Estado. Levou muito a sério a ideia de ser o defensor da Cristandade, sendo ele senhor de um tão vasto Império. O historiador destaca a natureza melancólica e taciturna do Imperador, apontando-lhe também uma tendência para a avareza e para o rancor (Álvarez, 1999 : 85-91). José Antonio Vaca de Osma (Vaca de Osma, 2004), na sua obra *Carlos I y Felipe II frente a frente*, pinta um emotivo retrato do monarca desde o seu nascimento até aos últimos dias em Yuste. Carlos de Habsburgo teve sempre em mente a importância da sua linhagem germânica e hispânica, da enorme herança que lhe foi deixada e da necessidade da preservação do património familiar. Apesar das vicissitudes físicas e das tragédias familiares, o Imperador foi sempre regido por um grande sentido de Estado e de responsabilidade como governante. As ideias da honra, da dignidade majestática e da autoridade absoluta foram tão importantes na vida do soberano como a defesa da fé e da religião católicas. Apesar de estar rodeado de sumptuosidade, Carlos possuía um carácter simples, austero e até um pouco rude. O orgulho que tinha dos seus sucessos políticos e militares não o fazia cair na arrogância e na soberba. Pelo contrário, o Imperador deixava-se tombar muitas vezes em estados melancólicos, taciturnos e de reflexão. Também lhe foram atribuídos episódios de extrema alegria e vitalidade, nos quais expressava toda a sua força de vontade e valentia. Intelectualmente tinha uma predileção pela Matemática, Geografia, Astronomia e História. Era um entendido em Cosmografia e muito interessado na rotina militar. A música, os mapas, todo o tipo de instrumentos científicos e, em particular, os relógios eram os seus passatempos conhecidos. Carlos sofreu fisicamente durante grande parte da sua vida. De estatura média, magro e pálido, o monarca sempre foi um aficionado do exercício físico, de torneios, da caça, da esgrima e de montar a cavalo. No entanto, desde a mais tenra idade, foi acometido de febres e tinha um defeito no maxilar inferior, o que o obrigava a manter a boca sempre aberta e a arrastar a fala. A partir dos 28 anos começou a sofrer de doenças que lhe dificultavam a vida governativa e tornavam as viagens pelo Império muito penosas. O exagerado gosto pelos prazeres da mesa, pela carne e pela cerveja em quantidades excessivas levaram o Imperador a sofrer de complicações do estômago e de gota, o que obrigou o monarca a ter de usar bengala e cadeira de rodas. Uma vida inteira de viagens pela extensão do Império, de esquemas políticos, de conflitos militares e de tragédias familiares levaram Carlos de Habsburgo a sentir-se esgotado e a abdicar em 1555, deixando a Espanha ao seu filho Filipe e o Império ao irmão Fernando. Vaca de Osma chama a atenção para a constante luta que Carlos V travou contra as suas limitações físicas e anímicas para conseguir ser bem-sucedido nas suas ambições governativas.

Maria da Hungria é caracterizada pelos historiadores como uma princesa Habsburgo submetida aos interesses da dinastia e do Império. Governadora dos Paí-

ses-Baixos desde 1531 até 1555, data da abdicação do Imperador, Maria declara-se disponível para governar segundo as directivas do seu irmão Carlos. Grande colecionadora de arte, a Regente partilhava com o irmão o gosto pela caça e pela música. Partilhava também com o irmão o sentido de Estado e a vontade de conservação da herança familiar. Maria teve uma regência bem-sucedida, com a aprovação da população dos Países-Baixos, apesar de esta ser uma região de características heterogéneas. Como regente teve uma intervenção directa na região criando cidades e construindo fortificações e palácios. Na carta de demissão que apresentou ao Imperador, em 1555, Maria da Hungria aponta as condições adversas em que exerceu a sua governação. A dificuldade em arranjar fundos para manter um exército ou a incapacidade de manter a autoridade devido a ser mulher foram algumas das razões enumeradas e que justificavam o pedido de demissão. Apesar das razões apresentadas, a Regente era considerada como uma boa estratega militar e, em caso de conflito, costumava acompanhar pessoalmente os progressos das suas tropas. Aquando da abdicação do Imperador Carlos, Maria da Hungria deixou o cargo de Regente. Quando faleceu, em 1558, o panegírico que lhe foi dedicado recorda a Rainha Maria como uma mulher politicamente inteligente, enérgica e cheia de vivacidade. No entanto, os contemporâneos apontam-lhe o carácter autoritário, caprichoso e a falta de diplomacia em assuntos familiares e de governo. Por ter uma personalidade forte, e apesar de ser devotada aos irmãos Carlos e Fernando, Maria não aceitava pacificamente as recomendações do Imperador e do príncipe Filipe.

Maximiliano Habsburgo, arquiduque, filho de Fernando da Áustria, é o exemplo da tolerância e do diálogo humanistas. Na juventude envolveu-se no conflito entre os príncipes luteranos e o Imperador, colocando-se do lado dos protestantes. Apoiou o seu pai na questão da divisão do Império e acabou por ser, ele próprio, Imperador do Sacro Império. O jovem arquiduque conviveu com o seu tio a partir de 1544 e, desde aí, o Imperador considerou-o como um sério candidato a casar-se com a sua filha Maria. Para "hispanizar" Maximiliano, o Imperador reclamava a sua constante presença e nomeou uma série de conselheiros espanhóis para gerirem a recém-formada casa do arquiduque. A afinidade do arquiduque pela vida militar fez com que Carlos tivesse uma relação de confiança com o sobrinho. No entanto, a inclinação de Maximiliano para o luteranismo numa época de conflito religioso tão intenso, era motivo de desentendimentos com o Imperador e de reprimendas por parte do seu pai, Fernando de Áustria. Apesar dos desencontros, o arquiduque acompanhou o Imperador em Mühlberg e este decidiu-se a casar o jovem Maximiliano com a infanta Maria. Maximiliano e Maria foram nomeados em 1548 regentes de Espanha na ausência do príncipe Filipe, que iniciou a sua viagem pelos Países Baixos (Millán, 2000: 225-230).

Em relação ao romance histórico de tendência pós-modernista é importante apontar uma mudança de objecto de estudo: a ficção histórica deixa de ser um rela-

to apenas de acções de personagens-chave, para se contemplarem agora as massas sociais e os movimentos das classes desfavorecidas e ignoradas. As personagens--tipo desta tendência são figuras provenientes da periferia da sociedade, marginalizadas e silenciadas pela visão oficial da História. O fio condutor do romance de Catherine Clément é o percurso de uma família judaica numa tentativa de preservação e sobrevivência. O facto de o narrador da diegese ser um judeu, confere uma nova perspectiva, afastando-se da visão institucional da sociedade cristã-católica dominante para dar voz a uma comunidade marginalizada e maltratada.

E quando se trata de uma personagem histórica a surgir no enredo ficcional, esta adopta um carácter "ex-cêntrico", assumindo publicamente o seu papel na sociedade, mas demonstrando densidade psicológica através do texto literário. O Imperador Carlos V, a regente Maria e o Arquiduque Maximiliano, aos olhos de Joseph Nasi, no romance *A Senhora*, são personagens que apresentam uma carga emotiva, uma dimensão humana muito grande e contradições de personalidade muito marcadas. Emílio Alvarez Castaño, na tese de doutoramento intitulada *La voz histórica en la poesia inglesa (1985-2005)*, teoriza acerca do texto metaficcional e historiográfico, afirmando que este é uma fusão entre a faceta histórica e a faceta íntimo-privada das personagens. Desta maneira, e em relação ao tratamento de personagens históricas, a intenção do texto metaficcional é a humanização destas personagens e mesmo da própria História. A História acaba por ser algo de profundamente humano transmitido ao leitor, que se sente um receptor privilegiado. Neste contexto de construção textual a voz do narrador surge como uma reflexão ou uma visão crítica e questiona pontos de vista e fontes históricas institucionalizadas. Tal como acontece com o romance de Catherine Clément, o narrador pode descrever acções, acontecimentos e situações vividos por ele próprio. Esta estratégia narrativa dá uma faceta de credibilidade e verosimilhança ao discurso, ao mesmo tempo que confere um carácter de humanização aos acontecimentos. No entanto, a voz do narrador, que se diz testemunha dos processos mentais experimentados pelas personagens históricas, não pode ser considerada fiável. Dada a forma em que apresenta a descrição da personagem histórica, não se pode descartar a intenção irónica do narrador no retrato da personagem.

O Imperador, aos olhos do narrador, surge como um homem de carácter obstinado, culto, exageradamente devoto, apaixonado pela esposa, a Imperatriz Isabel de Portugal, que lhe inspirava uma religiosidade insana. Carlos mantém uma relação contraditória com a comunidade judaica e com a família Nasi, da qual dependia para empréstimos monetários. Carlos Habsburgo manda prender os seus banqueiros, para os libertar logo a seguir a troco de dinheiro. Importante foi o relato do encontro de Joseph Nasi com o Imperador por intermédio do Arquiduque Maximiliano de Áustria. Nas palavras da personagem do Arquiduque, Carlos de Habsburgo é "beato", demasiadamente "devoto", um "viúvo" sombrio. No entanto, apesar de

estar "tolhido pela gota", de "humor sombrio" e tentando levar uma "vida austera", nos últimos anos que esteve nos Países-Baixos, tomou como amante uma jovem, Bárbara de Bloomberg. No encontro com Joseph, o Imperador aparece vestido de preto, de pé, apoiado no braço de um cadeirão. Com um porte autoritário, loiro e de maxilar saliente, o monarca impressiona Joseph pelo olhar frio e distante que inspira obediência e respeito. Toda a conversação foi uma negociação e chegam a um acordo acerca do destino dos Nasi, o que deixa o Imperador sorridente. Joseph recorda a fisionomia do Imperador: "Jamais vi coisa tão feia como aquele sorriso hediondo; mas também jamais encontrei semelhante majestade. O Habsburgo não havia pronunciado uma única palavra que tivesse a ver de forma explícita com dinheiro; mas não se tratara senão disso. Tinha-me vendido a nossa liberdade e um título de nobreza por trinta mil escudos de ouro" (Clément, 2006: 119). Aquando da divisão do Império, da abdicação, em 1555, e dos últimos dias em Yuste, Soleimão, o Magnífico – também uma das personagens do romance – comenta acerca do retiro voluntário do Imperador: "A morte deve arrebatar um imperador em pleno combate; retirar-se não é digno de um guerreiro da fé. Assim são os cristãos, uns cobardes; ou então, Carlos de Habsburgo deve ter ficado louco"(Clément, 2006: 248).

A Regente Maria, viúva de Luís da Hungria, aparece aos olhos do narrador, Joseph Nasi, como uma mulher sóbria, de porte autoritário, com feições marcadamente Habsburgo: "queixo pesado, nariz direito, boca grossa, muito feia"(Clément, 2006:72). O jogo amoroso que a Regente mantém com Joseph denuncia uma natureza apaixonada escondida por debaixo da responsabilidade política. Quando o jovem Nasi foge com a prima para salvar esta de um casamento ultrajante, Maria da Hungria denuncia o seu carácter possessivo, vingativo e violento, ameaçando a família de Joseph com as fogueiras da Inquisição e causando assim a fuga da família para Veneza.

O Arquiduque Maximiliano Habsburgo, sobrinho de Carlos e de Maria, surge, neste romance, como uma personagem positiva e adjuvante relativamente a Joseph e aos Nasi. Caracterizado como um "jovem indolente, frívolo e trocista, com um físico Habsburgo: "pesadas queixadas e os beiços da família" (Clément, 2006: 75), é também uma personagem muito inteligente, com opiniões sólidas sobre política europeia, sobre religião e sobre os membros da sua própria família. Maximiliano zombava da seriedade beata do Imperador e avisa Joseph acerca da natureza apaixonada e vingativa da Regente. Acusa Maria de autoritarismo e censura o "falso ar de monja, enraivecida por ver o seu formoso mancebo fugir com outra" (Clément, 2006: 113).

Através das recordações do duque de Naxos no exílio e já perto da morte, sendo ele também personagem histórica e ficcional, as personagens Habsburgo, que tão bem conhecemos dos compêndios de História Universal, solenes e tão imbuídas de Razão de Estado, ganham vida e emoções.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Álvarez, Manuel Fernández, 1999, *Carlos V. Un Hombre para Europa*, Editorial Espasa Calpe, Madrid.

Álvarez, Manuel Fernández, 2004, *Sombras y luces en la España Imperial*, Espasa Libros, Barcelona.

Andrade, António Manuel Lopes, 2011, " A Senhora e os destinos da Nação Portuguesa: o caminho de Amato Lusitano e de Duarte Gomes" in *Cadernos de Estudos Sefarditas*, n.os 10-11, pp. 87-130.

Cantera, María José Redondo, 2009, "LINAJE, AFECTOS Y MAJESTAD EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN DE LA EMPERATRIZ ISABEL DE PORTUGAL" in Actas del Congreso Internacional Imagen Aparencia, Universidad de Murcia, Murcia.

Cantera, María José Redondo, 2013, "Arte y Suntuosidade en torno de la Emperatriz Isabel de Portugal" in *Ars et Renovatio*, nº 1, pp. 109-147.

Castaño, Emílio Alvarez, 2016, *La voz histórica en la poesia inglesa (1985-2005)*, Tesis doctoral presentada a la Universidad de Sevilla, Sevilla.

Clément, Catherine, 2006, *A Senhora*, Mediasat Group/Público.

Fernandez, Sara Vitorino, 2014, *A Metaficção no Romance Pós-Modernista Português*, tese policopiada para obtenção do grau de Doutor em Literatura apresentada à Universidade do Algarve, Faro.

Gachard, Louis-Prosper, 2015, *Carlos V*, Urgoiti Editores.

Gonzaga, Manuela, 2012, *Imperatriz Isabel de Portugal*, Bertrand Editora, Lisboa.

Gschwend, Annemarie Jordan, 2006, "COMO PADRE DE TODOS NOS: LA RELACIÓ DE L'EMPERADOR CARLES V I LES SEUES GERMANES" in Lloret, Rosa Rios, Sanchís, Susana Vilaplana (dir.), *Germana de Foix i la societat cortesana del seu temps*, Generalitat Valenciana, Valencia.

Hutcheon, Linda, 1984, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Methuen, New York/London.

Hutcheon, Linda, 1996, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Routledge, London.

Lanzinner, Maximilian, 2001, "IMPERIO Y TERRITORIOS IMPERIALES BAJO FERNANDO I (1556-1564) Y MAXIMILIANO II (1564-1576)" in *Studia Historica. Historia Moderna*, nº 23, pp. 55-87.

Lozano, Jorge Sebastián, 2005, "Choices and Consequences: The Construction of Isabel de Portugal's Image" in Earenfight, Theresa (ed.), *Queenship and Political Power in Medieval and Early Modern Spain*, Ashgate Publishing, Hampshire.

Marín, Cruz María Martínez, 2013, "María de Hungría: su papel dinástico como mujer Habsburgo reflejado en su patronazgo y coleccionismo artístico" in *Actas del V Congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres*, Jaen, 15 al 31-octubre-2013.

Millán, José Martínez (dir.), 2000, *La corte de Carlos V*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenários de Felipe II y Carlos V, Madrid.

Millán, José Martínez, 2006, "La corte de la monarquia hispânica" in *Studia Historica.Historia Moderna*, nº 28, pp. 17-61.

Millán, José Martínez, 2013, "LA DINASTÍA HABSBURGO EN LA HISTORIOGRAFIA ESPAÑOLA DE LOS SIGLOS XIX Y XX" in *Librosdelacorte.es*, nº 7, año 5, Otoño-invierno.

Monter, William, 2013, "An Experiment in Female Government: The Habsburg Netherlands, 1507-1567" in *History Research*, vol.3, nº 6, pp. 441-452.

Roani, Gerson Luiz, 2011, "Memória judaica e literatura portuguesa: *A Consolação às Tribulações de Israel,* de Samuel Usque (1553)" in *Arquivo Maaravi*: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG. Belo Horizonte, v. 5, n. 9, out.

Sánchez, Juan Antonio Vilar, 2015, *Carlos V. Emperador y Hombre*, Editorial Edaf, Madrid.

Tavim, José Alberto Rodrigues da Silva, 2013, "*Tempo de judeus e mouros*: quadros da relação entre judeus e muçulmanos no horizonte português (seculos XVI e XVII)" in *Lusitania Sacra*, nº 27 (Janeiro--Junho), pp. 59-79.

Vaca de Osma, José Antonio, 2004, *Carlos I y Felipe II frente a frente*, Ediciones Rialp, Madrid.

A PROPÓSITO DE *NEVERNESS*: O "CINEMA MENTAL" DE ANA TERESA PEREIRA

Gaia Bertoneri
Universidade de Turim

Resumo: Ao analisarmos o livro *Neverness*, pretendemos aplicar os chamados *visual studies* à obra de Ana Teresa Pereira, focando-nos em particular na novela "A primeira noite de quietude" que remete para o filme *La prima notte di quiete* de Valerio Zurlini. Estas obras apresentam não só várias afinidades ao nível do tratamento da temática e da caracterização das personagens mas são unidas sobretudo por uma profunda reflexão sobre a morte. Analisaremos as respectivas poéticas autorais tomando como ponto de partida o conceito de "cinema mental" proposto por Italo Calvino para observarmos como o filme de Zurlini é objeto de "assimilação visual" no texto pereiriano.

Palavras-chave: Ana Teresa Pereira; *Neverness*, Valerio Zurlini, *La prima notte di quiete*, cinema mental.

Abstract: We intend to analyze the book *Neverness* of the author Ana Teresa Pereira, applying the visual studies in particular, focusing on the novel "A primeira noite de quietude" which refers to the film *La prima notte di quiete* directed by Valerio Zurlini. Their works not only present several similarities on theme and characters, but also reveal a deep reflection on the death. We will examine both poetics, using of the concept of *cinema mentale* proposed by Italo Calvino to observe as Zurlini's film is object of *visual assimilation* in the Pereira's text.

Keywords: Ana Teresa Pereira; *Neverness*, Valerio Zurlini, *La prima notte di quiete,* mental cinema.

1. DO *CINEMA MENTAL* DE ANA TERESA PEREIRA

Se ao longo do século XX o Cinema baseou os seus enredos, personagens e técnicas narrativas na Literatura, as correntes literárias contemporâneas têm vindo a confirmar o efeito contrário, ou seja a crescente influência exercida pelo Cinema na Literatura, naquilo a que Gérard Genette chamou de *efeito rebound*. Este filão recente dos estudos Inter-Artes tem vindo a ser amplamente estudado também em Itália não só por teóricos do cinema como Antonio Costa mas também por uma nova geração de estudiosos como Federica Ivaldi, Paolo Lago ou Andrea Sani cujas obras são sintomáticas da evolução dos estudos visuais, no sentido não só de destacar o conceito contemporâneo de *pictorial turn* cunhado por John Mitchell, ou seja, a passagem da hegemonia da galáxia do texto para a da galáxia da imagem, mas também numa perspectiva da Filosofia do Cinema que considera este não só uma forma de arte ou de espectáculo mas uma verdadeira forma de conhecimento.

Neste trabalho, que consiste numa secção da nossa investigação de doutoramento em curso dedicada à aplicação dos estudos visuais, em particular o Cinema, à obra de Ana Teresa Pereira, pretendemos analisar a forma como o filme *La prima notte di quiete* do realizador italiano Valerio Zurlini é reactivado no livro *Neverness* (2015) da escritora portuguesa, com o objectivo de evidenciar o sugestivo jogo de simulacros criado pela autora a partir de algumas imagens icónicas daquele. Recorreremos, em particular, à noção de *cinema mental* proposta por Italo Calvino para analisarmos o processo de *assimilação visual* que é aí desenvolvido.

Como teremos oportunidade de mostrar, também a obra fílmica de Valerio Zurlini é fortemente influenciada pela literatura pelo que, à luz dos pressupostos anteriormente mencionados, há um uma afinidade electiva de fundo, à qual, tal como acontece com os outros realizadores mais "literários" (Tarkosvky, por exemplo) que lhes estão próximos, a escritora portuguesa não ficou indiferente. A influência do realizador italiano aparece explicitada já no título da segunda novela de *Neverness* – "A primeira noite de quietude" – que é a tradução portuguesa do título italiano do filme. É como se a autora, ao escrever *Neverness*, o fizesse sob a influência do principal sentimento de fundo do filme de Zurlini: o da extrema melancolia, sugerida pela relação muito próxima entre as personagens e os lugares, criando quase uma sobreposição de identidade entre os seres humanos e a paisagem. As situações que a autora descreve parecem ser transcrições oblíquas das imagens fílmicas, como se na sua mente se continuasse a desenrolar o mesmo *cinema mental*, tal como o delineou Italo Calvino em "Visibilidade", a quarta das suas famosas *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Na opinião de Calvino, o *cinema mental* representa um processo virtualmente infinito de criação de imagens mentais:

> *"No cinema a imagem que vemos no ecrã também passou por um texto escrito, foi primeiro "vista" mentalmente pelo realizador, em seguida reconstruída na sua corporeidade num set, para ser definitivamente fixada em fotogramas de um filme. Todo o filme é, pois, o resultado de uma sucessão de etapas, imateriais e materiais, nas quais as imagens tomam forma; neste processo, o "cinema mental" da imaginação desempenha um papel tão importante quanto o das fases de realização efetiva das sequências, de que a câmara permitirá a gravação e a moviola a montagem. Esse "cinema mental" funciona continuamente em nós, – e sempre foi assim, mesmo antes da invenção do cinema – e nunca pára de projetar imagens no nosso ecrã interior".*[1] *(Calvino, 1993: 93-94).*

O processo definido pelo autor italiano não se limita à imaginação que parte da palavra e chega à imagem mental, que se verifica na leitura de um texto quando, por exemplo, consoante a sua eficácia, na qualidade de leitores, prefiguramos fragmentos ou detalhes de uma passagem lida. O raciocínio de Calvino centra-se sobretudo na "componente visual" da fantasia autoral, como "repertório do potencial, do hipotético, daquilo que não foi e talvez não seja mas que poderia ser (…) [aquele] *spiritus phantasticus* [que] para Giordano Bruno [é] um mundo ou um golfo, nunca saturável, de formas e imagens." (Calvino, 1993: 102)[2]. É a partir desta reflexão que o autor expõe importância de preservar o valor da "visibilidade", para permitir que as imagens "se cristalizem numa forma bem definida, morável, auto-suficiente, «icástica»" (Calvino, 1993: 103)[3]. Esta reflexão parece-nos peculiarmente pertinente se quisermos tentar uma comparação entre a poética zurliniana e a poética pereiriana.

2. DO CONFORTO DA ARTE COMO ANTÍDOTO OU VENENO

Em primeiro lugar, tal como acontece com Ana Teresa Pereira (veja-se as capas dos seus livros, que não são deixadas ao acaso e parecem dialogar com a trama das suas histórias, as quais por outro lado dialogam amiúde com obras de arte visual), também em Zurlini é frequente o recurso à arte figurativa, com referências quer explícitas quer implícitas, como se o realizador quisesse "dar ao cinema a mesma dignidade de uma tela" (Minotti, 2001: 21)[4]. De resto, não raramente estas referências artísticas parecem ser o momento de maior pregnância interpretativa dos seus enredos.

Recorde-se que em 2016 Zurlini foi alvo de diversas celebrações e efemérides: 90 anos do nascimento, 40 anos da realização do filme-testemunho, *Il*

1 Na impossibilidade de termos acesso à tradução portuguesa, propomos a nossa tradução do italiano.
2 Tradução nossa
3 Tradução nossa
4 Tradução nossa

deserto dei tartari, 50 anos da redação do guião de *Il giardino dei Finzi Contini* (relembre-se que ambas as obras – *Il deserto dei tartari* e *Il giardino dei Finzi Contini* – são adaptações cinematográficas de romances, respectivamente de Dino Buzzati e de Giorgio Bassani). A filmografia de Zurlini, desde sempre considerada "uma oficina aberta" pelos cinéfilos, infelizmente não obteve o merecido reconhecimento durante a vida do realizador. Por exemplo, o filme que merece aqui a nossa atenção – *La prima notte di quiete* – foi muito criticado em França e "só recentemente, graças também à sua restauração [...] – ocorrida em Abril de 2000 – parece que o nome [de Zurlini] de certa maneira, saiu de décadas de hibernação" [5] (Minotti, 2001: 16), tornando-se um dos clássicos do cinema italiano dos anos 70.

Em segundo lugar, quer o filme de Zurlini quer o livro de Ana Teresa Pereira apresentam um enredo algo semelhante: são ambas histórias de personagens solitárias que se relacionam com a morte. O filme conta a história de um professor de letras, Daniele Dominici, que vai trabalhar para Rimini, num liceu de humanidades. Desde logo entra em contacto com os jovens da burguesia local: o médico Malvestiti, Leo Montanari, Nello Bazzoni, Marcello, Giorgio Mosca cuja alcunha é Spider e Gerardo Pavani, o noivo de Vanina Abati, uma aluna da sua turma por quem ele acaba por se apaixonar. Dominici vive duas vidas paralelas: é o professor da aparência maldita (que faz lembrar James Dean e Marlon Brando pelo seu casaco bege) e o marido infeliz de Mónica. É um homem solitário, muito marcado pela pulsão de morte e permeado, como de resto Vanina, sua aluna, por uma profunda melancolia. Dominici e Vanina são duas almas gémeas que se encontram e que se reconhecem na sua auto-negação em relação aos valores do mundo burguês e no seu fascínio pela arte.

Todos estes elementos estão também presentes em *Neverness*, com uma mudança significativa do ponto de vista: na obra de Ana Teresa Pereira a protagonista é a personagem feminina, Kate, que está envolta numa atmosfera cinzenta e mortiça. Recorde-se que este livro reúne duas novelas. Como afirma José Mário Silva, "A primeira, "Neverness", convoca quatro personagens [Lizzie, Miranda, John e Tom] que partilham a memória dos verões da infância, passados na casa do avô" (Silva, 2015) onde brincam juntos actuando em peças, cantando e observando o avô. Na segunda novela, "A Primeira Noite de Quietude", a história foca-se na personagem de Kate que é "uma actriz falhada, uma ex-bailarina que certo dia se feriu num tornozelo e uma livreira que ama edições antigas" (Silva, 2015).

5 Tradução nossa

3. DO *ESPELHISMO* COMO SIMULACRO DO ETERNO RETORNO

Esta novela, como acontece com tantas outras histórias da escritora, é caracterizada pelo *espelhismo* feminino, ou seja por aquele jogo de espelhos típico da autora que parece fazer transitar as mesmas personagens de história para história. Neste caso, Ana Teresa Pereira parece fazer confluir a personagem da primeira novela na personagem da segunda novela, investindo na (plur)identidade de Kate. Trata-se portanto de uma sobreposição de personagens, de uma troca de identidades (Pinheiro, 2011: 39). Na vida afectiva da protagonista há três homens que correspondem a três fases da sua vida: (1) Tom que é autor de peças teatrais e exerce um poder efabulador na sua personagem; (2) Kevin que é pintor, e com quem Kate mantém uma relação perturbadora na fase da vida em que a personagem é bailarina; e (3) Peter que conhece enquanto trabalha como livreira. Peter é escritor e é o homem com quem Kate acaba por se casar na tentativa de se resgatar, provavelmente, dos insucessos das outras identidades.

Como no filme de Zurlini, também na narrativa pereiriana a personagem parece viver ao mesmo tempo vidas paralelas: é uma personagem inventada por Tom para uma peça de teatro, é uma ex-bailarina em Paris para onde se transfere para realizar o seu sonho levando a paixão pela vida ao extremo na companhia de Kevin "um artista pobre que não hesita em fazer chantagem" (Pereira, 2015: 142) para obter dela dinheiro, e é a livreira que acaba por se casar com Peter tornando-se a "mulher troféu de um homem rico" (Pereira, 2015: 142) em Londres. "Na sua vida há vários tempos e, em cada um deles, um homem [...] três círculos sobrepõem-se e não se fecham" (Silva, 2015): as histórias interligam-se e as identidades das personagens deslocam-se de uma novela para outra. Também a personagem Kate passa de um livro para outro e chega a afirmá-lo: "Essa sou eu. Não uma mulher que desaparece mas uma que é sempre encontrada." (Pereira, 2015: 142).

> *A este propósito, o crítico Fernando Guerreiro dá-nos uma síntese muito clara do jogo de espelhos pereiriano apelidando-o de "eterno retorno": "De um modo geral, no universo narrativo de Ana Teresa Pereira, temos uma narração na primeira pessoa (...) que se organiza em função de vários flashbacks soltos e descronologizados, encadeados entre si por um aleatório princípio de «eterno retorno»." (Guerreiro, 2009: 221-226).*

Para este jogo de espelhos e remissões descronologizadas, concorrem também visões caleidoscópicas do filmes de referência da autora, como podemos reparar já a partir dos títulos de três capítulos que compõem a novela: o primeiro intitulado *Le Quais de Brumes* (adaptação cinematográfica de 1938 do homónimo romance de Jacques Prévert realizado por Pierre Mac Orlan), o se-

gundo intitulado *Odd man Out* (filme noir inglês de 1947 realizado por Carol Reed) e o último do já referido *La Prima notte di Quiete* (1972).

Sem querermos aprofundar a imensa cultura fílmica da escritora nem as motivações da escolha destes filmes em particular, notamos que estas *evocações fantasmagóricas* transitam para a história (e para quase todos os livros da autora) como simulacros do mesmo, ou seja como *cinema mental*. Como afirmou uma vez a escritora:

> *"de certa forma, queremos reescrever os livros que nos tocaram (...) e os filmes também (...) E como não é possível, a não ser que nos transformemos em Pierre Menard (e mesmo ele não conseguiu), criamos um mundo que nunca existiu antes, onde nos podemos perder de novo, e ser felizes, ou infelizes, como fomos uma vez." (Pereira, 2008: 10-11).*

Estamos assim perante uma "escrita sem lugar" (Rui Magalhães) ou uma "escrita-fantasma" (Guerreiro), onde as próprias personagens e os lugares já não são reconhecíveis ou mutuamente ancoráveis num tempo e num lugar. É neste sentido que nos parece que no(s) texto(s) pereiriano(s) há mais do que personagens e lugares há sim a *ideia* de personagem bem como a *ideia* de lugar. No *cinema mental* da escritora, é como se se assistisse a uma desmaterialização de algumas categorias narrativas, deixando no seu lugar "dimensões" (cfr. Magalhães) numa *ilusão* de tempo que roda à volta de três círculos em que "o tempo surge como um elemento negativo, ligado à morte e à decadência [não sendo] verdadeiramente tempo, mas apenas uma simulação proposta pelo próprio labirinto." (Magalhães, 1999: 100-101).

4. ZURLINI E ANA TERESA PEREIRA: AFINIDADES ELECTIVAS

Podemos relevar ainda outras afinidades entre o realizador italiano e a autora portuguesa: o facto de serem ambos ávidos leitores nota-se também em *La prima notte di quiete* onde encontramos referências literárias ao romance histórico *Promessi Sposi* de Alessandro Manzoni e ao conto "Vanina Vanini" de Stendhal (a que alude claramente o nome da protagonista feminina) e sobretudo a primeira referência – presente no título do filme – a um verso de Goethe e que acaba por ser também título e frase-chave conclusiva do romance português: "A primeira noite de quietude. A primeira noite de quietude, segundo Goethe, é a da morte, porque já não sonhamos." (Pereira, 2015: 153).

Por sua vez "Neverness" apresenta citações explícitas e implícitas à literatura focando a atenção nas suas adaptações cinematográficas e sobretudo nas reacções emocionais provocadas por elas. É como se a personagem vivesse

a sua própria metamorfose através da visão fílmica. Falando da versão cinematográfica de *La symphonie pastorale*, realizada por Jean Delannoy em 1946, a certa altura o narrador afirma: "De repente sentiu medo. O filme deixara-a vulnerável, e terrivelmente sozinha" (Pereira, 2015: 75). Ao falar das histórias de John Dickson Carr, o narrador refere:

> *"Tinham visto filmes baseados nas suas histórias, That Woman Opposite de Compton Bennett, Dangerous Crossing de Joseph M. Newman, The Man with a Cloak de Fletcher Markle em que Joseph Cotten era Edgar Allan Poe. E o mais misterioso de todos, La Chambre Ardente de Julien Duvivier (...) Compartilhavam outras devoções. Os velhos filmes franceses, o realismo poético de Marcel Carné e Jacques Prévert. E odiavam os cineastas da Nouvelle Vague, o esforço que tinham feito para destruir Carné, Jean Delannoy, Julier Duvivier." (Pereira, 2015: 84)*

Em relação à paixão pelas artes partilhada pelos dois artistas em questão, temos de acrescentar que em ambas as obras em análise o momento de observação mais simbólico remete para pinturas de referência no filme e para a descrição das pinturas na novela. Estes momentos parecem desencadear um processo de interpretação activo quer no espetador quer no leitor das respetivas obras. No caso do filme a referência pictórica é representada pelo fresco *Madonna del Parto* de Piero della Francesca conservado em Monterchi (Arezzo-1455). Note-se que este fresco foi também filmado por Andrei Tarkovsky no filme *Nostalghia* (1983), outro realizador apreciado por Ana Teresa Pereira que, de resto, não deixa de mencionar a sua relação com Tonino Guerra, outro artista de sua predilecção, nas colunas da rubrica "A quatro mãos" (suplemento *Mil Folhas*). Trata-se da representação muito realista da Virgem grávida acompanhada por dois anjos abrindo as cortinas para o espectador, como se a intenção do artista fosse a de deixar que se observasse melhor a visão à sua frente. É justamente a peculiaridade da dimensão humana da Madonna que a destaca das representações da Virgem desse período, e aquela de que Zurlini se serve para antecipar o tema da morte. A este propósito o pintor Marc Chagall, quando veio visitar Itália, ao ver o fresco afirmou: "Agora percebi. É a vida que está por nascer através do ventre materno no lugar da morte? Mas esta é uma ideia imensa!" (Ingeborg, 1992: 17)[6]. Se pensamos na opinião de Chagall eis que o filme, como nos diz Zurlini, ao mesmo tempo conta e esconde outra "dimensão": "a história de um homem que tem já uma relação de morte com os outros, e que encontra a juventude. Uma juventude que na realidade esconde a morte" (Bruni, 2000: 28)[7]. O fresco da *Madonna del Parto* é o pano de fundo de toda a sequência mais simbólica do filme,

6 Tradução nossa
7 Tradução nossa

na qual os dois protagonistas (o professor Dominici e a aluna Vanina) reflectem sobre o tema da morte. Recorde-se que este tipo de relevância simbólica se verifica também na novela de Ana Teresa Pereira através da referência às pinturas *Les Nymphéas* de Claude Monet, às enormes telas de Mark Rothko e ao *jardim* (selvagem) *do asilo* de Van Gogh, obras que parecem prefigurar as paisagens eternas que a personagem visita – o Musée de l'Orangerie quando a protagonista mora em Paris e a Tate Modern Gallery quando vive em Londres:

> *"Era como a sua oração matinal. Atravessava o jardim e chegava ao museu alguns minutos antes da abertura. Sentava-se num banco, imóvel, e esperava até os primeiros visitantes terem ido embora e tudo ficar em silêncio e sentia as pinturas à sua volta, como se respirasse com elas. Por vezes rezava em voz baixa: les nuages, matin, reflets d'arbres, reflets verts, soleil couchant, le matin clair aux saules, le matin aux saules, les deux saules. Fazia isso quando vivia em Londres, ir à Tate Modern de manhã (...) dirigir-se à sala Rothko e deixar-se ficar lá." (Pereira, 2015: 77).*

E ainda:

> *"Encontravam-se no meio dos nenúfares, ela não renunciara à sua oração matinal. Depois tomava um café num quiosque do Jardin des Tuileries, gostavam de sentir o copo a aquecer-lhes as mãos (...) A escultura de Camille Claudel (uma rapariga de joelhos) que parecia respirar, no Musée Rodin. Um jardim selvagem (o jardim do hospício) numa exposição temporária de Van Gogh no Musée d'Orsay." (Pereira, 2015: 83).*

É como se as personagens precisassem desses lugares *suspensos* no tempo aproximando-os mais de um tempo eterno, mais abstracto do que real. Os protagonistas em ambas as obras são jovens solitários que entram em contacto com outros como eles e tentam abandonar-se à esperança do amor: no texto de Ana Teresa Pereira lemos: "A rapariga (...) tinha consciência da solidão e do medo." (Pereira, 2015: 92), "Kate gostava da sua solidão, da sua sensibilidade."(Pereira, 2015: 99) e ainda "Quando se aproximou da ponte, viu o homem. Era uma figura solitária na paisagem branca. A água do ribeiro continuava a correr debaixo da ponte, entre as margens geladas." (Pereira, 2015: 132)

5. DO FIM DA EXISTÊNCIA OU A CONDIÇÃO DO "ETERNO DESCANSO"

A última analogia entre o filme de Zurlini e a narrativa de Ana Teresa Pereira que gostaríamos de salientar concerne à temática de fundo: a melancolia e o fim da existência como momento de passagem para a condição do "eterno

descanso". Como no filme, o nevoeiro e a chuva confundem os traços das personagens. Como já foi notado, o elemento nevoeiro é:

> *"(…) um conceito constelar que se declina em muitos sentidos na ficção de Ana Teresa Pereira, representando simultaneamente a ligação e a fronteira entre as coisas. O seu efeito de indefinição permite um encontro entre personagem e actor, original e duplo, e realidade e fantasia, que leva à desaparição de dois elementos do binómio por um esbatimento – conceptual mas também visual – dos contornos." (Reis, 2015: 88).*

É na desolação que a paisagem está representada (vazia, enevoada e cinzenta), quase como se a intenção dos artistas fosse sobrepor cada vez mais a indefinição dos lugares com a identidade das personagens para as tornar anónimas, voláteis. Lembrando as palavras do estudioso Remo Ceserani, sabemos que os mundos do fantástico "são vazios, esvaziantes, dissolventes. O seu esvaziamento torna nulo o mundo visível, cheio, redondo, tridimensional desenhando nele algumas ausências, algumas sombras sem objetos." (Ceserani, 1996: 65). São estes os mundos descritos pelo realizador e pela autora. A paisagem torna-se irreconhecível: se no filme *La prima notte di quiete* "a abstracção se torna ainda mais marcada pelo mar invernal, pelas paisagens enevoadas, (...) pelas praias desertas que evocam o vazio da existência"[8] (Nicoletto, 2016: 260), na novela encontramos uma atmosfera de irrealidade: "Tinha a sensação de não estar em Londres, mas numa cidade onde nunca estivera antes, um pouco irreal, como uma cidade que recordasse de um filme, ou de um livro de banda desenhada. Olhou para cima e a chuva molhou o seu rosto" (Pereira, 2015: 92). Ou ainda: "Kate concentrou-se na paisagem. A beleza espectral dos campos ingleses. Pouco antes de chegarem a Londres, a chuva caiu com força, e o nevoeiro envolveu-os." (Pereira, 2015: 103).

Ambas as obras são marcadas pela atmosfera crepuscular dos lugares que também estabelece uma forte ligação com as personagens, como se fossem uma sua projecção psíquica. O filme e o livro sugerem um *set* invadido pela solidão absolutamente coincidente nas dimensões exterior e interior. Isso sugere um contexto de introspecção de que as personagens precisam para se reencontrarem e reconhecerem.

Convém acrescentar que a escritora salientava, de forma explícita, a importância do *amor pelo conhecimento* já num dos seus primeiros livros intitulado *A Última História*: "Como Borges, cedo compreendi que a filosofia é um ramo da literatura fantástica." (Pereira, 1991: 117). Ana Teresa Pereira parece referir-se à reflexão de Borges sobre a relação entre a literatura fantástica e a filosofia apresentada na conhecida conferência "La literatura fantástica", em Monte-

8 Tradução nossa

video, em 1949, em que o autor argentino explicava que um dos processos da literatura fantástica está ligado aos paradoxos do tempo através do qual a personagem viaja e, complementando-se com o seu duplo, chega a formar uma única unidade. Podemos portanto perceber a frase da autora como sugestão da reflexão sobre temas de alto valor simbólico não deixando de cumprir uma das funções cardeais do género fantástico: "A função do fantástico, hoje como em 1700 (...) continua a ser a de iluminar para um instante os abismos da incognoscibilidade que existem fora e dentro do homem, de criar portanto uma incerteza em toda a realidade" (Campra, 1981: 227)[9]. Ora, isso acontece também na novela "A primeira noite de quietude", onde, na qualidade de leitores, nos perdemos nas fendas imaginárias que a autora cria, como se nos confrontasse com um dos piores pesadelos borgesianos que é, justamente, o labirinto.

> *Como nos diz Borges: "Diria que os meus pesadelos são sempre iguais e podem confundir-se um com o outro. É o pesadelo do labirinto, e isto deve-se, em parte, a uma incisão em aço que vi num livro francês quando era criança. Naquelas incisões havia as sete maravilhas do mundo e, entre elas, o labirinto de Creta. O labirinto era um grande anfiteatro, um anfiteatro altíssimo (...) naquele edifício fechado, havia algumas fendas. Quando era criança, achava que se tivesse tido uma lente (ou agora acho que a tive) suficientemente forte observaria o Minotauro, olhando por uma das fendas da incisão, no centro terrível do labirinto. Outro meu pesadelo era o espelho." (Borges, 2012 : 46)*[10]

A autora inspira-se no filme de Zurlini para apresentar uma história que joga com o tempo afirmando borgesianamente a sua possibilidade bem como a sua inexistência. O título do filme de Zurlini e da novela de Pereira inspiram-se num verso do conhecido poema "Canto nella notte del viandante" de Goethe. Na impossibilidade de encontrar a tradução portuguesa, propomos a tradução italiana (Orelli, 1974):

Su tutte le vette
è *quiete;*
in tutte le cime degli alberi
senti un alito
fioco;
gli uccelli son muti nel bosco.
Aspetta, fra poco
riposi anche tu.

Goethe canta a contemplação nocturna, momento em que a natureza,

9 Tradução nossa
10 Tradução nossa

imersa no silêncio, comunica à alma do viajante um sentimento de irmandade mas também de finitude. Os elementos naturais revelam a sua harmonia na tranquilidade da noite e do infinito. Os versos evocam o desejo de paz depois dos esforços do dia, o sossego das paixões depois dos cansaços da vida, ou seja a grande metáfora do repouso semelhante à eternidade. O *leitmotiv* da busca da eternidade como passagem para uma espécie de quietude de alma longamente procurada marca todo o filme de Zurlini: o fim da existência e a passagem para dentro de outra dimensão, como se as personagens fossem sugadas por ela. Este sentimento de passagem é retomado por Ana Teresa Pereira e podemos afirmar que se apresenta como o fio condutor de todo o livro *Neverness.* Por exemplo, a certa altura Kate pergunta a Kevin: "Achas que passamos de um filme para outro?" (Pereira, 2015: 81). E mais à frente lemos: "Preferiam ir ao cinema. Na escuridão estavam mais tranquilos e por vezes davam a mão, distraidamente, porque sempre o tinham feito. E o filme absorvia-os, levava-os para longe." (Pereira, 2015: 123)

6. DA VISIBILIDADE COMO PAIXÃO INICIÁTICA

Se Ana Teresa Pereira sabe representar magistralmente o universo interior das suas personagens, projecções do seu *cinema mental*, é importante também salientar que para os estudiosos contemporâneos Zurlini soube antecipar o seu tempo, destacando-se entre os artistas *assincrónicos* dos anos 70. No detalhado ensaio "Valerio Zurlini. A recusa dos compromissos" (Nicoletto, 2016), a investigadora evidencia que essa capacidade de antecipar os tempos se deve ao talento de filmar, através do primeiro plano, os estados de alma na sua totalidade e traçar de uma forma extremamente poética as personagens femininas na sua busca de emancipação, como por exemplo nas personagens de Vanina e Mónica em *La prima notte di quiete* respectivamente interpretadas por Sonia Petrovna e Lea Massari. Numa entrevista a Jean Gili Valerio, Zurlini afirma:

> *"j'ai découvert en faisant ce travail que quelque chose préexistait en moi, j'avais été doté de la possibilité de m'exprimer avec le langage cinématographique (...) les films se montaient en moi spontanément. Cela veut dire qu'ils avaient été tournés selon un langage précis. J'avais sans doute assimilé, en fréquentant assidument les salles cinématographiques, une sorte de formation plastique qui me permettait de sentir la coupe d'un plan, la syntaxe d'une séquence, l'exactitude d'un montage. Donc, tout ce qui concerne la formation plastique me venait de l'histoire de l'art et de la continuelle fréquentation des choses visuelles, du continuel dialogue avec des expériences artistiques visuelles." (Zurlini, 1978: 403).*

Curiosamente a definição de *cinema mental* proposta por Calvino parece encaixar perfeitamente nas palavras de Zurlini, que na sua entrevista revela a paixão pela visão que fez com que ele passasse longas tardes no cinema tornando-se uma espécie de "estágio" naquela grande *moviola* que é sala de cinema. Curiosamente, o mesmo processo de "assimilação visual" que Calvino aprendeu lendo as bandas desenhadas e que Ana Teresa Pereira encetou, como uma vez nos revelou, reescrevendo e recompondo as vinhetas dos foto-romances. A paixão pela *visibilidade* deu início às histórias dos nossos artistas. Vejamos o que afirmaram:

> *"O meu mundo imaginário foi influenciado pelo "Corriere dei Piccoli", naquela altura era o jornal semanal mais distribuído para as crianças. Estou a referir-me a uma parte da minha vida que vai dos três aos treze anos, antes que a paixão do cinema se tornasse, para mim, na possessão absoluta que durou toda a adolescência. (...) Passava horas percorrendo os cartoons de cada série de um número a outro, contava mentalmente a mim mesmo as histórias interpretando as cenas em diferentes mundos, produzia variantes, fundia cada episódio numa história mais ampla, descobria e isolava e ligava as constantes em cada série, contaminava uma série com outra, imaginava novas séries em que as personagens secundárias se tornassem protagonistas."*[11] *(Calvino, 1993: 104-105).*

Veja-se o que diz Ana Teresa Pereira:

> *"Aprendi a ler quando tinha cinco anos e foi por essa altura que os meus pais me deram o primeiro gato. Os livros e os animais. Escrevia histórias de todos os géneros, aventuras, policiais, westerns. E havia os filmes. Eu seria outra pessoa se não tivesse visto The Night of the Hunter, Gaslight, quando era criança. Os meus livros são os meus filmes." (Pereira, 2008: 28-29)*

7. DO CINEMA COMO SONHO DE DORMIR SEM SONHOS

Para concluirmos, é indispensável acrescentarmos um último aspecto que une o filme de Zurlini e a novela de Ana Teresa Pereira: quer Daniele Dominici quer Kate actuam no palco da vida, são personagens-simulacros deles mesmos, confundem-se no *lugar-sentimento* nevoeiro onde tudo pode começar e acabar. No *cinema mental* de Ana Teresa Pereira, há uma sobreposição da paisagem filmada por Zurlini com aquela que é contada na sua novela. Se o realizador ambienta o filme numa Rimini "abafada" que representa o estado de alma das personagens (as primeiras e as últimas imagens mostram o protagonista envolto no nevoeiro como se estivéssemos em frente de uma pintura), Ana Teresa Pereira, por sua vez, situa o enredo nas cidades de Londres e Paris, naquele *lugar do meio* que é seu, o lugar da alma por

11 Tradução nossa

excelência: "A noite de pesadelo chegara ao fim, mas sentiu que nunca a esqueceria. Como se tivesse dividido a sua vida em duas partes. Obscuras, ambas. Cheias de nevoeiro." (Pereira, 2015: 94). Daniele Dominici chega à cidade italiana da Emilia-Romagna numa manhã fria e cinzenta e desaparece na mesma atmosfera, por sua vez Kate aparece no nevoeiro e no fim da história mata a personagem masculina no meio da neve. É no estado de solidão da alma que as personagens vivem o simulacro da eternidade como nos diz o poema de Goethe. E como uma lanterna de mão recarregável, uma daquelas que aparecem nos velhos filmes a preto e branco, que se apaga sozinha devagar, as figuras descritas por Ana Teresa Pereira exercem no leitor um imenso poder imagético iluminando por momentos uma paisagem eterna para depois se perder gradualmente no escuro.

Se na última cena do filme ouvimos Dominici afirmar "La morte è la prima notte di quiete, perché si dorme senza sogni", no romance a autora revive até ao fim a própria experiência fílmica e o seu eco continua a reverberar até ao infinito, como podemos ler nas últimas palavras do texto: "A primeira noite de quietude. A primeira noite de quietude, segundo Goethe, é a da morte, porque já não sonhamos." (Pereira, 2015: 153).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRUNI, David (2000). "La parola a Zurlini" in Miccichè L. (a cura di) *"La prima notte di quiete" di Valerio Zurlini. Un viaggio ai limiti del giorno.* Torino: Lindau, p. 28.

CALVINO, Italo (1993). "Visibilità", In *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano: Garzanti, pp. 91-110.

CAMPRA, Rosalba (1981). "Il fantastico: una isotopia della trasgressione". *Strumenti critici. Rivista quadrimestrale di cultura e critica letteraria*, n.º 45, fascicolo II, anno XV, giugno, Torino: Einaudi, pp.199-231.

GILI, Jean (1978). "Entretien avec Valerio Zurlini" *in Le cinema italien*, Paris: Unione Générale d'Éditions, pp. 402-441.

GUERREIRO, Fernando (2009). "O mal das flores", (pósfacio de) PEREIRA, Ana Teresa, *O fim de Lizzie e outras histórias*. Lisboa: Relógio D'Água, pp. 211-226.

INGEBORG, Walter (1996). *Piero della Francesca: la Madonna del Parto*. Modena: Franco Cosimo Panini.

MAGALHÃES, Rui (1999). O Labirinto do Medo. Braga: Angelus Novus.

MARTINS COELHO, Leonor Martins e PROENÇA DOS SANTOS, Thierry Proença (2013). A *formula fiction* segundo Ana Teresa Pereira, *Reflexos*, 2 (2013) - 002, 2013, mis en ligne le 03/02/2012. URL : http://revues.univ-tlse2.fr/reflexos/index.php?id=480 (data de consulta: Junho de 2017).

MELLID-FRANCO, Luísa (2016). "[Recensão crítica a *Neverness*, de Ana Teresa Pereira]". In: *Revista Colóquio/Letras*. Recensões Críticas, n.º 192, Maio, pp. 228-231.

MENEGAZZI, Tommaso (org. de) (2012). *Jorge Luis Borges. La cecità, l'incubo*. Milano: Mimesis Edizioni.

MINOTTI, Gianluca (2001). "Gli anni delle immagini perdute" *in Valerio Zurlini*. Milano: Il castoro.

NICOLETTO, Meris (2016). *Valerio Zurlini: il rifiuto del compromesso*. Alessandria: Edizioni Falsopiano.

NUNES, Maria Leonor (2008). "O outro lado do espelho", *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, de 13 a 26 de agosto, pp. 10-11.

ORELLI, Giorgio (org.) (1974). *J. W. Goethe – Poesie*. Milano: Mondadori.

PEREIRA, Ana Teresa (2015). *Neverness*. Lisboa: Relógio d'Água.

PINHEIRO, Duarte (2011). *Além-sombras: Ana Teresa Pereira*. Lisboa: Fonte da Palavra.

REIS, Amândio (2015). *O livro encenado: Escrita e Representação em Ana Teresa Pereira*. Lisboa: Edições Colibri.

SILVA, José Mário (2015). A revista do *Expresso* Edição 2252, 24 de dezembro, http://arlindo-correia.com/ana_teresa_pereira_1.html (data de consulta: Março de 2017).

ZURLINI, Valerio (1972). *La prima notte di quiete*. Italia, Francia.

XAVIER, Leonor (2008). "Histórias Submersas" in *Máxima* nº232, Janeiro, pp. 28-29, http://arlindo-correia.com/240301.html (data de consulta: Abril

LITERATURA E CINEMA: A PROPÓSITO DOS CONTOS DE *JOGOS DE AZAR*, DE JOSÉ CARDOSO PIRES[1]

Petar Petrov[2]
CLEPUL - Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Universidade de Lisboa

Resumo: A leitura mais atenta dos contos de José Cardoso Pires da sua colectânea intitulada *Jogos de azar* permite-nos detectar a influência de determinadas técnicas da sétima arte. Mais concretamente, os empréstimos cinematográficos situam-se a dois níveis: nos das chamadas "mostração" e "narração", que têm a ver com uma pretensa objectividade, e com a montagem das sequências narrativas. A objectividade é conseguida mediante a activação das seguintes estratégias: dinamismo incutido pela narração, distanciamento narrativo, dramatização do relato, presentificação do representado e recurso a procedimentos de natureza icónica. Quanto à sintaxe narrativa, a influência da linguagem cinematográfica relaciona-se com a adopção de três tipos de montagem: a "analítica" ou "linear", a "invertida" e a "paralela".

Palavras-chave: José Cardoso Pires, contos, influências da sétima arte, escrita cinematográfica.

Abstract: A more attentive reading of José Cardoso Pires' short-stories from his anthology *Jogos de azar* allows us to detect the influence of certain techniques from the "seventh art". More specifically, cinematographic influences can be situated at two different levels: the level of "showing" and the level of "narrating", associated with an alleged objectivity and with the composition of narrative sequences. Objectivity is attained by activating the following strategies: narrative dynamism, narrative distancing, narrative dramatization, presentification of the portrayed and the use of iconic procedures. Regarding narrative syntax, the influence of cinematographic language is related to the adoption of three different kinds of sequences: the "analytical" or "linear", the "inverted" and the "parallel".

Keywords: José Cardoso Pires, short-stories, cinematographic influences, cinematographic writing.

---

1 O presente texto é a versão reduzida do artigo intitulado "A escrita cinematográfica em *Jogos de azar*, de José Cardoso Pires", *in* Michela Graziani, Orietta Abbati, Barbara Gori, *La spugna è la mia anima: omaggio a Piero Ceccuci,* Firenze: Firenze University Press, 2016.

2 O autor escreve de acordo com a antiga ortografia.

Na contemporaneidade, o que se verifica é a proliferação de novas práticas estéticas que evidenciam inter-relações entre diferentes géneros artísticos. Trata-se de correspondências semióticas entre modalidades discursivas que partilham matérias de expressão comum e cujo estudo se inscreve no domínio da disciplina de Literatura Comparada. Tradicionalmente, o comparatismo literário restringia-se à investigação de aspectos relacionados com temas, mitos e motivos, fontes e influências, imagologia e fortuna, baseada no método histórico-filológico, que dominou o cenário académico europeu até meados do século XX. No entanto, a partir dos anos 60, novos paradigmas tiveram lugar na sequência de propostas teóricas que abriram caminho para abordagens interdisciplinares, procurando estabelecer relações entre o artefacto artístico verbal e outras áreas do saber, bem como com as artes em geral. É o que se verifica com as pesquisas no domínio das inter-artes, cujo objectivo é aproximar especificidades de uma obra literária com características estéticas de manifestações artísticas de outra natureza. Aliás, a necessidade de se estabelecer diálogo entre a literatura e outras modalidades de expressão remonta dos tratados de alguns filósofos gregos alguns séculos antes da Era Cristã. Recorde-se, tão só, a poesia ecfrástica, que consistia em narrar feitos de figuras mitológicas ou descrever pinturas ou esculturas. A sua fortuna atravessou incólume a Idade Média, toda a Época Clássica, bem como o Parnasianismo, o Futurismo e o Modernismo. Outro caso tem ver com as relações entre a poesia e a música, cujo intercâmbio se concretizou nalgumas produções líricas da Grécia Antiga, nas cantigas trovadorescas da Península Ibérica, no madrigal e na cantata durante o Renascimento e o Barroco. Para além da lírica, a associação entre literatura e música surge em alguns géneros dramáticos e espectáculos cénicos, como o melodrama, o drama lírico e a ópera, entre outros.

No que diz respeito às relações entre a literatura e o cinema, é somente nos últimos 60 anos que algumas teorias do cinema e análises fílmicas, seguindo metodologias de âmbito semiológico, estruturalista e narratológico, permitirão o estabelecimento de analogias entre a sétima arte e determinados géneros literários. De um modo geral, os vários estudos apontam para uma homologia primordial: a chamada narratividade, uma vez que o romance, a novela ou o conto, por exemplo, partilham com o cinema narrativo ou ficcional características comuns. Estas circunscrevem-se à capacidade de estruturação de uma história, da responsabilidade de uma instância enunciativa, com acções e personagens situadas em determinado tempo e espaço. Assim, as afinidades inter-estéticas ou a troca mútua de influências entre os dois discursos artísticos fundamentam-se na sequencialidade e na temporalidade da narratividade que ambas possuem. Por sequencialidade deve entender-se a sucessão de eventos, não necessariamente linear ou por encadeamento, mas como sequência

de acontecimentos que sofrem transformação. Quanto à temporalidade, tanto na narrativa literária como na narrativa fílmica, existe uma dupla dimensão temporal: os chamados tempo da história e tempo do discurso, cujo desfasamento implica velocidades e ritmos variados na representação da mensagem (cf. Bello, 2005: 71 ss.).

Desde o nascimento da sétima arte e até a presente data, as relações entre as duas linguagens verificam-se no plano da intersecção criativa de formas e conteúdos. Numa primeira fase, foram os cineastas que se interessaram pela literatura, procurando determinados modelos narrativos como fonte de inspiração artística. Tome-se, como exemplo, a montagem introduzida por David Griffith no cinema, cuja especificidade, segundo Serguei Eisenstein, se deve à estratégia de acção paralela utilizada por Charles Dickens nos seus romances (cf. Cardoso, 1995: 1148). Outro tipo de influência do texto literário narrativo sobre o cinema é o facto de muitos escritores, desde a antiguidade, terem estruturado os seus relatos em função do olhar do enunciador, técnica própria da linguagem do cinema. Trata-se de uma ideia relacionada com a existência, antes do surgimento da sétima arte, de modalidades representativas com características cinematográficas, chamadas de pré-cinema ou cinema *avant la lettre,* nas quais a visualização do narrado desempenha um papel importante. Por outro lado, desde o início do século XX, o interesse ou o fascínio pela literatura tem-se concretizado também em adaptações cinematográficas, sobretudo de obras de índole narrativa e dramática, tanto de obras clássicas da literatura universal como de textos contemporâneos.

Se a adaptação de obras literárias ao cinema conta com um historial de mais de cem anos, a influência do cinema sobre a literatura é um fenómeno mais recente. Isto porque a concepção elitista da literatura condicionou uma transformação progressiva das relações que os autores mantinham com a imagem cinematográfica. De qualquer modo, os primeiros sinais do interesse pelo cinema por parte dos escritores foram algumas adaptações de filmes a romances, a publicação de guiões em forma de livros e a produção dos chamados "cine-romances" ou "livros-câmara", construídos em conformidade com a gramática do cinema.

No entanto, particularmente relevante é a contaminação de textos narrativos literários por técnicas compositivas próprias da sétima arte. O primeiro estudo digno de relevo sobre o assunto é *L'âge du roman american,* de Claude-Edmonde Magny, publicado em 1948, no qual a análise das convergências entre romance e cinema se fundamenta na ideia de ambas as artes serem visuais. Assim, na perspectiva da ensaísta, a influência do cinema na narrativa literária se manifesta em dois domínios: no da perspectivação ou "mostração"

(Gaudreault, Jost, 1990), caracterizada por uma pretensa objectividade, e na adopção de técnicas do domínio da narração, relacionadas com a montagem. A objectividade, por exemplo, rejeita as análises psicológicas e introspectivas das personagens em prol de uma visão neutra, instituindo a chamada focalização externa. Neste caso, o papel do narrador assemelha-se ao da câmara cinematográfica porque se limita a fixar imparcialmente, sem comentários, cenários, personagens em acção e a sua *performance* verbal. Trata-se da técnica do *showing,* de índole *behaviorista*, cuja retórica minimalista deixa a cargo do leitor a interpretação do representado.

É exactamente isto que acontece com as narrativas breves dos dois livros de José Cardoso Pires, *Os Caminheiros e outros contos* e *Histórias de amor*, reunidas e publicadas com o título *Jogos de azar,* numa primeira edição em 1963. Nos contos da 5ª edição da colectânea (José Cardoso Pires, 1985), a partir da qual é feita a presente análise, a "pretensa objectividade" é conseguida mediante a activação das seguintes técnicas: a) dinamismo incutido pela narração; b) distanciamento narrativo; c) dramatização do relato; d) presentificação do representado; e) recurso a procedimentos de natureza icónica.

No que diz respeito ao primeiro aspecto, a aposta nos núcleos diegéticos em detrimento das catálises denuncia uma manifesta influência de procedimentos cinematográficos. A ideia é defendida também por Baptista-Bastos, quando considera que o realismo da obra do escritor português demonstra "uma acentuada raiz de narração cinematográfica" (Baptista-Bastos, 1979: 120), devido "à economia de processos que sobrevaloriza a acção como desígnio fundamental" (*idem.*:121).

Quanto ao distanciamento narrativo, este concretiza-se na caracterização indirecta das personagens, cujo campo semântico se define a partir dos seus comportamentos. Trata-se de uma modalidade de perspectivação adstrita à apresentação de aspectos exteriores dos actantes, como a sua aparência física, determinados gestos e acções, patenteando-se, deste modo, uma intencional limitação de conhecimentos. A objectividade, neste caso, decorre da ausência de esclarecimentos acerca da interioridade das personagens, das suas motivações subjectivas, sentimentos e pensamentos, estratégia que evidencia uma atitude desapaixonada no retrato do representado. Deste modo, o enunciador, focalizando externamente os eventos, assemelha-se a uma câmara, porque incute a ideia de que só consegue ver o que um hipotético espectador veria no ecrã do cinema.

A técnica do *showing* manifesta-se também na apresentação de determinados espaços, quando o enunciador, adoptando novamente um ponto de vista

externo, se limita a referir traços materialmente observáveis.

A visualização do narrado, ou a chamada "ocularização" do representado (Gaudreault,. Jost, 1990) nas narrativas cardoseanas, cuja potencialidade deve muito à perspectiva cinematográfica, resulta de outra estratégia relacionada com o ponto de vista. Refiro-me à focalização interna, circunscrita a uma ou várias personagens, que se articula com a focalização externa adoptada pelo narrador. Neste caso, o enunciador partilha do foco narrativo do(s) actante(s), uma vez que este se apresenta predominantemente objectivo no esboço de personagens e acções.

A ausência da chamada caracterização directa trai igualmente uma atitude autoral de valorização de uma representação dramática dos eventos diegéticos. Trata-se da activação do discurso directo, em cenas dialogadas, nas quais a voz narrativa cabe exclusivamente às personagens. A estratégia em causa representa a tentativa de se instaurar a coincidência entre o tempo da história e o tempo do discurso, semelhante à coincidência entre a duração do tempo da diegese e do tempo da narrativa, isocronia tipicamente cinematográfica. Assim, dos nove contos que compõem a antologia *Jogos de azar*, quatro são predominantemente estruturados em forma de diálogo, nomeadamente "Carta a Garcia", "Os caminheiros", *"Week-end"* e "A semente cresce oculta". Nos restantes, as cenas dialogadas ocupam entre cinquenta e setenta por cento do relato, facto que evidencia uma propositada ocultação do responsável pela narração.

A influência da mostração fílmica na narrativa literária verifica-se também na opção, por parte do escritor, de apresentar a sua história no presente do indicativo, dispensando a utilização de deícticos. Esta atitude tem a ver com a especificidade da instância temporal do cinema, restrita ao presente devido à natureza icónico-mostrativa da sétima arte. Intensifica-se, neste caso, o efeito de realidade do texto verbal, uma vez que a perspectiva temporal do representado se assemelha à das imagens cinematográficas, cuja especificidade dá impressão de se estar a assistir "em directo" ao desenrolar dos eventos da diegese. Exemplo significativo é o enredo do conto "A semente cresce oculta", estruturado na íntegra pelo recurso da estratégia de presentificação de todas as acções.

A influência fílmica de âmbito icónico nas narrativas breves de José Cardoso Pires concretiza-se igualmente na exploração das potencialidades das oposições campo / fora de campo e luz / sombra. Relativamente às narrativas breves da colectânea *Jogos de azar*, merece referência a activação da chamada *voz off*, situada algures fora do campo, e relacionando-se com a visualização do

representado dentro do campo, como se verifica em algumas passagens dos contos "Carta a Garcia", "Ritual dos pequenos vampiros" e "*Week-end*". Ainda no âmbito da mostração, o jogo da oposição luz / sombra, característica essencial da estética cinematográfica, consubstanciada na "manipulação artificial e subtil da luz e do sombreado, na procura de efeitos ópticos conducentes a uma determinada representação do real" (Sousa, 2001: 174), também está presente nas narrativas cardoseanas.

Relacionadas com a referida técnica, ou seja, com a mostração no cinema, são igualmente as analogias literárias com a tessitura fílmica que têm a ver com a narração, circunscrita à actividade da montagem. Do ponto de vista técnico, a montagem consiste na justaposição das sequências narrativas, sintagmas ou planos do filme ao longo de um eixo espácio-temporal. De um modo geral, praticam-se dois tipos de montagens: a que aposta na continuidade e na sutura, cuja função é manifestamente narrativa, e a que desmonta esta função, mediante a activação de descontinuidades e rupturas, procurando produzir determinados sentidos (cf. Aumont *et al*., 2011: 53 ss.).

Relativamente aos contos de José Cardoso Pires, a influência da gramática do cinema no domínio da narração exerce-se principalmente na adopção da montagem "analítica" ou "linear", com a sucessão de cenas dispostas numa ordem de causa e efeito por encadeamento, assegurando-se, assim, uma continuidade diegética. As figuras de ligação ou sutura mais praticadas pelo escritor português são a passagem directa de um plano para outro, o *raccord* pelo olhar e a profundidade de campo.

Das restantes montagens praticadas pelos cineastas, como a "materialista" ou "ideológica", defendida por Serguei Eisenstein, a do chamado "cinema-verdade" ou "cinema-olho", introduzida por Dziga Vertov, a montagem "alternada", com a apresentação de acções que decorrem em simultâneo em locais diferentes (*cf.* Journot, 2009: 100-103), a "invertida" e a "paralela" (Betton, 1990: 81 e 83), somente as duas últimas se encontram na escrita dos contos de José Cardoso Pires. A "invertida", por exemplo, que consiste na suspensão da ordem cronológica dos eventos, mediante as técnicas de *flash-back* e *flash-forward,* tem a ver com o enredo de "Dom Quixote, as velhas viúvas e a rapariga dos fósforos", que se apresenta dividida em quatro partes: a primeira é uma analepse, na segunda o relato está no presente, na terceira o tempo é histórico ou narrativo, a última é uma prolepse. Por seu lado, a estrutura do conto "Uma simples flor nos teus cabelos claros" evidencia a chamada montagem "paralela", uma vez que instaura efeitos simbólicos de comparação e de contraste pela aproximação de diversas acções, que não têm entre si relações de simultaneidade, em duas narrativas diferentes: a primeira resume-se a um diálogo

entre marido e mulher, cujo teor remete para um convívio rotineiro, marcado pelo marasmo e pelo enfado, ou seja, representa a vida real já destituída de uma dimensão afectiva; ao contrário, a segunda narrativa, que alterna com a primeira, é composta por episódios de uma história de amor, de um livro lido pelo marido, entre um jovem e uma rapariga: numa praia idílica ao início da noite, o seu relacionamento é cheio de alegria e de afecto.

Outro empréstimo da linguagem fílmica, relacionado com montagem e presente na narrativa verbal, é o recurso a planos de diferentes escalas, que determina, como na sétima arte, a distância do olhar do enunciador relativamente aos objectos representados. No cinema, por exemplo, distinguem-se o plano geral e o plano de conjunto, quando a câmara apresenta, respectivamente, vastos espaços, cenários no seu todo ou partes de cenários. Quanto à distância entre a câmara e as personagens, os enquadramentos, designados de planos médio, americano, aproximado, grande plano, *close-up* e de pormenor, exercem um impacto considerável na percepção das imagens (cf. Aumont *et al*., *idem*: 38-44).

No que respeita aos contos de José Cardoso Pires, a construção do enredo de "Estrada 43" é exemplificativa da estratégia cinematográfica referida. O tema tem a ver com a exploração do trabalho de operários apanhados em pleno processo de construção de uma via alcatroada algures no sul do Alentejo. Em forma de cenas e focalizada por um enunciador externo, a narrativa enquadra o esforço egrégio dos participantes na obra que sobressai de alguns planos de conjunto. A reiteração da constituição temática é conseguida também em diversos enfoques, como, por exemplo, o da individualização de personagens em diálogo, enquadrados segundo os parâmetros do plano americano, bem como o da descrição de um episódio após um acidente de trabalho, a iniciar com um plano de conjunto e a culminar num plano de pormenor, passando por enquadramentos semelhantes aos chamados planos médios, aproximados e *close-up* (cf. Petrov, 2000: 138-139).

Ainda no domínio da montagem, acrescente-se o multiperspectivismo, relacionado com a apresentação de um mesmo tema sob ângulos diferentes, mediante a reformulação de escalas, e a heterogeneidade perspectiva, resultante da comutação de pontos de vista. Esta tem a ver com a alternância de focalização a cargo de diversas personagens e/ou narradores no artefacto artístico verbal, apresentando-se semelhante à estratégia cinematográfica de alternância de ângulos de visão operada pela câmara de filmar. O procedimento encontra-se nos contos "Carta a Garcia", "Os caminheiros," "Ritual dos pequenos vampiros", "Estrada 43" e *"Week-end"*, pelo facto de a visualização das acções estar a cargo de enunciadores heterodiegéticos, alternando constantemente com a

focalização interna da responsabilidade dos diversos actantes.

Outra influência da linguagem cinematográfica na narrativa literária, desta vez de âmbito tecnológico, exerce-se a nível de mobilidade ou imobilidade de perspectiva, nas seguintes modalidades: câmara móvel, na forma de *travelling,* e movimento acelerado, ou *quick motion;* câmara lenta, *ralenti* ou *slow-motion*; angulação da câmara, nas suas variantes de *plongée* e *contre-plongée* (*cf.* Sousa, 2001: 242 ss.). A mobilidade da câmara de filmar, por exemplo, processa-se "(…) quer por rotação sobre o seu eixo, no caso da panorâmica, quer por deslocação no espaço, pelo *travelling*" (Journot, *idem*: 104-105). A este propósito, alguns excertos dos contos "Estrada 43" e "Carta a Garcia" exemplificam a deslocação sobre o eixo, a deslocação no espaço e o chamado *travelling* ascendente.

Por seu lado, a técnica da câmara lenta, *ralenti* ou *slow-motion* no cinema, procurando realçar a lentidão de determinadas acções ou situações, destaca certos pormenores diegéticos, com vista a surtir determinado efeito na recepção da mensagem. Exemplificativo desta estratégia é o primeiro parágrafo do conto "Estrada 43", na qual é perceptível o desalento relacionado com a duração do estado atmosférico.

Contrariamente, a chamada *quick motion* na montagem cinematográfica imprime uma velocidade narrativa acelerada, empréstimo visível em algumas sequências do enredo do conto "Ritual dos pequenos vampiros", cujas acções, sucedendo-se num ritmo rápido, se processam num tempo diegético de duração maior relativamente ao tempo do discurso.

Acrescentem-se os aproveitamentos técnico-semióticos da gramática do cinema no artefacto narrativo verbal relacionados com a captação icónica pela câmara de filmar nas situações de *plongée* e *contre plongée.* Na primeira situação de filmagem, a câmara inclina-se, no eixo vertical, perante o objecto, "de modo a que a visualização fílmica se localize num ângulo mais alto que o olhar " (Sousa, *idem,* 249), enquanto, na segunda situação, a câmara inclina-se "de modo a que a visualização fílmica se localize num ângulo mais baixo que o olhar" (Sousa, *idem*: 250). Exemplificam estas técnicas duas passagens dos contos "Ritual dos pequenos vampiros" e "Carta a Garcia": na primeira, os objectos observados pela personagem são vistos de cima; na segunda, pelo contrário, os objectos são captados pelo olhar das personagens de baixo para cima.

Do exposto sobre os procedimentos fílmicos a nível da mostração e da narração presentes na colectânea de contos *Jogos de azar*, é possível inferir que a influência da linguagem cinematográfica na escrita de José Cardoso Pires se relaciona com o enfocamento visual do seu modo de contar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques *et. al.* (2011). *A estética do filme* (tradução de. Marina Appenzeller). Campinas: Papirus Editora.

BAPTISTA-BASTOS (1979). "Aspectos cinematográficos no neo-realismo português" *in* BAPTISTA--BASTOS. *O filme e o realismo.* Porto: Editora Nova Crítica, pp. 105-125.

BELLO, Maria do Rosário Leitão Lupi (2005). *Narrativa literária e narrativa fílmica. O caso de Amor de perdição*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian / FCT.

BETTON, Gérard (1990). *Esthétique du cinéma.* Paris: Presses Universitaires de France.

CARDOSO, Abílio Hernandez (1995). "Cinema e literatura" *in* AAVV, *Biblos, Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa.* Lisboa – São Paulo: Ed. Verbo, vol. 1, pp. 1148-1154.

GAUDREAULT, André, JOST, François (1990). *Le récit filmique.* Paris: Nathan.

JOURNOT, Marie-Thérèse (2009). *Vocabulário de cinema* (tradução de Pedro Elói Duarte). Lisboa : Edições 70.

MAGNY, Claude-Edmonde (1948). *L'âge du roman américain*. Paris : Éditions du Seuil.

PETROV, Petar (2000). *O realismo na ficção de José Cardoso Pires e de Rubem Fonseca.* Lisboa: Difel.

PIRES, José Cardoso (1985). *Jogos de azar.* Lisboa: Edições "O Jornal".

SOUSA, Sérgio Paulo Guimarães de (2001). *Relações intersemióticas entre o cinema e a literatura.* Universidade do Minho / Centro de Estudos Humanísticos.

PARTE II:

A EUROPA E SEUS IMPÉRIOS COLONIAIS NO CINEMA

ROMANCE HISTÓRICO E CINEMA TRANSNACIONAL NA EUROPA MEDITERRÂNEA[1]

Jorge Manuel Neves Carrega
CIAC-Centro de Investigação em Artes e Comunicação da Universidade do Algarve

Mirian Tavares
FCHS-Universidade do Algarve

Resumo: A influência do romance histórico no desenvolvimento e posterior internacionalização das indústrias de cinema na Europa mediterrânea constitui um elemento importante para compreender o florescimento de géneros populares como o *peplum* e o filme de capa e espada, mas também surge vinculado à tradição do "filme de qualidade", perfeitamente exemplificada por uma obra como *Alatriste* (A. D. Yanes, 2006), que representa um exemplo significativo do cinema transnacional da Europa mediterrânea.

Palavras-chave: Cinema Transnacional na Europa mediterrânea, Romance Histórico, Peplum, Filme de cape et épée, Alatriste.

Abstract: The influence of the historical novel on the development and subsequent internationalization of the film industries in Mediterranean Europe is an important element in understanding the flourishing of popular film genres such as the peplum and the Swashbuckler, but also a tradition of the "quality films", perfectly exemplified by *Alatriste* (AD Yanes, 2006), which represents a significant example of the transnational cinema of Mediterranean Europe.

Keywords: Transnational Cinema in Mediterranean Europe, Historical Romance, Peplum, Swashbuckler, Alatriste.

1 Este artigo foi realizado sob orientação dos Professores Mirian Tavares (FCHS-Universidade do Algarve), Tim Bergfelder (Faculty of Humanities – University of Southampton) e Francesco Di Chiara (Facoltà di Lettere - Università degli Studi eCampus, Novedrate (CO), Itália), no âmbito de um pós-doutoramento sobre o Cinema Trasnacional da Europa mediterrânea.

ROMANCE HISTÓRICO E CULTURA DE MASSAS

O nascimento do romance histórico no início do século XIX, pela mão de Walter Scott (1771-1832), abriu um novo capítulo na história da literatura, vindo a exercer uma profunda influência no cinema. O género remonta a obras como *Ivanhoe* (1820) de Walter Scott (1820) e *Notre- Dame de Paris* (1831) de Victor Hugo, cujo sucesso influenciou posteriormente toda uma paraliteratura de aventuras que floresceu na segunda metade do século XIX, graças ao triunfo da imprensa de massas. Com efeito, a introdução do chamado romance de folhetim (*roman- feulliton*); publicado semanal ou quinzenalmente em capítulos nos principais periódicos europeus, constituiu um elemento decisivo na popularização de autores como Alexandre Dumas, Ponson Du Terrail e Paul Féval[2], que criaram "verdadeiras máquinas narrativas: estruturas que se repetiam livro a livro, mudando apenas o enredo e os personagens. A história era diferente, mas o modo de contar era sempre o mesmo (com maiores ou menores variações)." (Tavares, 2008).

Género literário que funde história e ficção, o romance histórico assenta em larga medida o seu apelo na reconstituição do período evocado, proporcionando ao leitor uma visão da sociedade e costumes da época, fazendo deste género uma verdadeira máquina do tempo que, desde muito cedo, a Sétima Arte procurou replicar. Com efeito, quando, ao entrar na segunda década do século XX, o cinema se transformou numa indústria vocacionada para a produção e distribuição em massa, desenvolveu um modelo de produção estandardizado, largamente baseado em géneros cinematográficos de raiz literária, que estabeleciam uma forte ligação com a cultura burguesa do século XIX. O triunfo do cinema clássico em todo o mundo ocidental é por isso indissociável da criação literária de autores como Walter Scott, Victor Hugo, Alexandre Dumas e Jules Verne, arquitetos de um modelo narrativo e criadores de universos ficcionais que foram assimilados por uma cultura de massas cuja enorme difusão permitiu criar um imaginário transnacional, sobre o qual o cinema da Europa mediterrânea desenvolveu uma vasta e diversificada produção de géneros populares, como o filme de capa e espada, o *peplum* e o drama histórico.

Em França, berço da Sétima Arte, o desenvolvimento de uma pequena indústria cinematográfica que dominou o mercado internacional até à eclosão da Iª Guerra Mundial baseou-se em boa medida na qualidade e prestígio alcançado por um conjunto de filmes que adaptaram obras emblemáticas da literatura gaulesa. Deste modo, filmes como *La Tour de Nesle* (A. Capellani, 1909) baseado na obra de Alexandre Dumas, *Notre Dame de Paris* (A. Capellani, 1911) e *Les Miserables* (A.

2 Autores muito populares também em Portugal, graças à publicação dos seus romances em formato de folhetim nos principais jornais periódicos portugueses (entre meados do século XIX e o final da Iª Guerra Mundial) e, posteriormente, em edições de baixo custo destinadas essencialmente ao grande público.

Capellani, 1913), ambos baseados na obra de Victor Hugo, alcançaram grande sucesso internacional, sendo distribuídos em países como Portugal, Espanha e EUA. O sucesso destas obras cinematográficas resultou em larga medida da familiaridade do grande público com os respetivos romances históricos, mas também na relação que estabeleciam com outras artes representativas como a pintura e a ilustração, como se depreende da crítica (não assinada) ao filme *La Tour de Nesle* (A. Capellani, 1909), publicada na revista norte-americana "The Moving Picture World" em outubro de 1909.

> *The reception of this film by the public fully justified the advance notice given in last week's Moving Picture World. It is, as should be, a series of moving pictures and not a moving picture record. The composition of the scenes in this film are so well thought out that every little section that goes to make up the hundreds of exposures forms a complete picture that could be painted by an artist. What we mean by composition is this: The arranging of the scenery, properties and actors in their proper relation to the picture and that each unit takes its place and forms an agreeable whole, according to the accepted principles of art. The lighting and photography in this film is an object lesson to be studied by beginners in the field. There is just one thing in the whole ensemble that did not meet our taste, and that was the heroic size of the figures in one or two scenes. Seen on a large screen such as Keith & Proctor's, the effect of figures of men and women nine and ten feet high was hardly in keeping with the exquisite taste otherwise displayed in the production. - The Moving Picture World, October 9, 1909*[3].

Como evidencia a crítica da revista norte-americana, desde muito cedo o prestígio granjeado pelo cinema francês no mercado internacional, ficou a dever-se à cuidada *mise-en-scène* de todo um conjunto de filmes que exploravam a rica tradição histórica e cultural gaulesa, nomeadamente através da adaptação de grandes obras literárias e romances históricos que constituíram a base do chamado *cinéma de qualité* (ou *le cinéma de papa*, na designação pejorativa de Truffaut) e cuja origem remonta a filmes como *L'Assassinat du duc de Guise* (A. Calmattes, 1908) e *La Tour de Nesle* (A. Capellani, 1909), constituindo desde então um dos grandes alicerces da indústria de cinema francesa, graças a cineastas como Marcel Pagnol, René Clair, Claude Berri e Jean-Paul Rappeneau, entre outros, que conquistaram o público internacional com obras tão emblemáticas do cinema francês como *La kermesse héroique* (J. Feyder, 1935), *La belle meunière* (M. Pagnol, 1951), *Cyrano de Bergerac* (J-P. Rappenau, 1990), *Germinal* (C. Berri, 1993) e *Le hussard sur le toit* (J-P Rappeneau, 1995)[4].

---

3 Disponível online em http://www.imdb.com/title/tt0461396/. Consultado em 07/05/2017

4 O prestígio e a popularidade internacional do cinema francês, assim como a revitalização da indústria de cinema gaulesa a partir dos anos noventa, tem assentado em parte na produção de filmes históricos como *Tous le matins du monde* (Alain Courneau, 1991), *La Reigne Margot* (P. Chereau, 1994), *Ridicule* (P. Leconte, 1996), *Jeanne d'Arc* (L. Besson, 2000), *Les pacts des loups* (C. Gans, 2001) ou *Moliere* (L. Tirard, 2007).

ROMANCE HISTÓRICO E CINEMA TRASNACIONAL

Desde o início do século XXI, a coprodução de géneros populares no continente europeu, têm vindo a ser analisada segundo uma perspetiva transnacional, apoiada na moldura teórica e no trabalho desenvolvido por investigadores como Mette Hjort, Tim Bergfelder e Deborah Shaw, cujo trabalho coloca uma atenção especial em questões como a internacionalização da produção cinematográfica e a hibridização cultural. Para melhor compreender e até reavaliar este imenso *corpus* cinematográfico, é necessário abordar os géneros populares como o produto de uma rede criativa transnacional, baseada em grandes centros de produção (Roma, Paris, Madrid) que, não só se influenciaram mutuamente, como colaboraram entre si, na criação de um cinema de massas destinado ao público internacional.

Com a eclosão da Iª Guerra Mundial e o nascimento do sistema dos estúdios de Hollywood na segunda metade da década de 1910, a indústria de cinema gaulesa perdeu a hegemonia que deteve durante os primeiros anos do animatógrafo. Apesar disso, continuou a cativar plateias mundiais graças a adaptações de romances históricos como *Buridan, le héros de la Tour de Nesle* (P. Marodon, 1923), um filme em seis episódios baseado na obra de Michel Zévaco que foi distribuído em Espanha e Portugal.

Os anos vinte assinalaram o desenvolvimento das primeiras parcerias de coprodução entre países europeus e uma crescente circulação de profissionais da indústria de cinema em busca de oportunidades de trabalho em França, Itália ou Alemanha. Com efeito, produtoras transalpinas como Ítala, Milano Films, Ambrosio, Cines e Aquila, desde cedo procuraram rivalizar com as suas congéneres gaulesas, atraindo um vasto conjunto de colaboradores franceses, em particular atores e realizadores, de modo a capitalizar o talento e a experiência dos pioneiros da Sétima Arte[5]. O mesmo viria a suceder em Portugal, onde o contributo de cineastas e técnicos europeus foi fundamental no desenvolvimento do cinema português. Assim, entre 1918 e 1925, os realizadores franceses Georges Pallu, Roger Lion e Maurice Mariaud e o italiano Rino Lupo, assinaram contratos de exclusividade com as três principais produtoras portuguesas deste período (Invicta Film, Caldevilla Film e Fortuna Films), tendo realizado 21 das 35 longas-metragens nacionais (Baptista, Parreira, Borges, 2010: 19).

Por seu lado, em França, a revolução soviética trouxe um fluxo de profissionais russos como Viktor Tourjansky (1891-1979), cineasta que se notabilizou com *Michel Strogoff* (1926), uma coprodução franco-alemã filmada nos estúdios de Paris[6]. Baseada na obra homónima de Jules Verne, esta luxuosa produção de duas horas e 48 minutos; contou com um vasto elenco onde se

5 Realizadores como Gaston Velle da Pathé que assinou contracto com a CINES (Roma) em 1907.

6 O romance de Verne voltaria a motivar em 1936 uma coprodução franco-alemã, corealizada por Jacques de Baroncelli e Richard Eichberg, protagonizada por Anton Walbrook, um ator vienense que participou em diversas produções norte-americanas e britânicas.

destacaram diversos atores e técnicos russos exilados do regime bolchevique. O filme contribuiu para o prestígio das adaptações cinematográficas gaulesas dos clássicos da literatura, tendo sido distribuído nos EUA pela Universal do imigrante alemão Carl Laemmle, e Tourjansky continuou a desempenhar um papel relevante na indústria de cinema gaulesa durante décadas, tendo participando em diversas coproduções franco-italianas durante os anos cinquenta e sessenta, incluindo *Le triomphe de Michel Strogoff* (1961), uma sequela em Eastman Color e Dyaliscope do célebre romance de Jules Verne, protagonizada pelas vedetas Curd Jurgens e Capucine que, juntamente com *Mathias Sandorf* (G. Lampin, 1963), constituiu a resposta possível da indústria de cinema francesa ao popular ciclo de adaptações da obra de Verne, produzido pelos estúdios de Hollywood entre 1954 e 1962.

Figura 1: Cartaz norte-americano do filme *Michel Strogoff* (V. Tourjansky, 1926)
Disponível em: http://www.imdb.com/title/tt0017137/mediaviewer/rm383303936

Mais do que em qualquer outro país, em Itália, o desenvolvimento da indústria cinematográfica é indissociável do romance histórico, no qual se inspirou o chamado *peplum*, o mais emblemático dos seus géneros populares. O apelo do género deriva em larga medida dos valores de

produção e da capacidade do cinema para recriar de modo plausível e até realista momentos de grande importância histórico-cultural, mas também da relação que estabelece com toda uma tradição cultural e artística burguesa, da pintura ao romance histórico, passando pela ópera e pelo teatro (Di Chiara, 2016: 12-14). Segundo Brunetta: *(…) the historical genre offered enourmous expressive potential in terms of lighting, the use of large casts, and the discovery of the dramatic function of spatial relationships and the plurality of their meaning.* (Brunetta: 2009, 36).

Figura 2: "Martírio dos cristãos no coliseu de Roma" *QVO VADIS?* (E. Guazzoni, 1913)
Disponível em: http://www.imdb.com/title/tt0002445/mediaviewer/rm3296911360

O *peplum* desempenhou um papel fundamental no desenvolvimento do cinema italiano e na evolução do seu modelo industrial, narrativo e tecnológico, constituindo um elemento central da estratégia de internacionalização adotada pela indústria transalpina. Com efeito, o ciclo formado pelos seminais *La caduta di Troia* (G. Pastrone, 1911), *Salambò* (A. Ambrósio, 1911), *Qvo Vadis?* (E. Guazzoni, 1913), *Jone ovvero gli ultimi giorni di Pompei* (U. Colle e G. Vidali, 1913), *Spartaco* (G. Vidalli, 1913), *Marcantonio e Cleopatra* (E. Guazzoni, 1913) e *Cabiria* (G. Pastrone, 1914), conquistou as plateias mundiais, alcançado enorme sucesso nos EUA, graças ao distribuidor George Kleine, que tendo pago avultadas verbas para garantir os direitos de exploração destes filmes, contribuiu para o financiamento de um conjunto de produções tão dispendiosas que a sua rentabilidade dependia largamente do êxito alcançado no mercado norte-americano.

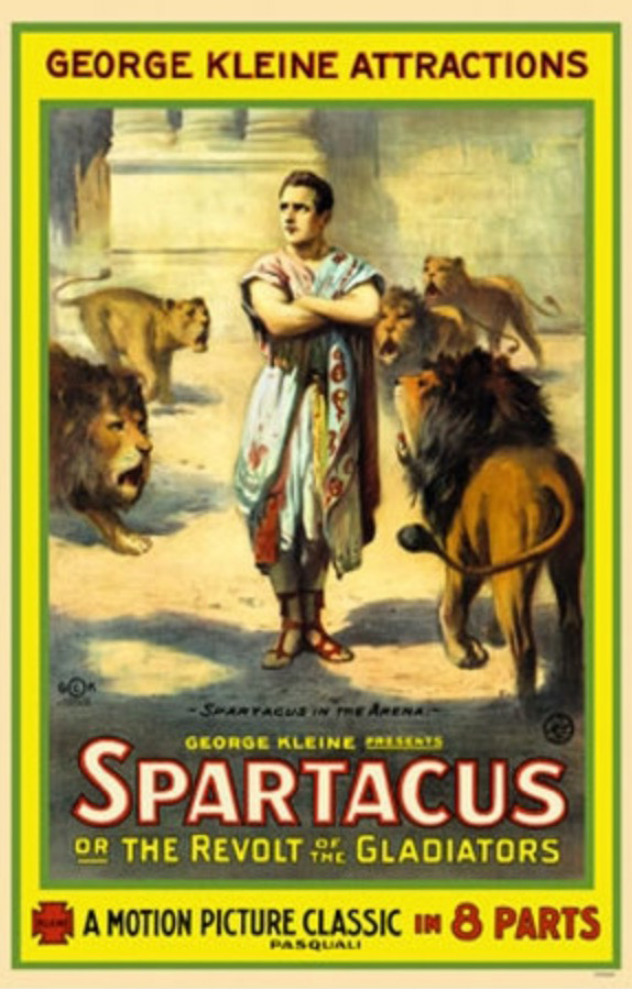

Figura 3: Cartaz norte-americano do filme *Spartaco* (G. Vidalli, 1913)
Disponível em: http://www.imdb.com/title/tt0393807/mediaviewer/rm3601280768

O florescimento das indústrias de cinema europeias e a crescente popularidade do espetáculo cinematográfico no final da primeira década do século XX; resultou não só na abertura de muitas salas, mas também; na criação das primeiras distribuidoras cinematográficas em território português, destacando-se a Grande Empresa Cinematográfica Portuguesa (fundada em Lisboa em 1912) que contou com agências em Paris, Berlim e Barcelona e, em 1916, a Filmes Castello Lopes (Baptista, Parreira, Borges, 2010, 73).

Um importante testemunho do caráter transnacional assumido desde cedo pelo cinema francês e italiano é a coleção de cartazes de cinema do Museu Municipal de Faro. Constituída nas primeiras décadas do século XX, pelo pintor e cenógrafo farense Joaquim António Viegas (1874-1946), esta coleção reúne um conjunto de 300 cartazes, divididos em três núcleos temáticos: cinema, circo e publicidade. O núcleo de cinema apresenta um conjunto de 142 cartazes, datados de 1904 a 1916, dos quais cerca de 70 são de origem francesa e 35 italianos, sendo os restantes alemães, escandinavos e norte-americanos. Recolhidos nas salas

de espetáculos de Lisboa e Porto[7], este conjunto de cartazes não só testemunha a hegemonia do cinema francês e italiano no território português, como nos permite compreender melhor o modo como se processou a distribuição e exibição destas cinematografias em Portugal. Segundo Adelaide Ginga, apesar de frequentemente chegarem ao nosso circuito comercial via Espanha, a janela temporal entre a estreia das grandes produções francesas e italianas em Paris, Roma e Lisboa era reduzida (Ginga, 2005: 21-24).

Uma análise desta coleção permite-nos igualmente constatar a diversidade de géneros que potenciou a exportação do cinema francês e italiano desde os primeiros anos do século XX. Assim, para além de comédias como *Max Linder pratique tous les sports* (M. Linder, 1913), filmes de mistério como o seriado *Fantômas* (L. Feuillade, 1913-14) e dramas sociais como *La Grève* (F. Zeca, 1904); destacam-se, nesta coleção de cartazes recolhidos nas principais salas de cinema portuguesas, adaptações de romances históricos e de aventuras como *Madame Sans- Gène* (A. Calmettes e H. Desfontaines, 1911), *L' armure de feu* (G. Velle, 1911), *Le Trois Mousquetaires* (A. Calmettes, 1912), *Les Miserables* (1912, A. Capellani), *Quo Vadis?* (E. Guazzoni, 1913), *In Hoc Signo Vinces* (N. Oxilia, 1913) ou *Les Mystéres de Paris* (A. Capellani, 1913), obras seminais no desenvolvimento de géneros populares como o *peplum*, o filme de *cape et épée*, o drama histórico e o filme bíblico. Na verdade, a popularidade destes filmes é indissociável da respeitabilidade cultural dos grandes sucessos da literatura burguesa do século XIX em que se baseavam, contribuindo assim para a legitimação do cinema enquanto espetáculo público, motivo pelo qual, uma das principais salas de cinema lisboetas, o Chiado Terrasse, seleccionou *Il Ultimo Giorni di Pompei* (A. Ambrosio e L. Maggi, 1908) para a sua inauguração em dezembro de 1908 (Ginga, 2005: 41-42).

A introdução do cinema sonoro conteve, durante alguns anos, a hegemonia do cinema de Hollywood, pois desencadeou medidas protecionistas contra os filmes "falados em estrangeiro" em países como França, Itália, Espanha, Hungria e Alemanha (Dibbets in NOWELL-SMITH, 1997, 213), o que naturalmente viria a estimular as respetivas indústrias de cinema europeias que, uma vez mais, decidiram apostar num ciclo de romances históricos como *Les trois mousquetaires* (H. Diamant-Berger, 1933), *Le Bossu* (R. Sti, 1933), *Les Misérables* (R. Bernard, 1934), *La Tour de Nesle* (G. Roudès, 1937) e *Scipione l'africano* (C. Gallone, 1937), filmes que muito contribuíram para a continuada presença do cinema francês e italiano em mercados como Portugal, cada vez mais dominados pela produção cinematográfica dos estúdios de Hollywood.

---

7 Segundo Adelaide Ginga Tchen (2005, p. 22) o artista farense terá trabalho como cenógrafo em salas lisboetas como o Teatro São Luiz, o Teatro Avenida, o Salão Trindade, o Olympia, o Chiado Terrasse, o Teatro Variedades e o Real Coliseu de Lisboa, e no Porto em salas como o Príncipe Real, o salão High Life e o Aguia d'Ouro.

A popularidade da televisão e a crise dos estúdios de Hollywood nos anos cinquenta estiveram na origem de uma revolução tecnológica (introdução dos formatos de ecrã panorâmico e massificação da fotografia a cores), que constituiu um fator importante no florescimento de géneros populares e filmes de ambientação histórica. Com efeito, o êxito internacional de *Le Fatiche di Ercole* (P. Francisci, 1958); lançou o grande ciclo *peplum* italiano, dominando a coprodução de filmes de aventuras entre Itália, França e Espanha, até à eclosão do chamado *western spaghetti* em finais de 1964. Paralelamente ao *peplum* italiano, os anos de 1958 a 1964 registaram também um novo ciclo de filmes de capa e espada baseados na obra dos mestres do *roman feulliton,* destacando-se obras como *Le Bossu* (A. Hunebelle, 1958), baseado na obra de Paul Féval, *Le Capitan* (A. Hunebelle, 1960) e *Hardi Pardaillan!* (B. Borderie, 1964), ambos baseados na obra de Michel Zévaco, assim como diversas adaptações da obra de Alexandre Dumas, entre as quais *Le comte de Monte-Cristo* (C. Autant-Lara, 1961), e diversas adaptações da obra de Emílio Salgari, com destaque para *Cartagine in fiamme* (1960), realizado pelo veterano Carmine Gallone.

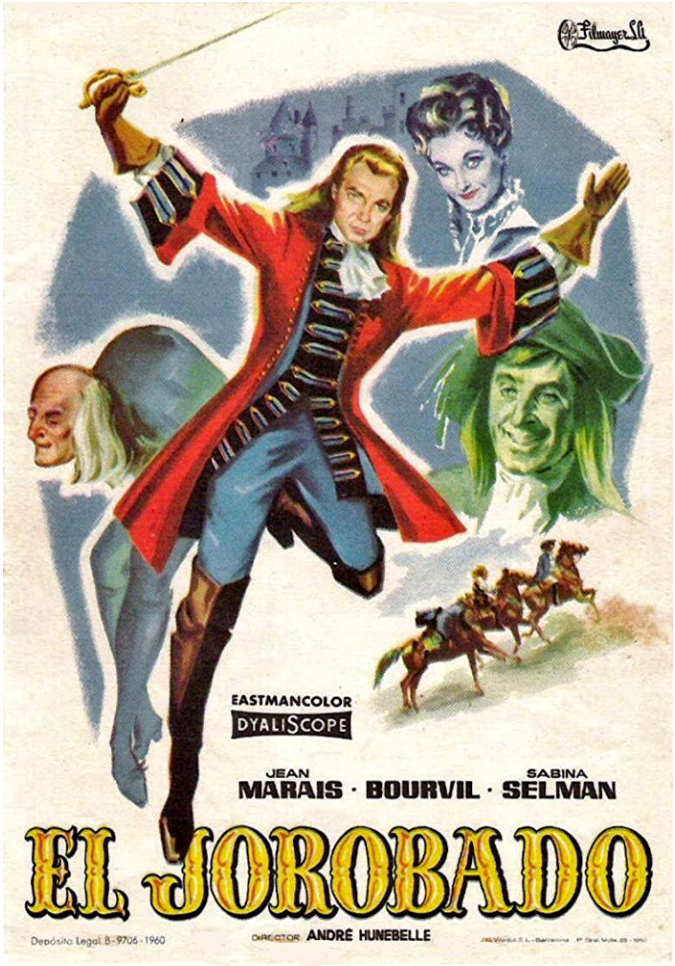

Figura 4: Cartaz espanhol da co-produção franco-italiana *Le Bossu* (A. Hunebelle, 1959)
Disponível: http://www.imdb.com/title/tt0052644/mediaindex?ref_=tt_ql_pv_1

Na sua evocação da história e herança cultural gaulesas e transalpinas; e ao privilegiar os atores e técnicos destes países, o *peplum* e o filme de *cape et d'épée*[8] aderiam, em termos gerais, aos princípios orientadores dos acordos de coprodução estabelecidos nos anos do pós-guerra entre França e Itália, os quais, segundo Paola Palma, para além de estruturarem sob o aspeto económico o sistema de coprodução, estabeleciam como objetivo primordial proteger e promover o prestígio da tradição técnica e criativa das duas indústrias cinematográficas; através de uma aposta em filmes que permitissem preservar, cultivar e exportar a cultura dos dois países[9]. Na verdade, apesar da influência formal exercida pelo cinema de Hollywood, o que distingue a maioria dos filmes históricos coproduzidos na Europa mediterrânea é o seu grau de verosimilhança, resultado da atenção colocada na reconstituição histórica, e para a qual muito contribuíram valores de produção (incluindo paisagens e monumentos históricos) e uma *mise-en-scène* onde abundam pormenores que transpiram uma realidade geocultural mediterrânea, que contrastava com o artificio das produções californianas[10].

Intimamente ligado à era de ouro do cinema clássico francês, o filme de capa e espada tem sobrevivido nas últimas décadas como um exercício de nostalgia fílmica, graças a obras como *La fille de D'Artagnan* (B. Tavernier, 1994) e *Le Pacte des loups* (C. Gans, 2001); ou a *remakes* como *Le Bossu* (P. de Broca, 1997) e *Fanfan La Tulipe* (G. Gérard Krawczyk, 2003), que não só evocam a memória do cinema popular francês, como aderem a uma longa tradição de coproduções entre companhias do sul da Europa.

ARTURO PÉREZ- REVERTE E O CASO *ALATRISTE* (A. D. Yanes, 2006)

A influência do romance histórico no desenvolvimento da Sétima Arte e, em particular, de géneros intimamente associados ao cinema da Europa mediterrânea, como o *peplum* e o filme de *cape et* épée, não se esgotou no chamado período clássico, mantendo-se como uma referência incontornável na obra de vários argumentistas, realizadores e escritores. Entre estes, destaca-se para Arturo Pérez -Reverte, um admirador confesso de Alexandre

8 Para o florescimento da co-produção de filmes históricos de aventuras entre Itália e França contribuiu o sucesso transnacional de filmes como *Fanfan La Tulipe* (Christian-Jaque, 1952), *La Tour Prend Garde* (G. Lampin, 1958), *Gli ultimi giorni di Pompei* (M. Bonnard, 1959), *La battaglia di Maratona* (J. Tourneur, 1959), *Le Capitain* (A. Hunebelle, 1960), *Romolo e Remo* (S. Corbucci, 1961) e *La guerra di Troia* (G. Ferroni, 1961).

9 PALMA, P., *Les coproductions cinématographiques franco-italiennes 1946-1966*, 2017, pp. 215-234.

10 Referimo-nos a filmes como *The Three Musketeers* (G. Sidney, 1949), *Scaramouche* (G. Sidney, 1951), ou ao mais recente *The Count of Monte Cristo* (K. Reynolds, 2002).

Dumas, cujo modelo do *roman feuilleton* adotou de modo exemplar[11], num conjunto de sete novelas históricas dedicadas ao espadachim Diego Alatriste, um veterano das guerras da Flandres que sobrevive como "*espadachín por cuenta de otros*", vendo-se envolvido em perigosas conspirações e intrigas políticas. Na melhor tradição do romance histórico, Reverte desenvolve uma narrativa plena de aventura e mistério, retractando episódios como o cerco espanhol à cidade holandesa de Breda, no qual personagens fictícias convivem com figuras históricas.

Herdeiro de Dumas, mas também de Michél Zévaco, Arturo Pérez-Reverte é presentemente o mais popular (e internacional) autor de romances históricos da Europa mediterrânea[12]. Desde as suas primeiras novelas, *El hússar/O hussardo* (1986) e *La sombra del águila/A águia do Regimento* (1993), o escritor espanhol tem revisitado a história do seu país em períodos-chave como o reinado de Filipe IV (1621-1655) e as guerras napoleónicas (1803-1815), em que os destinos de Espanha estiveram intimamente ligados à história de Portugal, França, Itália e Países Baixos.

Dado o sucesso internacional alcançado pela série de novelas do Capitão Alatriste, uma adaptação cinematográfica do universo criado por Reverte seria quase inevitável. Deste modo, partindo de um argumento que adaptou os principais episódios das primeiras cinco aventuras de Diego Alatriste[13], o realizador Augustín Díaz Yanes filmou *Alatriste* entre 2005 e 2006, uma coprodução espanhola de 24 milhões de euros, levada a cabo pelos Estudios Picasso, Origen Producciones Cinematográficas e NBC Universal Global Networks, tendo contado ainda com o apoio do canal Tele Cinco e do Ministério da Cultura de Espanha.

Protagonizado pela estrela norte-americana (de origem dinamarquesa) Viggo Mortensen, no auge da sua popularidade após o sucesso da trilogia *Lord of the Rings* (P. Jackson, 2001-2003), *Alatriste* (A. Diaz Yanes, 2006), reuniu um vasto elenco de artistas e técnicos espanhóis que soube recriar de modo notável a Espanha do século XVII, numa obra que, conjuntamente com ***Ágora*** (A. Amenábar, 2009), representa o apogeu do filme histórico em Espanha.

---

11 Incluindo as inevitáveis ilustrações que caracterizavam este género literário. Com efeito, o trabalho de Joan Mundet influenciou de tal modo a receção destas novelas históricas, que o artista espanhol foi convidado a ilustrar duas novelas gráficas sobre as aventuras do Capitão Alatriste.

12 A série de aventuras do Capitão Alatriste (1996-2011) já foi publicada em países como Portugal, Itália, França, Holanda, Roménia, Alemanha, Bulgária, Finlândia, EUA, Rússia e Reino Unido e resenhas dos seus livros foram publicadas em jornais como *The New York Times* e *The Guardian*.

13 *El Capitán Alatriste* (1996), *Limpieza de sangre* (1997), *El sol de Breda* (1998), *El oro del Rey* (2000) e *El caballero del jubón amarillo* (2003).

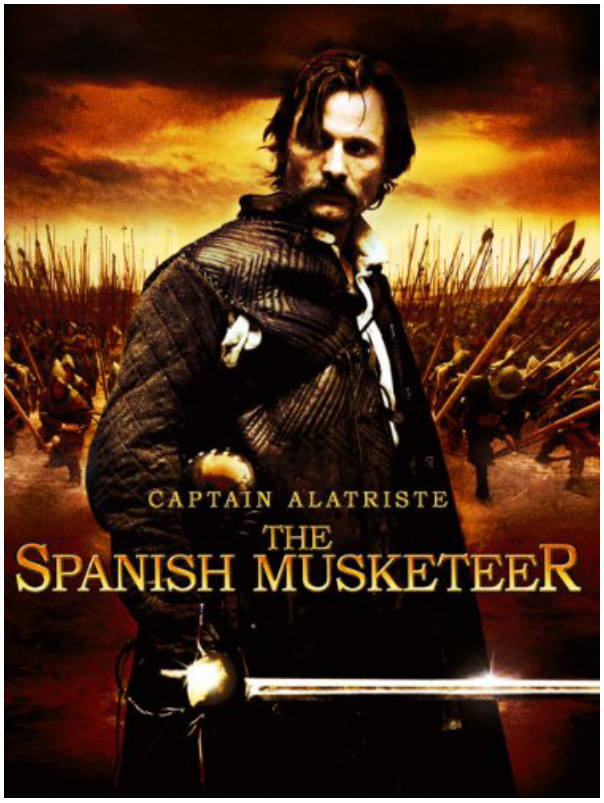

Figura 5: Cartaz norte-americano do filme *Alatriste* (A.D.Yanes, 2006)
Disponível: http://www.imdb.com/title/tt0395119/mediaviewer/rm3806395136

Tal como as novelas de Reverte, a versão cinematográfica das aventuras do capitão Alatriste ganhou uma dimensão internacional, pois estreou em países europeus como Portugal, França, Itália, Grécia, Holanda, Bélgica, Hungria e Bulgária, onde a obra do autor espanhol havia já cativado o interesse dos leitores. No entanto, com exce***ção*** de Espanha (onde registou 3 milhões 137 mil espectadores)[14] *Alatriste* (A.D. Yanes, 2006) não obteve sucesso comercial, ficando-se por uns escassos 5 mil espetadores em Portugal e na Holanda, 17 mil em França, 8 mil na Grécia e 90 mil em Itália, resultados que, em parte, estarão diretamente relacionados com o número de cópias do filme distribuídas em cada país[15].

Dados os modestos resultados de bilheteira registados na Europa, a distribuição do filme no mercado norte-americano (EUA e Canadá) e na América Latina (México e Argentina) assumiu grande importância. No entanto, segundo a *Variety*:

14 Dados do filme ALATRISTE em LUMIERE: data base on admissions of films released in Europe. Disponível: http://lumiere.obs.coe.int/web/film_info/?id=26137

15 Com efeito, em Espanha *Alatriste* estreou em 447 salas de cinema, enquanto na Holanda o filme estreou apenas em 10 salas.

> *At $28 million, "Alatriste" is the most expensive Spanish-language film ever made. (…) Hispanic through and through, the super-hyped project has done strong business at home, with solid play in other Spain-friendly territories likely. But word-of-mouth won't help it, and, despite the pulling-power of star Viggo Mortensen, pic probably won't make a big mark elsewhere.*[16]

Na opinião do crítico da revista norte-americana, *Alatriste* (A.D. Yanes, 2006) distinguia-se pelo cuidado da recriação histórica e pelos valores de produção, em particular o guarda-roupa de Francesca Sartori e a magnífica fotografia de Paco Femenia; cujo estilo pictórico remete por diversas vezes para a obra do grande expoente do barroco espanhol, Diego Velázquez. O referido crítico considera contudo que esta coprodução espanhola padece de um argumento demasiado complexo, com demasiadas intrigas, e momentos de acção que não produzem o impacto esperado. Esta análise da obra, feita à luz de um modelo cinematográfico que simplifica de modo esquemático a narrativa, privilegiando a ação em detrimento da caracterização psicológica, é no entanto inadequada a um filme que adere a uma tradição cinematográfica de recriação histórica, baseada na pintura da época e nos *tableaux vivants*, recorrendo a uma ideia que define o século XVII – o conceito de encenação em que assenta toda a arte barroca (Tavares, 2014: 2). *Alatriste* (A.D.Yanes, 2006) constitui por isso um filme dirigido a espetadores cuja formação cultural lhes permitia ler na adaptação da obra de Reverte um conjunto de referências históricas, culturais e estéticas, aparentemente ininteligíveis para o grande público norte-americano, excessivamente condicionado pelo *blockbuster* hollywoodiano, e para o qual *Alatriste* (A. D. Yanes, 2006) foi promovido como sendo uma espécie de versão espanhola de os "Três Mosqueteiros" (como se pode perceber pelo subtítulo "The Spanish Musketeer" do cartaz norte-americano). O filme, gerou assim expetativas que na verdade apenas sublinham a diferença entre os filmes históricos produzidos por Hollywood, que exploram os mecanismos narrativos dos romances de Alexandre Dumas, Walter Scott e Rafael Sabatini, reduzindo todo o contexto histórico e cultural a um mero cenário de fundo, e a maioria das produções europeias cujo objetivo principal é a recriação do período histórico e do seu contexto sociocultural, transformado em espetáculo para um público apreciador do romance histórico como género literário e cinematográfico.

O artigo assinado por Jonathan Holland (assim como os dados atrás citados), refere-se naturalmente às receitas de bilheteira do filme aquando da

16 Disponível em: http://variety.com/2006/film/markets-festivals/alatriste-1200513074/. Consultado em 07/07/2017.

sua estreia nas salas de cinema entre o Outono de 2006 e o Verão de 2007, mas não considera o impacto previsível desta coprodução espanhola, após a sua comercialização em dvd (assegurada em diversos países pela multinacional norte-americana FOX), assim como a sua posterior exibição num número incalculável de canais televisivos, um pouco por todo mundo, onde o filme beneficiou sem dúvida da visibilidade que a estrela internacional Viggo Mortensen lhe proporcionava.

Ao adaptar as populares novelas históricas de um autor espanhol internacionalmente reconhecido, esta dispendiosa coprodução, cuja *mise-en-scène* recria cuidadosamente um período histórico de importância incontornável, recorrendo a referências culturais como o pintor Diego Vélazquez e o escritor Francisco de Quevedo y Villegas, insere-se numa longa tradição do "cinema de qualidade" europeu, e em particular dos chamados *heritage films* britânicos, tendo como objectivo afirmar a identidade histórica e cultural espanhola, através de uma obra cinematográfica que procurava cativar o mercado internacional. Assim, podemos, recorrendo à tipologia proposta por Mette Hjort, classificar o filme do realizador Augustin Díaz Yanes como uma obra assumidamente transnacional, dirigida em larga medida ao público latino em países católicos que partilham uma história comum, assim como valores culturais e linguísticos (Europa mediterrânea e América Latina), aproveitando estas afinidades na construção do que Hjort definiu como "epiphanic transnationalism" ou seja "*a cinematic articulation of those elements of deep national belonging that overlap with aspects of other national identities to produce something resembling deep transnational belonging*" (Hjort, 2010: 16-17).

Com efeito, o período narrado nestes filme, que corresponde à união Ibérica entre Portugal e Espanha, e a uma estreita relação de ambos os países com a cúria Romana e as cidades- estado italianas, assim como à presença de personagens como o siciliano Gualtério Malatesta (espadachim a soldo e grande némesis de Alatriste), o soldado português Pereira (companheiro do herói nas guerras da Flandres e posteriormente vitima da Inquisição), ou a figura histórica do general italiano Ambrósio Spínola (líder das tropas espanholas no cerco de Breda), oferece a esta narrativa uma dimensão transnacional, reforçada pelo pictorialismo de uma obra cinematográfica visualmente herdeira do barroco espanhol (contra-reformista), cuja influência em países como Portugal e México marcou indelevelmente a cultura artística de várias nações latinas[17].

17 Influenciados pelo italiano Caravaggio e os espanhóis Velasquez, Murillo e Ribera, que exerceram enorme influência nos artistas ibéricos, deixando uma marca indelével na produção artística das colónias do continente americano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dada a relativa exiguidade dos respetivos mercados nacionais, as indústrias de cinema francesa e italiana cedo apostaram na internacionalização da sua produção cinematográfica, estabelecendo parcerias de coprodução que permitiram o desenvolvimento de um cinema transnacional, largamente baseado na adaptação da obra de autores como Alexandre Dumas, Victor Hugo, Júlio Verne, Michel Zévaco e Emilio Salgari, criadores de um imaginário ficcional imensamente popular, que permitiu ao cinema da europa mediterrânea conquistar mercados estrangeiros, graças à familiaridade dos espetadores com uma literatura de massas que influenciou o modelo narrativo e formal do cinema "clássico", o qual foi adotado num conjunto de filmes históricos que estabeleceram uma relação de influência mútua com o cinema de Hollywood, mas revelam as marcas de uma identidade cultural e cinematográfica mediterrânea, que constitui o grande elemento diferenciador dos filmes históricos europeus.

Numa era em que o modelo do *blockbuster* hollywoodiano domina o mercado internacional, *Alatriste* (A.P.Yanes, 2006), assumiu claramente a tradição do filme histórico europeu enquanto obra de qualidade dirigida a um público transnacional "culto", adotando uma estratégia de distribuição que, fora de Espanha, apostou num reduzido número de salas selecionadas e na apresentação do filme em grandes festivais internacionais de cinema como os de Veneza, Roma, Toronto e Miami.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACCIAIUOLI, Margarida (2012). *Os Cinemas de Lisboa: um fenómeno urbano do século XX*. Lisboa: Bizâncio.

BAPTISTA, Tiago; PARREIRA, Teresa; BORGES, Teresa (2010). *Cinema em Portugal: os primeiros anos.* Lisboa: Museu de Ciência da Universidade de Lisboa e Cinemateca Portuguesa-Museu de Cinema.

BERGFELDER, Tim (2000). "THE NATION VANISHES: European co-productions and popular genre formula in the 1950s and 1960s" In: Mette Hjort; Scott Mackenzie (eds), *CINEMA AND NATION*. London: Routledge, pp. 131-142.

BERGFELDER, Tim (2005). *International Adventures: German Popular Cinema and European Co-Productions in the 1960s*. New York: Berghahn Books.

BONDANELLA, Peter (2013). *A History of Italian Cinema*. N.Y: Bloomsbury.

BRUNETTA, Gian Piero (2009). *The History of Italian Cinema*. Princeton University Press.

CRISP, Colin (1997). *The Classic French Cinema, 1930-1960.* London: IB Tauris.

DI CHIARA, Francesco (2016). *Peplum, il cinema italiano alle prese col mondo antico.* Roma: Donzelli editore.

DRAZIN, Charles (2011). *The Faber Book of French Cinema.* London: Faber & Faber.

GINGA, Adelaide (2005). "Do momento à eternidade: cartazes de cinema da colecção Joaquim António Viegas", in: *Catálogo da Exposição Cinema em Cartaz* (n/publicado), Faro.

HJORT, Mette (2009). "On the plurality of cinematic transnationalism" In: DUROVICOVÁ, Natasa e NEWMAN, Kathleen E. *World Cinemas, Transnational Perspectives* (new edition). New York: Routledge, pp.12-33.

HOLLAND, Jonathan (2006). *ALATRISTE Review*, In: Variety.

Disponivel em: http://variety.com/2006/film/markets-festivals/alatriste-1200513074/ (data de consulta: 27/07/2017).

NOWELL-SMITH, Geoffrey (org) (1997). *The Oxford History of World Cinema*. Oxford University Press.

PALMA, Paola (2017). "Les coproductions cinématographiques franco-italiennes 1946-1966", In: FOREST, C. (dir), *L'internationalisation des productions cinématographiques et audiovisuelles*, Les Presses Universitaires du Septentrion, pp. 215-234.

PUGA, Rogério Miguel (2006). *O Essencial sobre o Romance Histórico.* Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

RÊGO, Manuela, CASTELO-BRANCO, Miguel (org) (2003). *Antes das Playstations: 200 anos do romance de aventuras em Portugal*. Lisboa: Biblioteca Nacional.

RENZI, Thomas C. (1998). *Jules Verne on Film: a filmography of the cinematic adaptations of his works, 1902 through 1997.* London: McFarland & Company.

RICHARDS, Jeffrey (2008).*Hollywood's Ancient World's*. London: Continnum.

RODRIGUES, Ernesto (1998). *Mágico Folhetim: Literatura e Jornalismo em Portugal.* Lisboa: Editorial Noticias.

SHAW, Deborah (2013). "Deconstructing and reconstructing transnational cinema" In: DENNINSON, Stephanie (ed). *Contemporary Hispanic cinema: interrogating transnationalism in Spanish and Latin American film.* London: Tamesis, pp. 47-66. 2013.

TAVARES, Mirian (2008). *Cinema digital: novos suportes, mesmas histórias.* In: ARS, vol.6 no.12: São Paulo. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202008000200004 (data de consulta: 31/01/2017).

TAVARES, Mirian (2010). *Compreender el cine: las vanguardias y la construcción del texto fílmico* In: Revista Comunicar nº 35, vol. XVIII, pp. 43-51.

TAVARES, Mirian (2014). *A HISTÓRIA ENCENADA: O Processo do Rei, de João Mário Grilo, A Imagem Melancólica de um País.* In: ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura, Vol. 190-766, marzo-abril 2014, a118. Disponível em:

http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/viewFile/1920/2177 (data de consulta: 17/07/2017).

TEMPLE, Michael; WITT, Michael (edit) (2004). *The French Cinema Book.* London: BFI.

WEBSITES:

European Audiovisual Observatory

http://lumiere.obs.coe.int/web/film_info/?id=26137

Internet Movie Database

http://www.imdb.com/title/tt0395119/

LUMIERE: Database on admissions of films released in Europe

http://lumiere.obs.coe.int/web/film_info/?id=47003

Natália Laranjinha
CIAC - Centro de Investigação em Artes e Comunicação
da Universidade do Algarve

Resumo: O filme *La controverse de Valladolid* (1992) de Jean-Daniel Verhaeghe pretende dar a conhecer ao grande público um debate histórico fundamental, ao fazer reviver as mentalidades da época e as tensões do debate de Valladolid. Propõe-se uma análise do filme na sua relação com a verdade histórica, os recursos escolhidos pelo cineasta para representar no cinema um debate e as questões antropológicas e teológicas discutidas e, por fim, as consequências surpreendentes do debate na Europa do séc. XVI.

Palavras-Chave: *La controverse de Valladolid*, debate de Valladolid, filme histórico, história de Espanha, Jean-Daniel Verhaeghe.

Abstract: The film *La controverse de Valladolid* (1992) by Jean-Daniel Verhaeghe aims to make known to the general public a fundamental historical debate, by reviving the mentalities of the time and the tensions of the debate in Valladolid. This article proposes to analyse the film in its relation with historical truth, the anthropological and theological questions discussed, the resources chosen by the filmmaker to represent it on film and the astonishing consequences of this debate in 16th century Europe.

Keywords: *La controverse de Valladolid*, The Valladolid debate, historical film, Spanish history, Jean-Daniel Verhaeghe.

> "A descoberta do outro, tem vários graus, desde do outro como objeto, confundido com o mundo que o cerca, até ao outro como sujeito, igual ao eu, mas diferente dele, com infinitas nuanças intermediárias."
>
> Tzvetan Todorov

A controvérsia de Valladolid teve lugar no séc. XVI, após várias acusações dirigidas ao papa Júlio III contra o reino de Espanha em relação ao tratamento dos índios na América do Sul pelos colonos espanhóis. O rei de Espanha, Carlos V, viu-se na obrigação de levar este problema a discussão, como afirma José Neto: 'A Espanha necessitou invocar e construir valores universais para colonizar e estender o seu império sobre culturas e raças distintas das deles. A discussão entre Las Casas e Sepúlveda retratou isso.' (Neto, 2003: 53). Realizou-se então um debate no Colégio de São Gregório, em Valladolid, para discutir o estatuto dos Índios do Novo Mundo.

O debate teve duas sessões (uma em 1550 e a outra em 1551) e foi enriquecido pela troca de correspondência entre os dois opositores: O dominicano Bartolomé de Las Casa e o teólogo, jurista e cronista Juan Ginés Sepúlveda. O historiador Angel Losada (citado em Manero, 2009) refere que pela primeira vez na História, uma nação e o seu rei deram origem a um debate jurídico e social sobre as conquistas e a colonização. O Rei Carlos V chegou mesmo a suspender a guerra até à deliberação do debate. Este, valioso do ponto de vista do direito internacional, daria origem a Legislação das Índias. Do ponto visto humano, o debate foi considerado não só inédito, mas também pioneiro em questões dos Direitos Humanos, tal como a discussão sobre a liberdade e a igualdade entre ameríndios e europeus.

Em 1992, J.C. *Carrière*, (que trabalhou com Luis *Buñuel*) escreveu uma peça de teatro[1] e o argumento do filme para a televisão realizado pelo francês Jean-Daniel Verhaeghe (*La controverse de Valladolid*). Só após a estreia do filme veio a ser publicado pelo escritor um romance histórico com o mesmo título. O filme foi estreado no 500 aniversário da descoberta da América. O realizador na apresentação do filme explica que o seu objetivo principal foi dar a conhecer ao grande público um debate histórico fundamental, ao tentar reconstituir a mentalidade da época e fazer reviver a tensão do debate: uma conciliação entre a verdade histórica e a 'verdade dramática'. No

1 O livro foi publicado em 1992 nas Edições Le Pré aux Clercs e a peça de teatro estreada em 1999 por Jacques Lassalle no Théâtre de l'Atelier.

entanto, em prol do que ele chamou de 'verdade dramática', o realizador ficcionou alguns factos históricos, como o tempo cronológico, condensado no filme em três dias ou ainda a presença dos dois adversários na mesma sala. Historicamente, Las Casas e Sepúlveda nunca se teriam encontrado no Colégio. Todavia, segundo o realizador, estas alterações guardaram um grau de verosimilhança.

O realizador optou por filmar num cenário que se identifica com uma peça de teatro. De facto, as cenas do exterior são praticamente inexistentes, somente três vêm interromper o ritmo do filme. No seu texto sobre cinema e teatro, André Bazin refere a influência do teatro no cinema e defende que o cinema ultrapassou as restrições espácio-temporais da cena teatral, porque uma parte da vida não existe no teatro, e essa ausência poderia ser ultrapassada pelo cinema. André Bazin refere a propósito do teatro: "Não poderia haver teatro sem arquitetura (...) porém seu signo mais evidente é o palco, cuja arquitetura variou sem no entanto deixar de definir um espaço privilegiado, real ou virtualmente, distinto da natureza" (Bazin, 1991:146). Ora, o palco obriga, no teatro, a um cenário fechado e voltado para o interior que, inevitavelmente se distancia da natureza, ao cinema pertence a capacidade de apreender essa mesma natureza. Essa possibilidade do cinema de enriquecer o cenário com a integração de cenas exteriores tão pouco se concretiza na *Controvérsia de Valladolid*. Filmado no interior, a ação restringe-se ao espaço do palco (a sala do Colégio) e ao debate entre os dois adversários. Desta forma, a atenção do público não se desvia com a riqueza dos exteriores. No filme, somos antes cativados pelo dinamismo da argumentação, pelas intervenções do Cardeal Roncieri, representante do Papa, e sobretudo esperamos ansiosos por saber qual o desfecho da controvérsia. O realizador introduz várias técnicas para manter o seu público atento e para ultrapassar as limitações de uma peça de teatro filmada.

As restrições a que um palco obriga, neste caso uma sala capitular, levam o realizador a recorrer a algumas técnicas de filmagem tais como avançar lentamente a câmara quando está a filmar uma das personagens até ao grande plano do rosto de forma a transmitir toda a vibração do seu discurso. Há igualmente toda uma *mise en scène*, ao entrar na sala, o cardeal ajoelha-se perante um grande crucifixo de madeira sombria, esta imagem de grande plano transmite a mensagem inequívoca da autoridade absoluta da igreja que reina, não somente na sala, mas também na sociedade do séc. XVI. O cardeal com as suas vestes vermelhas, o que o faz sobressair, no seu papel de juiz e de representante supremo da igreja, senta-se num estrado na cabeceira da sala.

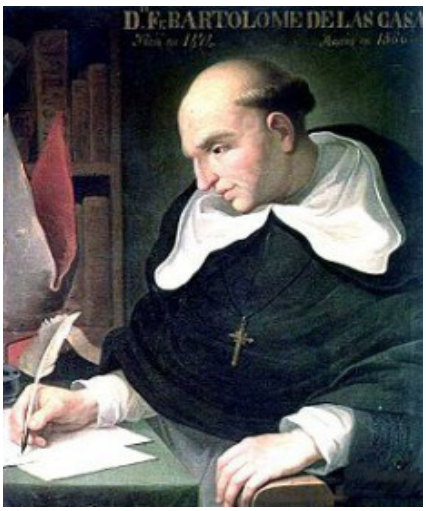

Figura 1. Bartolomeu de las Casas

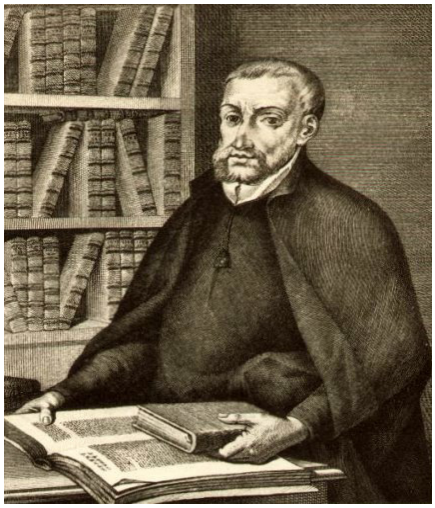

Figura 2. Juan Gines de Sepulveda

Juristas e teólogos compõem o auditório, mas o realizador redu-los a figurantes, sem parte ativa no debate, a atenção centra-se nas três personagens. Cada adversário (Las Casas e Sepúlveda Fig. 1 e 2), vestidos de vestes pretas, está sentado numa lateral da sala, com os seus assistentes; de frente um para o outro e separados por um corredor vazio. Em nenhuma ocasião atravessam esse espaço ou se aproximam um do outro. Esse corredor simboliza as diferenças entre eles, irreconciliáveis, e que permanecerão ao longo das suas vidas. A sala capitular sombria e fechada sobre si, austera e simétrica (Fig. 3) e a disposição espacial das personagens reflectem a mentalidade da época, centrada sobre Cristo e estruturada por uma hierarquia rígida.

Figura 3. A sala do colégio - palco do debate de Valladolid

Os fundamentos filosóficos e teológicos dos opositores estão, em parte, documentados na *Demócrates segundo o de las justas causas de la guerra contra los Índios* (1533) de Sepúlveda e na *Brevíssima relação da destruição das Índias (1542)* de Las Casas. O tema do debate pode resumir-se à seguinte questão: os Índios têm alma? Se têm, foram então criados à imagem de Deus e devem ser tratados como iguais[2] (esta será uma das argumentações de Las Casas), se não têm, são delegados à uma escala inferior e merecerão um tratamento em conformidade. Bartolomeu de las Casas inicia o debate e a sua argumentação baseia-se na sua experiência, nos anos em que conviveu com os índios. Ele retrata a maneira cruel como os colonos os tratam ao descrever de forma detalhada as perseguições, torturas e verdadeiras chacinas feitas aos índios. E, chega a afirmar (afirmação perigosa na época) que se alguns têm o diabo dentro deles, não serão os índios, mas sim os colonos. Na maior parte do tempo, Las Casas (Fig.4) está de pé, o rosto emocionado e, com uma voz trémula. Esta personagem representa a causa justa perante a injustiça.

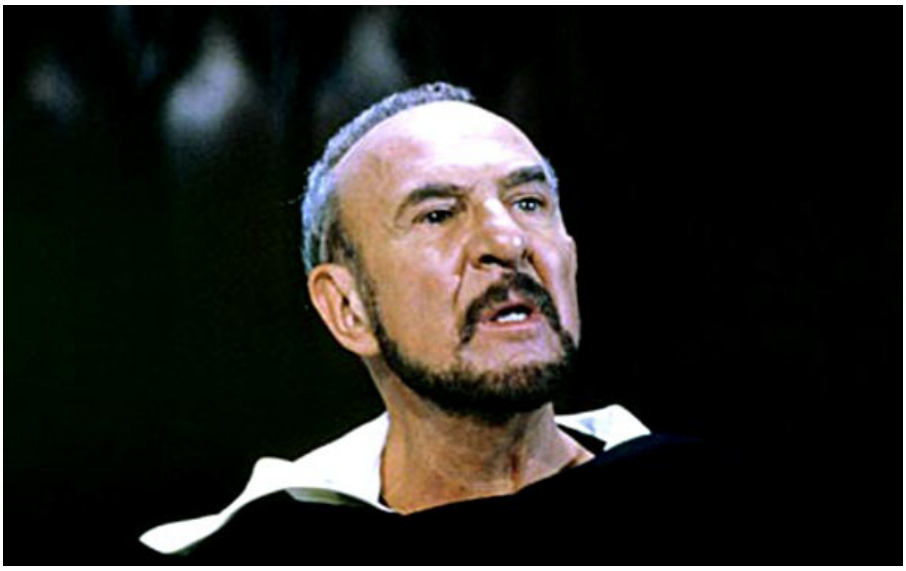

Figura 4. Jean-Pierre Marielle no papel de Las Casas

O seu discurso apaixonado e emocional levá-lo-á a ser criticado pelo seu adversário, o Professor Sepúlveda. Este último, frio, meticuloso e racional acusa Las Casas de ter a razão toldada pelas emoções e pelo encanto sentido pelos índios. O seu rosto calmo e fechado, ouve atentamente o discurso de Las Casas

2 Las Casas também refere a *Encicla Sublimis Deus*, 1537 (Paul III) que afirma:[…] determinamos y declaramos por las presentes letras que dichos Indios, y todas las gentes que en el futuro llegasen al conocimiento de los cristianos, aunque vivan fuera de la fe cristiana, pueden usar, poseer y gozar libre y lícitamente de su libertad y del dominio de sus propiedades, que no deben ser reducidos a servidumbre y que todo lo que se hubiese hecho de otro modo es nulo y sin valor, [asimismo declaramos] que dichos indios y demás gentes deben ser invitados a abrazar la fe de Cristo a través de la predicación de la Palabra de Dios y con el ejemplo de una vida buena, no obstando nada en contrario.

para, em seguida, apresentar as falhas da sua argumentação, num verdadeiro exercício de retórica. Claramente cada discurso apresenta uma riqueza epistemológica, por um lado o saber da experiência de Las Casa e por outro lado o conhecimento livresco, hermético e racional de Sepúlveda.

Sepúlveda retoma o argumento de Las Casa e aceita que os índios sejam *Imago Dei*, no entanto ao contrário do seu opositor, não postula a igualdade entre os índios e os colonos, mas defende diferenças hierárquicas entre os seres humanos, uns são inferiores (os índios) os e outros superiores (os espanhóis). Do argumento teológico e moldado ao catolicismo da época, Sepúlveda recorre a Aristóteles, nomeadamente ao texto *A Politica* onde se apresentam fundamentos para a 'Guerra Justa'. Um dos argumentos tenta estabelecer a analogia entre os índios e os bárbaros e, consequentemente, mostrar que são naturalmente escravos, por conseguinte a guerra para subjugá-los era lícita. Aristóteles, na sua obra, apresentou esse argumento sob a forma de dois silogismos contra os bárbaros/escravos, temos que referir que nesta época, além das Sagradas Escrituras, o filósofo representava uma autoridade quase incontestável. Neste contexto, Sepúlveda deveria provar que os índios eram bárbaros, isto é, 'escravos por natureza' utilizando uma expressão de Aristóteles. Sepúlveda defende que o politeísmo, as práticas do sacrifício humano, a antropofagia ou ainda o facto de os índios não reagirem à crueldade dos colonos testemunhavam a sua natureza bárbara. A erudição filosófica e teológica de Sepúlveda contrasta com a sua ignorância sobre a realidade do Novo Mundo onde nunca teria ido. Tzvetan Todorov refere ainda que o conhecimento de Sepúlveda, minado pelo preconceito contra os índios, não permite ser fidedigno:

Seria tentador ver nele os germes de uma descrição etnológica dos índios, facilitada pela atenção que dá as diferenças. Porem, é necessário acrescentar em seguida que, já que as diferenças sempre se reduzem, para ele, á uma inferioridade, sua descrição perde muito do seu interesse. Não somente porque a curiosidade de Sepúlveda em relação aos índios é fraca demais para que, uma vez demonstrada a 'inferioridade', ele possa indagar acerca das razões das diferenças; nem simplesmente porque o seu vocabulário é carregado de julgamentos de valor ('não civilizados', bárbaros', 'animais'), em vez de visar a descrição; mas também porque seu preconceito contra os índios vicia as informações nas quais a demonstração se baseia (Todorov, 1982:88).

E, nesse ponto, Las Casa detinha um conhecimento testemunhal, não somente, das atrocidades sofridas pelos índios, mas também, da excecional riqueza cultural da sua sociedade. Ao que Sepúlveda chama de impassibilidade e docilidade, Las Casas chama de ingenuidade e humildade.

Figura 5. Jean-Louis Trintignant no papel de Sepúlveda

A riqueza e o dinamismo do discurso são assegurados de várias formas, por exemplo, com interjeições, questões retóricas, ou um léxico rico do ponto de vista da imagem mental. Estas estratégias não servem só o propósito de cada adversário, mas funcionam como forma de manter o público atento e na expectativa. Os elementos de retórica, mais presentes no discurso de Sepúlveda (Fig.5) – são claramente inspirados na *Retórica* de Aristóteles – tais como o uso de sofismas (raciocínio errado sob uma aparência lógica) e, silogismos ou ainda de argumentos falaciosos, como o de *ad hominem, (*uma falácia que acontece quando alguém procura negar uma proposição com uma crítica ao seu autor e não ao seu conteúdo). Las Casas recorre amiúde ao Novo Testamento, à figura do Cristo redentor e a exemplos, insiste naquilo que viu, aliás há uma proliferação de verbos no seu discurso tais como: 'eu vi, olhei, presenciei, estava lá,' querendo-se afirmar como testemunha incontestável das infâmias cometidas pelos colonos. Ele complementa o seu discurso com desenhos, peças de artesanato que mostra ao auditório, como forma de apoiar a sua argumentação e tornar presentes os próprios índios.

O único ponto em comum entre Las Casa e Sepúlveda é o facto de ambos defenderem a cristianização dos Índios, mas mesmo aqui com uma diferença. Daremos um exemplo do processo argumentativo durante o debate, presente no filme, em relação a questão da evangelização e as diferenças entre um e outro: Sepúlveda afirma que '- Deve-se fazer a guerra contra os infiéis (índios) para preparar assim o caminho para a propagação da religião cristã e facilitar a tarefa dos pregadores' com base na Sagrada Escritura e Santo Agostinho. Ao que Las Casa retorque '- Aqueles que nunca receberam a fé não devem ser forcados a recebê-la; e ao contrário, aqueles que a receberam, sendo hereges, devem ser compelidos a

redimirem-se.' Todorov aponta que os argumentos de Sepúlveda e de Las Casa fundamentam-se em Aristóteles e no Cristianismo: […] o escravo é um ser intrinsecamente inferior, pois falta-lhe, ao menos em parte, a razão, que é justamente o que define o homem, e que não pode ser adquirida, como a fé. A hierarquia é irredutível nesse segmento da tradição greco-romana, assim como a igualdade é um principio inabalável da tradição cristã; estas duas componentes da civilização ocidental, aqui extremamente simplificadas, confrontam-se diretamente em Valladolid.' (Todorov, 1982:88). Michel Fabre no seu artigo *La controverse de Valadolllid ou la problématique de l'alterité* esclarece que são: 'Dois sistemas de valores, dois registros axiológicos diferentes: por um lado o Deus terrível do Antigo Testamento […] que elege o seu povo, […] (Fabre, 2006:5)[3] povo este que não hesite em combater e mesmo exterminar, do outro lado, o Deus bom dos Evangelhos, que não faz diferenças entre os seus filhos.' Las Casas, inspirado em São Paulo, defende que fomos todos criados à Imagem de Deus e por isso somos todos irmãos; um humanismo dentro do Catolicismo. Todavia para o Cristianismo do séc. XVI existem raças inferiores e superiores, como defende Sepúlveda, o que legitimaria 'uma guerra justa.' Apesar dos interesses económicos subjacentes (nomeadamente a exploração do ouro), os oradores recorrem principalmente aos argumentos teológicos e filosóficos.

O próprio cardeal, como Sepúlveda, nunca teria visitado o Novo Mundo e com o objectivo de trazer mais clareza ao debate faz entrar uma família de índios. O que se segue reenvia para os espetáculos lamentáveis, mas populares, nomeadamente no séc. XIX: o zoo humano**;** como, por exemplo, na exposição colonial de 1889 em Paris. A comparação anatómica entre índios e europeus chega a ser anedótica; depois de serem examinados, a única diferença encontrada é o facto dos índios não terem barba, nem pelos no corpo. O cardeal fica no embaraço porque desconhece se a ausência de pelos é suficiente para não os considerar seres humanos, dirige-se então ao auditório para perguntar se alguém conhece uma passagem dos textos sagrados sobre essa questão, perante o silêncio do auditório, a questão fica em aberto. As cenas seguintes põem em cena um verdadeiro laboratório experimental com o fim de redigir um relatório médico, ou mais precisamente, um diagnóstico (Fig.6). O cardeal manda entrar bobos da corte para averiguar a capacidade dos índios de se rirem, porque o riso é próprio do ser humano. As experiências sucedem-se, como a do sofrimento. Para avaliar se os índios são capazes de sentir a dor, a criança é retirada dos braços da mãe e um colono finge apunhalá-lo, a mãe reage obviamente com desespero. Mas o facto dos dois outros índios não reagirem é suficiente para instalar a dúvida

3 Las Casas et Sepúlveda ne construisent pas le problème de la même façon. C'est qu'ils mobilisent – bien qu'à l'intérieur du catholicisme – deux systèmes de valeurs, deux registres axiologiques différents. D'un côté le « dieu terrible » de l'Ancien Testament qui élit son peuple (le peuple juif) parmi tous les autres peuples qu'il n'hésite pas à combattre et même à exterminer, de l'autre le « dieu bon » des Évangiles, qui ne fait pas de différences entre ses enfants. Minha tradução.

sobre a sua alma. A substituição das palavras pelas pessoas e artefactos – como a estátua do Deus Quetzalcoatl trazida para a cena para testar o sentido estético - quebra o discurso e traz para o palco a exterioridade, paralelamente, estas cenas profundamente eficientes, tem uma forte conotação emocional e dramatúrgica.

Figura 6: Os índios e o argumento da alma

O filme termina, como no teatro, com um verdadeiro *coup de teatro*, que surpreende com certeza o público. O debate acaba com as considerações finais do Cardeal, em suma com o veredicto: os índios passam a ser considerados homens de verdade. Todavia, depois da intervenção de um colono que chama a atenção para o facto de perderem mão-de-obra e a Igreja poder começar a perder dinheiro, a questão económica é abordada. O Cardeal propõe que os índios sejam substituídos por africanos e, retomando o argumento de Aristóteles afirma que em relação a estes últimos, não há dúvidas que reúnem as características definidas pelo filósofo para serem decretados bárbaros. Essa substituição deveria acontecer o mais rapidamente possível para que a mão-de-obra índia fosse substituída pela africana, com o fim do cultivo das terras nas Américas, de facto como o refere Neto: 'O debate de Valladolid não foi um espetáculo amorfo; representou caminhos e perspetivas para a continuidade da colonização. Era um projeto político-religioso e cultural que se universalizava, que ampliava fronteiras, mas não necessariamente, via o Outro (Neto:2003, 55). Las Casas tenta ripostar, numa tentativa de afirmar a igualdade do Outro, mas o Cardeal interrompe-o '- Não vai recomeçar',

Depois deste *coup de teatro*, ficamos com a impressão que não houve um verdadeiro desfecho, aliás os factos históricos confirmam que apesar das novas leis contra as *encomiendas*[4] (abolidas em 1720) tudo continua mais ou menos na mesma.

4 Sistema implementado no Império Colonial que permitia a exploração, neste caso, de índios sem nenhuma retribuição.

No entanto, a controvérsia como facto histórico e a sua divulgação pela literatura e o cinema trouxeram ao público o conhecimento de um debate capital do séc. XVI sobre a questão da identidade e da alteridade e os problemas da aceitação do outro como disse Todorov, nas suas diferenças e não por assimilação. Questões que ao longo dos séculos não deixaram de produzir reflexões, debates e discursos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAZIN, André, *O cinema – ensaios*, Editora Brasiliense: São Paulo, 1991.

FABRE, Michel, 'La controverse de Valadolllid ou la problématique de l'alterité', *Le Télémaque,* Presses Universitaires de Caen, 2006-1, n.29,

NETO, José Alves de Freitas, *Bartolomé de las Casas: narrativa trágica, o amor cristão e a memória americana,* Annabluma Editora: São Paulo, 2003.

SALVADOR, Ana Manero, 'La controvérsia de Valladolid: Espanha y el análisis de la legitimidade de la conquista de América', *Revista Electrónica Iberoamericana*, vol 3, n.2, 2009.

TODOROV, Tzvetan, *A conquista da América: a questão do outro*, Martins Fontes, 1982.

PABLO III, *La Bula Sublimis Dei*, 1537.

http://webs.advance.com.ar/pfernando/DocsIglLA/Paulo3_sublimis.html (Data da consulta: 02 de Agosto 2017)

FILME

Verhaeghe, Jean-Daniel, *La controverse de Valladolid,* 1992.

ALEGORIAS E DESLOCAMENTOS EM *CRISTOVÃO COLOMBO- O ENIGMA*

Wiliam Pianco
CIAC- Centro de Investigação em Artes e Comunicação da Universidade do Algarve

Resumo: Com este trabalho pretende-se apresentar e debater o título oliveiriano *Cristóvão Colombo – o enigma* (2007) a partir de elementos que demonstrem como o cineasta Manoel de Oliveira utiliza a alegoria histórica como estratégia retórica na avaliação da relevância de Portugal para a história mundial – com ênfase no Ocidente – dentro de um processo iniciado nos finais do século XV, mas que conhecerá suas consequências nos períodos subsequentes. A presente reflexão seguirá dois movimentos: (1) avaliar as características constituintes dos *filmes de viagem de Manoel de Oliveira*; (2) abordar especificidades do filme objeto de estudo enquanto *filme de viagem*.

Palavras-chave: Manoel de Oliveira; *filmes de viagem de Manoel de Oliveira*; *Cristóvão Colombo – o enigma*; Alegoria; Alegoria histórica.

Abstract: This work intends to present and debate the film *Christopher Columbus – the enigma* (2007) based on elements that demonstrate how the filmmaker Manoel de Oliveira uses historical allegory as a rhetorical strategy in the evaluation of Portugal's relevance to world history – with emphasis on the West – within a process begun at the end of the fifteenth century, but which will know its consequences in subsequent periods. The present reflection will follow two movements: (1) to evaluate the constituent characteristics of the *Manoel de Oliveira's travel movies*; (2) to approach specificities of the film object of study as a *travel movie*.

Keywords: Manoel de Oliveira; travel films of Manoel de Oliveira; Christopher Columbus - the enigma; Allegory; Historical allegory.

UMA APROXIMAÇÃO À OBRA

Seja com o projeto expansionista português, associando a Guerra Colonial e a Revolução do 25 de Abril de 1974 com o fracasso de Alcácer-Quibir em 1578, como é o caso de *Non, ou a vã glória de mandar* (1990); partindo da coroa dual na Península Ibérica e os embates entre nações europeias pelo controle do mundo ocidental, conforme relatado em *O sapato de cetim* (1985); até o processo da Restauração da Monarquia em Portugal e as consequências desse contexto sobre a colônia-Brasil, *Palavra e utopia* (2000); ou mesmo indagando os motivos que inspiraram o rei dom Sebastião (1554-1578) à malfadada luta contra os mouros em África, tema de *O Quinto-Império – ontem como hoje* (2004); os séculos XVI e XVII, de fato, fazem parte da predileção de Manoel de Oliveira quando o seu cinema busca refletir a história nacional portuguesa.

Se os exemplos acima enquadram-se dentro das chamadas "representações de época", há ainda o caso de *Cristóvão Colombo – o enigma* (2007), título que remete a episódios históricos para debater a condição geopolítica de Portugal no contemporâneo. Com o respectivo filme, Oliveira assume como método de reflexão o olhar para o passado como maneira de lançar luzes sobre o presente.

O filme objeto de estudo desta reflexão conta a história de Manuel Luciano, um português que se torna médico e vive nos Estados Unidos, mas que retorna à terra natal para se casar e dar sequência à investigação que é tema de uma pesquisa empreendida ao longo da vida: comprovar que Cristóvão Colombo era português. O objetivo último de seu protagonista (o vínculo nacionalista de Colombo com Portugal) indica o desejo de reafirmar a nação lusitana como a descobridora de todos os continentes do mundo. A figura de Colombo como fundador da América do Norte conota implicações de Portugal como precursor de um império contemporâneo.

O enredo adota o procedimento didático para explorar sua trama. Nesse sentido, a busca pelas origens do navegador do século XV é também uma viagem pela história e, mais precisamente, pela história portuguesa. Ao longo de *Cristóvão Colombo*, Manuel Luciano e sua esposa, Sílvia, atravessam o território português de norte a sul, do Porto ao Algarve, em busca da proveniência colombina. A viagem que tem como justificativa desvelar a gênese do navegador quatrocentista é o subterfúgio ideal para tratar de alguns dos mitos nacionalistas de Portugal. Do mesmo modo, décadas depois, de volta ao solo estadunidense, os mesmos personagens enaltecem o alcance planetário dos navegantes portugueses ao longo dos séculos XVI e XVII.

O filme divide-se em dois grandes blocos narrativos. No primeiro deles, a história estrutura-se da seguinte maneira: (1) os irmãos Manuel Luciano

e Hermínio, em 1946, seguem em viagem de Portugal para os Estados Unidos da América a pedido do pai; naquele país, superadas as dificuldades de adaptação, como por exemplo a falta de domínio do idioma estrangeiro, eles conseguem se estabelecer e seguir a vida cotidiana na sociedade que os acolhe; (2) passados onze anos, em 1957, Manuel Luciano forma-se em medicina e atua profissionalmente nos EUA; (3) em 1960, o protagonista se casa com Sílvia Jorge na cidade do Porto e, na lua de mel do casal, seguem juntos numa viagem de carro de norte ao sul do país. Durante a viagem, Manuel e Sílvia aproveitam para visitar locais emblemáticos para a história portuguesa e para a investigação sobre a verdadeira nacionalidade de Colombo. É o caso da passagem do casal pelo Alentejo, quando o médico faz questão de lembrar que a região fora, em suas palavras, "o centro do mundo em 1494" a propósito da assinatura do Tratado de Tordesilhas; visitam a Vila de Cuba, onde teria nascido Colombo; e mencionam o Castelo de Beja, "aquele que figura na bandeira nacional", conforme lembra a jovem esposa. Finalmente, as personagens alcançam o destino dessa viagem: a Ponta de Sagres, lugar da mítica Escola de Sagres.

Quarenta e sete anos de avanço na história e tem-se início o segundo grande bloco narrativo do filme. Ali, o casal, interpretado pelo próprio Manoel de Oliveira e por sua esposa Maria Isabel, encontra-se nas ruas de Nova Iorque. Ao longo de todo o bloco narrativo, e um tanto surpreendentemente, Manuel Luciano continua a explicar didaticamente à esposa detalhes da chegada de Colombo à América e a importância dos navegadores portugueses para a globalização cultural e econômica do planeta. Algumas passagens são especialmente interessantes nesse ínterim: (1) quando o casal avalia um painel em alto relevo representativo de um dos episódios da chegada de Colombo à América – "Esse é o desembarque de Colombo frente ao futuro continente americano", diz Manuel; e Sílvia surpreende-se com a escultura do "Anjo protetor dos descobrimentos"; (2) a passagem em que Manuel Luciano e Sílvia observam a Estátua da Liberdade pareada, na composição do quadro, com a bandeira dos Estados Unidos da América; (3) a visita das personagens ao "Dighton Rock State Park", onde um pequeno museu na localidade revela uma série de referências aos "feitos portugueses" pelo mundo. Diz Sílvia na oportunidade: "Os portugueses foram os primeiros europeus a tocarem por mar os cinco cantos do mundo"; e Manuel complementa: "Exato. Cristóvão Colombo, América; Vasco da Gama, a Índia; Pedro Álvares Cabral, o Brasil; Fernão de Magalhães, a volta ao mundo; e Fernão Mendes Pinto, a China e o Japão"; (4) mais à frente no enredo, o casal executa uma nova viagem, agora aérea, e seguem dos Estados Unidos para o arquipélago da Madeira, para a Ilha de Porto Santo, onde visitam a "Casa de Colombo", museu dedicado ao navegador.

OS FILMES DE VIAGEM OLIVEIRIANOS

Cristóvão Colombo compõe o conjunto fílmico denominado *filmes de viagem de Manoel de Oliveira* (Pianco, 2014). Os *filmes de viagem* oliveirianos são constituídos por seis títulos – *O sapato de cetim*; *Non, ou a vã glória de mandar*; *Viagem ao princípio do mundo* (1997); *Palavra e utopia*; *Um filme falado* (2003); e *Cristóvão Colombo – o enigma*. Dada a coesão estimulada por suas recorrências temáticas, formais e conceituais, esse *corpus* caracteriza-se sinteticamente por enredos em que a categoria *viagem* detém lugar privilegiado ao lado de considerações de contornos históricos associados ao projeto expansionista português, seleção que possibilita leituras alegóricas tanto dos títulos individualmente como do todo analisado, dentro de uma estrutura que convida o olhar para o passado com a pretensão de instigar uma reflexão sobre o contemporâneo. Tal conjunto fílmico pressupõe a interação entre quatro elementos: *alegoria histórica*; *recorrência do uso da viagem; crítica do discurso eurocêntrico*; e a *defesa da diferença portuguesa*.

Alegoria histórica diz respeito ao expressar de evento ou eventos históricos como recurso narrativo para se refletir o contemporâneo, numa espécie de contraste entre elementos separados pelo tempo, mas similares na amplitude de suas consequências. De acordo com João Adolfo Hansen, a "alegoria (grego *allós* = *outro*; *agourein* = *falar*) diz *b* para significar *a*. A Retórica antiga assim a constitui, teorizando-a como modalidade da elocução, isto é, como *ornatus* ou ornamento do discurso." (Hansen, 2006: 7). Trata-se, portanto, de "um procedimento construtivo (...) técnica metafórica de representar e personificar abstrações." (Idem). Já Ismail Xavier, ao lidar com as problemáticas em torno da alegoria histórica, recorre aos escritos de Walter Benjamin para fazer notar que o entendimento da história como um progresso contínuo "de produção, mudança e dissolução de sentidos acabou por desautorizar antigas concepções de signos e práticas discursivas como elementos capazes de produzir interpretações estáveis e universalmente válidas." (Xavier, 2005: 339). Nesse sentido, "essa nova consciência de instabilidade apenas reforça uma antiga percepção do caráter problemático dos processos de significação – percepção que atualmente nos distancia do paraíso perdido das linguagens transparentes." (Idem).

Expressões de alegoria ou de alegoria histórica podem ser observadas de modo transversal ao longo da cinematografia de Manoel de Oliveira. O uso desse recurso de linguagem é perceptível, por exemplo, em filmes tais como *Douro, faina fluvial* (1931), curta-metragem que aborda o conflito do homem com a máquina e o progresso; *Acto da Primavera* (1963) e a crítica aos desfechos trágicos provenientes dos confrontos bélicos da humanidade; *A caça* (1964), ao suscitar uma crítica à incapacidade de organização social portuguesa no combate ao re-

gime ditatorial; o chamado ciclo dos *amores frustrados* com o *enigma* mulher e o conservadorismo da burguesia nacional[1]; *O meu caso* (1986) e a maledicência do egoísmo humano; *A caixa* (1994), que retoma a temática do *egoísmo humano*, mas ali centrada nos pobres e marginalizados da capital Lisboa; *Vou para casa* (2001), a partir do enfrentamento da velhice e da morte; *O Quinto Império – ontem como hoje*, cujo o protagonista fora prontamente identificado, por críticos e analistas, como a personificação alegórica do então presidente norte-americano, George W. Bush[2]; ou *Painéis de São Vicente de Fora – visão poética* (2010), enquanto uma releitura possível da sociedade portuguesa ao longo dos tempos.

No *corpus* em causa, todos os protagonistas dos filmes encontram-se em deslocamentos, em trânsito. Viagens essas que podem acontecer via terra, céu ou mar. Viagens que estabelecem comunicação com a literatura de viagens, com o gênero *road movie* e/ou com a perspectiva da viagem enquanto alegoria da vida.

A viagem física (do provincial *viatge*, do lat. *viaticum*), respeitada como "a transposição de percurso de grande distância em geral mediante o uso de um meio de transporte terrestre, aéreo ou marítimo, entre lugares afastados" (Academia das Ciências de Lisboa, 2001: 3741), bem como variações dessa mesma prática – *passear*, *deslocar* –, certamente, são termos aderentes à filmografia oliveiriana.

Em *O pintor e a cidade* (1956), por exemplo, o protagonista do documentário, o pintor António Cruz, passeia pela cidade natal de Oliveira, o Porto, revelando suas paisagens fixadas em telas de aquarela em curioso contraste com os enquadramentos planificados pelo cineasta; em *A caça* tem lugar todo um deslocar pela aldeia, e depois pelo pântano, antes do trágico desfecho de um dos jovens amigos; há a viagem em fuga de João Botelho para o interior do país em *Amor de perdição* (1978); como há o passeio (uma viagem pelas memórias do cineasta) pelo interior da antiga residência de Manoel de Oliveira em *Visita ou memórias e confissões* (1982); é notável o célebre plano fixo da roda da carruagem em *O dia do desespero* (1992), um longuíssimo plano-sequência, um enorme deslocar; *Vale Abraão* (1993) e os passeios solitários ou amorosos de Ema "Bovarinha" pela região do Douro; cabe ainda referir o fluxo do estrangeiro para o nacional – *O convento* (1995), quando o casal Michael Padovic e Hélène conhecem o convento da Serra da Arrábida – ou de Portugal para o exterior –

1 "Amores frustrados" é o conjunto de títulos oliveirianos composto por *O passado e o presente* (1972); *Benilde ou a Virgem Mãe* (1975); *Amor de perdição* (1978); *Francisca* (1981); e *O sapato de cetim* (1985). Nestes filmes, os conflitos originados a partir das frustrações amorosas e das relações de gêneros conduzem os enredos dos dramas narrados assentes na impossibilidade da concretização do amor carnal, ou de um pensamento em torno das incompatibilidades entre homens e mulheres dentro de uma chave enigmática e/ou existencial.

2 Cf. Ana Maria Domingues de Oliveira, "Ontem como hoje: é a hora", 2010.

Singularidades de uma rapariga loura (2009) e a viagem de Macário para a África (aventura, por sua vez, narrada a uma desconhecida dentro do comboio que segue em viagem do norte do país em direção ao Algarve).

Nos *filmes de viagem de Manoel de Oliveira* acontece invariavelmente o desenvolver de um pensamento que confronta a lógica da compreensão histórica que segue pela via da perspectiva eurocêntrica. Essa crítica oliveiriana também busca condenar a ganância humana em seu ímpeto de mando. Um exemplo certamente útil acerca desse tópico é a explosão do navio ao término de *Um filme falado*. Navio que, por sua vez, pode ser compreendido alegoricamente como o simulacro de uma modernidade-mundo guiada por um comandante americano sem nome. Esse posicionamento crítico dentro da obra de Manoel de Oliveira, em considerável medida, encontra respaldo nas ideias defendidas por Ella Shohat e Robert Stam (2006) a partir da noção do "multiculturalismo policêntrico".

O "multiculturalismo policêntrico" diz respeito à possibilidade de um debate acerca das identidades que se constituem em torno de nacionalidades, etnias, sexualidades, classes sociais, procurando por uma multiplicidade descentrada e propondo a reestruturação de relações intercomunais. Um importante aspecto dessa noção é a defesa de que a percepção das problemáticas colocadas a partir da história lida de forma eurocêntrica "é indispensável para compreender não apenas as representações contemporâneas nos meios de comunicação, mas também as subjetividades contemporâneas." (Shohat; Stam, 2006: 19). Em suma, trata-se de uma ideia que propõe descolonizar as relações de poder entre diferentes comunidades. Não por acaso, os seus "estudos multiculturais dos meios de comunicação", como dizem, empreendem um mapeamento de discursos colonialistas desde 1492, considerado o ano de "descobrimento" da América. Interessados em reconhecer o mundo como uma formação mista, os autores chamam a atenção para os hibridismos, os sincretismos e as mestiçagens em contraposição, por exemplo, ao etnocentrismo, ao racismo e ao sexismo que marcam as políticas imperialistas, colonialistas e neocolonialistas.

No cinema de Manoel de Oliveira, a incursão por essas temáticas associa o entendimento das nações a contextos de trocas e embates internacionais, conforme comprovam alguns dos episódios que constituem as histórias portuguesa e mundial, e que são retratados ao longo de sua filmografia – na qual os enredos dos títulos que compõem os *filmes de viagem* encontram-se em especial distinção. Além disso, é plausível argumentar que existe na obra oliveiriana o "pessimismo" que alguns estudiosos apontam como sendo uma característica fundamental em Walter Benjamin. Trata-se do pessimismo que se opõe à ideia de progresso ou à evolução que no limite reflete o lugar do poder – perspectiva, por sua vez, consagrada na imagem alegórica do *Anjo da história* (cf. Benjamin, 2010).

Contudo, se por um lado Oliveira elabora seu discurso de acordo com as premissas de uma multiplicidade descentrada, visando a descolonização das relações de poder contidas entre diferentes comunidades – ou seja, questionando as bases da retórica eurocêntrica de compreensão histórica e em concordância com o pessimismo benjaminiano –, por outro, ao atuar em respeito ao seu compromisso nacionalista, o realizador não deixa de implicar em contradições sobre a sua própria prédica quando emprega ao projeto expansionista português lugar de relevo dentro dos enredos produzidos.

Nesse âmbito, o trabalho de Carolin Overhoff Ferreira (2012) merece ser suscitado. Na opinião dessa investigadora, existe uma preocupante ambiguidade no discurso do cineasta: ao ser fiel ao seu nacionalismo, o realizador convoca a "diferença portuguesa" como traço distintivo dentre os demais povos. Levada a uma escala última, tal diferença serviria como álibi para os feitos questionáveis e às consequências dos atos postos em prática por sua nação. Esse diferencial à portuguesa seria limitador de contradições e paradoxos associados, por exemplo, ao trabalho escravo explorado pelos próprios portugueses, às miscigenações impostas, sincretismos obrigados e imposições linguísticas forçadas entre as sociedades colonizadas, bem como com a dizimação de gentes e culturas, sempre justificados pela dádiva de se ter posto todos os demais povos em contato.

Acerca disso há o exemplo de *Viagem ao princípio do mundo*, quando é apresentado um vilarejo no interior do país onde todos os moradores se chamam Afonso, em referência direta a dom Afonso Henriques (1109-1185), primeiro rei de Portugal, mas há também o caso de *Cristóvão Colombo – o enigma*, em que os feitos dos navegantes portugueses são trazidos ao primeiro plano do debate concomitantemente ao questionamento *teria sido Cristóvão Colombo português?*

Embora existam recorrências da alegoria histórica, do uso da viagem (ou variáveis desta), do substrato da crítica ao eurocentrismo e da diferença portuguesa ao longo de toda a filmografia oliveiriana – por vezes, até a presença de mais de um desses elementos em um mesmo enredo –, argumenta-se que a convivência dessas quatro categorias explícita e simultaneamente é uma exclusividade das narrativas que compõem os *filmes de viagem de Manoel de Oliveira.*

Ao trabalhar com o *corpus* em causa, toma-se como norte a pressuposição de que parte do interesse do cinema oliveiriano consiste em problematizar a história, contribuindo, dessa maneira, com debates políticos, sociais e culturais que permeiam reflexões que dizem respeito não só a Portugal e à Europa, mas fundamentalmente ao mundo na contemporaneidade.

A abordagem analítica do presente trabalho parte do pressuposto de que, em tais enredos, as figuras alegóricas elaboradas por Manoel de Oliveira in-

dicam um pensamento crítico sobre a contemporaneidade compreendida em perspectiva histórica. A construção discursiva nos filmes propõe a compreensão de um momento anterior da história que acaba por implicar um sentimento conflituoso entre um passado mitificado como glorioso e um presente reconhecidamente em crise. Dessa maneira, a análise do discurso cinematográfico dos *filmes de viagem* é pautada por uma noção de "leitura alegórica" que, como afirma Ismail Xavier (2005), tem sido empreendida em diversos contextos culturais, com diferentes esquemas conceituais, todos, entretanto, trazendo a ideia de que uma história (transmitida por texto escrito ou filme) ou uma imagem dão figura a um conceito, a uma ideia ou a uma moral.

Alinhando-se a esse procedimento, cabe lembrar que há na história narrativas e contranarrativas que se encontram, reencontram, entram em conflito, em um processo que tem entre os seus pontos de inflexão justamente o momento das grandes navegações dos séculos XV, XVI e XVII. E que nesse conjunto de filmes avança para a compreensão de um mundo globalizado na contemporaneidade.

CRISTOVÃO COLOMBO – O ENIGMA, UM FILME DE VIAGEM

No caso do filme objeto de estudo desta reflexão, residem particularidades narrativas que justificam a sua análise em atenção. O uso da viagem em *Cristóvão Colombo*, por exemplo, comunica a dialética *fuga-permanência* do protagonista por meio da conservação do nacionalismo de Manuel Luciano. Enquanto a primeira viagem do personagem resulta do escape à ausência de boas perspectivas futuras em seu próprio país (lembre-se, Manuel Luciano e seu irmão Hermínio seguem para os Estados Unidos da América por imposição paterna, dentro de uma vaga de deslocamentos em direção àquele continente associada ao fim da Segunda Guerra Mundial), a segunda viagem aos EUA, dessa vez realizada pelo casal Manuel e Sílvia, seis décadas depois, tem por objetivo recrutar as marcas passadas de Portugal em solo estadunidense. Assim, a superação dos desafios impostos pela identidade uniforme da cultura estrangeira, a americana nesse caso, se faz pelo anseio do encontro com as marcas da transculturação[3].

Há no filme a evidente alusão às viagens de expansão como tópico central. Essa matéria ao longo do enredo, contudo, procura transferir o enfoque conti-

3 "Em síntese, a noção de *transculturação* (...) remete-se a uma área de estudos das ciências sociais que concebe a ideia de uma transformação mútua de culturas, no contato entre elas. O conceito é debatido por diversos autores, mas encontra em Octavio Ianni um dos seus formuladores mais instigantes [cf. Octavio Ianni, "Transculturação", 2000]. Colocando em questão, por exemplo, o conceito de «nacional» (identidade nacional, cultura nacional, etc.), Ianni volta seu interesse para as possibilidades de contato, intercâmbio, permuta, mestiçagens, hibridismos entre diversos países, nações, culturas. Em tal perspectiva, o autor compreende a globalização como um processo que extrapola o ocidentalismo e o orientalismo, incluindo a influência das culturas africana, indo-americana e afro-americana em todo o mundo." (PAIVA, 2008: 3).

nental (Europa) para o panorama nacional (Portugal). Nesse sentido, quando a primeira grande viagem do filme celebra alegoricamente o feito do navegador quatrocentista, o faz sob a ótica lusitana – a viagem de expansão europeia deve ser tida como projeto expansionista português. Em função disso, a segunda grande viagem, no âmbito alegórico, verte-se também em complemento ao projeto expansionista – são os mitos nacionalistas que ficam expostos no primeiro plano da narrativa.

Em *Cristóvão Colombo*, a *crítica da imagem eurocêntrica* manifesta-se de modo bastante peculiar: por meio da revisão histórica que procura associar o navegador do século XV à nacionalidade portuguesa. Assim, à lógica eurocêntrica que prevê a ordenação linear da história, que parte da Grécia clássica à Roma imperial e depois às capitais da Europa e dos Estados Unidos, conforme alertam Ella Shohat e Robert Stam (2006), o filme sugere a participação efetiva e complementar de uma nação semiperiférica nesse processo, ou seja, Portugal[4]. Complementarmente a essa perspectiva, declara Carolin Overhoff Ferreira:

> *Embora o objetivo principal do protagonista e do filme seja a argumentação a favor de uma identidade portuguesa de Colombo e a sugestão de uma relação próxima entre os Estados Unidos e Portugal, se nota também uma preocupação com a desvalorização da história dos Descobrimentos em Portugal (...) e a avaliação das promessas do Novo Mundo americano. (FERREIRA, 2010: 143-144).*

O debate em torno da condição alegórica portuguesa afirma-se ainda por via da dinâmica *emigração-superação*. Apesar de a primeira viagem de Manuel Luciano ao continente americano ser motivada por razões de penúria em seu próprio país, o personagem alcança o êxito internacional depois de, já formado em medicina, dominar a língua inglesa. Desse modo, a dinâmica progressiva em causa remete diretamente à relação entre os idiomas português e inglês como fator de relevância. Em outras palavras, nesse caso, a superação do exilado implica na sujeição do idioma alheio, incorre na "diglossia em escala mundial", de acordo com as palavras de Renato Ortiz (1994)[5], mas, de toda forma, resiste mediante a insistência argumentativa da importância do legado português para a história dos Estados Unidos (e do mundo).

---

4 Sobre o conceito de "semiperiferia portuguesa", cf.: Boaventura de Sousa Santos, *Pela mão de Alice. O Social e o Político na Pós-Modernidade*, 1999.

5 Sendo a diglossia um conjunto de fenômenos que ocorrem em sociedades nas quais coexistem duas línguas distintas, havendo nesses casos uma determinação hierárquica no uso de cada código linguístico, diferenciando uma forma "alta" e outra "baixa" para situações de formalidade e informalidade, respectivamente, Renato Ortiz alertará para o fato de que "a expansão das fronteiras da modernidade-mundo [no âmbito da globalização planetária] instaura uma comunidade linguística de dimensão transnacional", na qual vê-se o idioma inglês (sobremaneira o inglês americano) impor um "fenômeno de diglossia em escala mundial" aos demais povos do globo (ORTIZ, 1994: 102).

Inclusive, é oportuno referir a alusão nacionalista que o enredo promove ao evocar o nome de Emma Lazarus (1849–1887) – poetisa estadunidense judia de descendência portuguesa, autora do soneto *The New Colossus* (1883), inscrito numa placa de bronze no pedestal da Estátua da Liberdade, nos Estados Unidos da América – conjuntamente à canção *Durma lenda*, adaptada do folclore português para o filme por José Luís Borges Coelho e interpretada na diegese por Maria Isabel Oliveira, esposa do cineasta, atriz que representa Sílvia Jorge na velhice[6].

A pesquisa empreendida pelo protagonista ao longo de cinquenta anos, bem como os deslocamentos espelhados em momentos distintos da vida de Manuel Luciano – primeiro como emigrante, depois como médico estabelecido nos Estados Unidos –, conotam aspectos da dialética passado-presente no filme, como também aludem à noção do uso da viagem como forma de reflexão sobre o tempo sincrônico (hoje como ontem, ontem como hoje – como polos em conflito permanentemente oscilante, avançando e retrocedendo ao mesmo tempo). Contudo, é possível argumentar que a figura mais representativa para a conexão de temporalidades dispersas em *Cristóvão Colombo* fica a cargo do Anjo que acompanha Manuel ao longo de toda a sua saga.

A primeira alusão explicativa a essa figura alegórica acontece quando o médico e sua esposa passam pela Vila de Cuba, no Alentejo. Em tal sequência, em visita a uma igreja local, Manuel Luciano nota a ausência de uma imagem no altar. O padre que os recepciona prontamente explica tratar-se do Anjo Custódio, "protetor do reino", figura que traja verde e vermelho – "as cores da bandeira de Portugal", conforme lembra Sílvia. A segunda alusão ocorre die-

6 O poema *The New Colossus* e a canção *Durma lenda* são referidos pelo filme durante a sequência na qual o casal de portugueses se encontra em frente à Estátua da Liberdade, sessenta anos depois da primeira viagem de Manuel Luciano e Hermínio aos EUA. Na passagem em questão, *Durma lenda* é entoada por Sílvia primeiro como canção, em seguida, substituída por uma declamação tradicional compartilhada por Manuel e, por fim, incorporada à canção/poema de Coelho, segue o excerto final do soneto de Lazarus. A ação simula uma espécie de *votos de casamento* e, desse modo, estabelece diálogo com a sequência decorrida na Ponta de Sagres, quando Manuel e Sílvia, em viagem de lua de mel, recuperam o Canto Primeiro d'*Os Lusíadas* para demarcar a sua união. Enquanto o texto clássico de Luís de Camões refere feitos mitificados como gloriosos, no contato dos portugueses com os *Novos Mundos* a serem descobertos, o proveito de *Durma lenda e The New Colossus*, já no *Novo Mundo*, não deixa esquecer (ou tenta fazer lembrar) que lá foram os portugueses os *primeiros* a chegar. Diante disso, infere-se que os Estados Unidos e os seus valores libertários como potência contemporânea exibiriam uma possível herança portuguesa – herança de um poderio anterior, relativizado no tempo presente. Pela voz de Maria Isabel Oliveira ouve-se: "Durma lenda do audaz colosso erguido entre costas gregas, e seus mares a viajarem, encontrei aqui quem a nosso porto a arribar, mulher indomável, com o facho acendido, ergue o lume vivo a que tem por apelido «Mãe dos desterrados», do farol que empunha no ar irradia acolhimento por uma terra inteira." Manuel complementa: "Mulher indomável, com o facho acendido ergue o lume vivo a que tem por apelido «Mãe dos desterrados»." Sílvia novamente: "Venha a mim o que não tem teto, o naufragado, eis que ergo a luz, a porta para todos os alumiados. Enviai-me o amargurado e o pobre, o sedento de liberdade, o ajeitado, a mísera escória da ninhada à beira mar." E Manuel encerra a passagem com o excerto final traduzido de *The New Colossus*: "Mandai-me os sem abrigo, os arremessados pelas tempestades, / Pois eu ergo o meu farol junto ao portal dourado." (cf. Helena Anacleto-Matias, *Emma Lazarus: vida e obra*, 2008).

geticamente quarenta e sete anos depois, na sequência em que o casal se encontra uma vez mais nos Estados Unidos, em Nova Iorque. Nessa oportunidade, eles observam um painel em alto relevo representativo de um dos episódios da chegada de Colombo à América. Trata-se do "Anjo protetor dos descobrimentos", marco simbólico do "desembarque de Colombo frente ao futuro continente americano", conforme diz o médico.

É interessante notar a transição dos sentidos alegóricos atribuídos à figura do Anjo – primeiro associado ao reino de Portugal, depois à chegada de Colombo à América – como forma de conexão entre duas eventualidades históricas separadas pelo discurso de cunho eurocêntrico. Da mesma maneira, é relevante que a onipresença dessa figura pontue tanto a salvaguarda do protagonista como também o endosso por sua tese na busca pela *verdade*.

A propósito da *verdade* à qual se debruça Manuel Luciano, ou seja, a nacionalidade de Colombo, cabe notar a diferença que o próprio título do filme demarca relativamente ao título do livro no qual é inspirado[7]. Alteração que, conforme nota Luís Bueno, no caso da designação oliveiriana, "nada afirmativa", é uma "demonstração bastante forte das diferenças de visão que norteiam o livro e o filme." (Bueno, 2010: 273). De fato, o enigma em torno das origens do navegador quatrocentista não é desvelado ao término do enredo fílmico e, nesse sentido, parece estimular um olhar para a história não como dado estabelecido, mas antes como um ato de prossecução – uma continuidade na avaliação histórica que relativiza o discurso oficial e convoca atenções para aspectos da transculturação, sobremaneira a que implica sobre a participação cultural portuguesa ao redor do mundo.

Cumpre salientar que o multiculturalismo policêntrico, enquanto entendimento da história do mundo e da vida social mediante a perspectiva da igualdade entre os povos em seu "potencial, importância e direitos", conforme já referido por Ella Shohat e Robert Stam (2006), é aproveitado atipicamente no filme. No caso, o multiculturalismo apenas subsiste como expectativa longínqua, trata-se das "promessas do Novo Mundo americano" a que se referiu anteriormente Carolin Ferreira (2010). Todavia, a matéria e a profundidade dessas "promessas" não são abordadas pelo enredo de forma amplificada, concentrando-se no caso específico de Manuel Luciano e seu compromisso com o legado português para o mundo[8].

---

7 *Cristóvão Colombo – o enigma* baseia-se em *Cristóvão Colon (Colombo) era português* (2006), obra da autoria de Manuel Luciano da Silva e Sílvia Jorge da Silva.

8 O contraste aqui deve ser feito com os demais emigrantes. Por exemplo, sabe-se que Hermínio tornou-se ator em Hollywood, mas não se conhece em que contextos de adaptação. O filme sugere a convivência solidária entre uma dada comunidade portuguesa nos Estados Unidos da América, mas não indica se tratar ou não de um caso de transculturação, bem como nada mais é informado sobre os outros viajantes que seguem em navio para a América ainda em 1946.

Assim, Manuel Luciano personifica a celebração universalista de Portugal por excelência. Nas palavras de Carolin Overhoff Ferreira, "o filme sobre o navegador genovês afirma, como nenhum outro filme antes, a vocação universalista do povo português através de sua disposição de navegar mares desconhecidos." (FERREIRA, 2012: 237). O desejo do protagonista pela nacionalidade portuguesa de Colombo é antes a manifestação da grandiosidade nacional do que a busca desapaixonada do médico-investigador por dados históricos críveis que atestem a sua hipótese. Daí que o personagem seja constantemente acompanhado e vigiado pelo Anjo Custódio, "protetor do reino de Portugal", convertido posteriormente em "Anjo protetor dos descobrimentos".

A *crítica da imagem eurocêntrica* no filme procede em paradoxo por reclamar a ausência de Portugal enquanto nação de influência sobre o poderio contemporâneo figurado pelos EUA. Dessa maneira, coloca-se em questão não a relativização histórica em proveito da convivência harmoniosa entre os povos ou de uma multiplicidade descentrada em razão da reestruturação de relações intercomunais, mas sim a queixa-síntese do protagonista, que atua no sentido de estimular a valorização do argumento eurocêntrico de dimensão histórica a propósito dos feitos nacionais. Embora o enigma em torno da verdadeira nacionalidade de Colombo não seja resolvido ao término do enredo, ao cooptar os feitos do navegador quatrocentista para Portugal, Manuel Luciano embasa sua lamentação sobre aquilo que afinal lhe é mais caro: a sobrevalorização do projeto expansionista português – "É pena que Portugal ainda não tenha dado a importância devida aos descobrimentos (...) uma dádiva não só para o país, mas para todo o mundo", diz o personagem ao término de sua saga.

Nesse sentido, a *diferença portuguesa* mantém-se como matéria de interesse transversal ao longo do filme. Se o lamento do protagonista é fruto de sua obsessão pelo reconhecimento de Portugal como a nação que colocou todos os outros povos em contato, é plausível que essa temática esteja presente em momentos fundamentais da vida de Manuel Luciano – desde a partida do porto de Lisboa em 1946, passando pela formação em medicina e a viagem em lua de mel com Sílvia, até a velhice em retorno às terras americanas. Pela mesma razão, ou seja, em acordo com a *diferença portuguesa*, evoca-se ainda a poesia nacional como traço distintivo do país – Luís de Camões, Emma Lazarus, Fernando Pessoa, Teixeira de Pascoaes e Afonso Lopes Vieira.

Em cinquenta anos, Manuel Luciano não concluiu sua busca pela verdadeira nacionalidade de Cristóvão Colombo, mas, com o último título de seus *filmes de viagem*, Manoel de Oliveira encerra seu discurso fílmico nessa temática, se calhar, um pouco mais nacionalista, um pouco mais desejoso de um porvir que traga mais semelhanças entre o poderio do passado e o poderio contemporâneo. É nesse sentido que o "enigma" permanece.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACADEMIA das Ciências de Lisboa (2001). *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*. Lisboa: Editorial Verbo. (volume I e II).

ANACLETO-MATIAS, Helena (2008). *Emma Lazarus: vida e obra*. Penafiel: Cão Menor.

BENJAMIN, Walter (2010). *O Anjo da História.* Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim.

BUENO, Luís (2010). "Da certeza enganosa ao enigma certeiro" *in* Renata Soares Junqueira (org.). *Manoel de Oliveira: uma presença: estudos de literatura e cinema.* São Paulo: Perspectiva: Fapesp, pp. 267-287.

FERREIRA, Carolin Overhoff (2010). "Os descobrimentos do paradoxo: a expansão europeia nos filmes de Manoel de Oliveira" *in* Renata Soares Junqueira (org.). *Manoel de Oliveira: uma presença: estudos de literatura e cinema.* São Paulo: Perspectiva: Fapesp, pp. 117-146.

FERREIRA, Carolin Overhoff (2012). "Portugal, Europa e o Mundo: Condição Humana e Geopolítica na Filmografia de Manoel de Oliveira" *in* Carolin Overhoff Ferreira (org.). *Manoel de Oliveira: novas perspectivas sobre a sua obra.* São Paulo: Editora Fap-Unifesp, pp. 213-242.

HANSEN, João Adolfo (2006). *Alegoria – construção e interpretação da metáfora.* São Paulo: Hedra; Campinas, SP: Editora da Unicamp.

IANNI, Octavio (2000). "Transculturação" *in* Octavio Ianni. *Enigmas da modernidade-mundo.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de (2010). "Ontem como hoje: é a hora" *in* Renata Soares Junqueira (org.). *Manoel de Oliveira: uma presença: estudos de literatura e cinema*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, pp. 189-200.

ORTIZ, Renato (1994). *Mundialização e cultura.* São Paulo: Brasiliense.

PAIVA, Samuel (2008). *Dimensões transculturais do gênero audiovisual: argumentos para uma pesquisa sobre o filme de estrada.* Trabalho apresentado no XVII Encontro da Compós, em São Paulo. http://www.compos.org.br/data/biblioteca_417.pdf. (data de consulta: 20 de fevereiro de 2014).

PIANCO, Wiliam (2014). "Filmes de viagem de Manoel de Oliveira: deslocamentos e alegorias" *in* Antonio Costa Valente e Rita Capucho (coords.). *Avanca | Cinema*. Avanca: Cine-Clube de Avanca, pp. 727-735.

SANTOS, Boaventura de Sousa (1999). *Pela mão de Alice. O Social e o Político na Pós-Modernidade.* Porto: Edições Afrontamento, Colecção Bibliotecas das Ciências do Homem / Sociologia, Epistemologia / 18 (7º edição, 1º edição, 1994).

SILVA, Manuel Luciano da e SILVA, Sílvia Jorge da (2006). *Cristóvão Colon (Colombo) era português.* Lisboa: Quidnovi.

SHOHAT, Ella e STAM, Robert (2006). *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação.* Trad. Marcos Soares. São Paulo: Cosac & Naify.

XAVIER, Ismail (2005). "A alegoria histórica" *in* Fernão Ramos (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema*. São Paulo: SENAC. (vol. 1).

DE "GUINÉ DITA PORTUGUESA" À REPÚBLICA DA GUINÉ-BISSAU: CINEMA E HISTÓRIA NAS REPRESENTAÇÕES CINEMATOGRÁFICAS NO FILME *MORTU NEGA* (1988) DE FLORA GOMES[1*]

Jusciele Conceição Almeida de Oliveira
FCHS-Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve

Mirian Tavares
FCHS-Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve

Resumo: As relações entre Portugal e o território que corresponde à atual Guiné-Bissau datam do século XV. Com a chegada de Diogo Gomes na costa africana, as relações territoriais, políticas e culturais se intensificaram. Entre 1884-1885, após a Conferência de Berlim, foram delimitadas as fronteiras físicas do continente Africano. Em janeiro de 1963, deflagrou-se a luta da Guiné pela independência contra o colonialismo português, que só será reconhecida oficialmente por Portugal depois do 25 de abril de 1974. Nesse sentido, a história de Portugal e da Guiné-Bissau se cruzam, razão pela qual faz-se nesse texto um levantamento sobre as relações entre cinema e história, por meio das questões presentes no filme *Mortu nega* (ficção/1988) do cineasta Bissau-guineense Flora Gomes.

Palavras-chave: Cinema e história; Guiné-Bissau e Portugal; Cineasta Flora Gomes; Mortu nega.

Abstrat: Relations between Portugal and the territory that currently corresponds to Guinea-Bissau date back to the 15th century. With the arrival of Diogo Gomes on the African coast, territorial, political, and cultural relations strengthened. Between 1884-1885, after the Berlin Conference, the physical borders of the African continent were delimited. In 1963, the Guinea's struggle for independence against Portuguese colonialism began, which will only be officially recognized by Portugal after 25 April 1974. In this sense, the history of Portugal and Guinea-Bissau intersect, which is why, in this text, a survey on cinema and history is made, through questions present in the film ***Mortu Nega*** (fiction/1988) of the Bissau-Guinean filmmaker Flora Gomes. It is also reported that this text is part of the first chapter of the doctoral thesis on authorship in the work of filmmaker Flora Gomes, which is in writing phase. **Keywords:** Cinema and History; Guinea Bissau and Portugal; filmmaker Flora Gomes; Mortu nega.

1 * O presente artigo faz parte do primeiro capítulo da tese de doutoramento em fase de escrita, sobre autoria na obra do cineasta Flora Gomes, e foi realizado sob orientação da Professora Doutora Mirian Tavares (CIAC/FCHS-UAlg).

CINEMA E HISTÓRIA: APROXIMAÇÕES E POSSIBILIDADES DE ENCONTROS

Os primórdios do nascimento do que chamamos hoje de cinema, no final do século XIX, geraram muitas reflexões ao longo do Século XX, sobre essa nova prática artística, que se distanciava das artes tradicionais. Os realizadores, teóricos e críticos inquietaram-se em responder ao questionamento do que seria o cinema, na busca pela legitimação do cinema como arte. Houve também a preocupação em atrelar o cinema ao discurso filosófico e a outras áreas das ciências humanas e num entendimento direto com a teoria da arte como um retorno da Estética. Nesse sentido, a reiteração das discussões sobre cinema e história enaltecem a questão contemporânea "Com o que dialoga o cinema? que práticas ou tradições incorpora e ao mesmo tempo, desloca, redefine?" (Xavier, 1996: 12-13).

Assim, o cinema contemporâneo pode expressar-se como uma forma de denunciar o que está oculto na História Oficial Ocidental, como "um campo de luta, e a história do cinema é também o esforço constante para denunciar o ocultamento e fazer aparecer quem fala" (Bernardet, 2006: 20). Neste contexto, os cinemas africanos contemporâneos estão se desenvolvendo com o intuito de mostrar a visão dos temas culturais, políticos, históricos e sociais atuais dos vários países africanos envolvidos, em contraposição aos temas estereotipados sobre o continente africano. Com isso demonstra-se que o cinema, assim como qualquer outro documento, não é politicamente neutro nem objetivo e não está fora da História, a qual narrou (e ainda narra) a história dos vencedores.

Para Boughedir, os cinemas africanos refletem mudanças culturais e sociais que vêm ocorrendo nas nações africanas como consequência de reviravoltas políticas e econômicas, que afligem constantemente o continente (2007: 37). Isso quer dizer que os cinemas africanos mostram em suas cenas os temas, problemas, questões e reflexões do momento atual de cada país do continente africano, como também a mudança de postura dos investidores, que passaram a investir em cinema produzido por africanos.

A questão central dos temas dos cinemas africanos parece ser o que Thiong'o chama de "descolonizar a imagem" construída pelo espectador e, por vezes, também por quem produz os filmes: as imagens que os filmes, e os espectadores, podem ser distanciadas, quando não distorcidas de uma representatividade das sociedades, das culturas e dos filmes que são produzidos e realizados por africanos, comprometidos com temáticas africanas, podendo ou não envolver dispositivos de produção exclusivamente africanos (Thiong'o, 2007: 29-30).

No intuito de promover uma descolonização da imagem, e do olhar, Flora Gomes propõe-se realizar seu primeiro longa-metragem de ficção, construindo uma narrativa de parte da história de seu país de nascimento: Guiné dita portuguesa, atual Guiné-Bissau. O filme do realizador Bissau-guineense surge a contrapelo da história oficial, e oficiosa, produzida, pensada, idealizada e escrita, principalmente pelos antigos colonizadores portugueses, que por muito tempo narraram a história desse país dentro de suas perspectivas e ideologias colonialistas e eurocêntricas, no intuito de justiçar, validar e suavizar o sistema colonial durante cinco séculos, sob a égide de que "sua dominação em territórios africanos, se empenhara numa missão civilizadora" (Ferreira, 1977: 29).

MORTU NEGA: A HISTÓRIA DAQUELES QUE A QUEM A MORTE FOI NEGADA

Lançado em 1988, o filme *Mortu Nega*, que na tradução para o português pode ser entendido "Morte negada" ou "E a morte o negou", é o primeiro longa-metragem de ficção do cineasta Bissau-guineense Flora Gomes e é também o primeiro longa-metragem de ficção produzido pela Guiné-Bissau. Este narra a trajetória de luta e de vida de Diminga (Bia Gomes) que perde os seus filhos na guerra. Diminga é também camarada de luta de seu marido Sako (Tuno Eugênio Almada), pois é quem carrega a munição e quem parte em busca de encontrar seu companheiro, na "Fronteira sul da dita Guiné Portuguesa com a República da Guiné-Conakry, em Janeiro de 1973", ou seja, nas matas da Guiné, de acordo com as informações de contextualização do roteirista/realizador Flora Gomes, apresentadas nos fotogramas iniciais do filme. Diminga irá passar grande parte do filme em companhia da *mindjer-garandi* (mulher-grande, idosa), Lebeth (M'Male Nhassé), que participa da luta, pois sua *tabanka* (aldeia) foi destruída pelos militares a serviço do colonialismo português.

A obra é uma produção da Guiné-Bissau, com financiamento do Instituto Nacional de Cinema, adaptação e diálogo de Flora Gomes e David Lang, direção de fotografia de Dominique Gentil e tem como produtores Jacques Zaydernann, Odete Rosa e Maria Cicilia Fonseca. O filme é dedicado "À memória do meu amigo Bartolomeu Simões Pereira", o qual foi ministro do Planejamento da Guiné-Bissau e morreu num acidente de carro, aos 40 anos de idade, em julho de 1988. *Mortu nega* participou de muitos festivais e mostras de cinema em vários países, tais como: Festival de Veneza, com duas Menções Honrosas; Festival Pan-Africano de Cinema Televisão de Ouagadougou – FESPACO (Burquina Faso), com os prêmios: Oumarou Ganda e Melhor Atriz para Bia Gomes; Belgian Cine Découvertes (Bélgica);

London Film Festival (Inglaterra); Festival Internacional de Cinema de Seattle (Estados Unidos), Journées Cinématographiques de Carthage (Tunisina), com o prêmio Tanit de Bronze; Tarifa Film Festival (Espanha); Africa In the Picture (Holanda), entre outros Festivais e retrospectivas sobre cinemas africanos e bissau-guineenses, que ainda acontecem em ambientes acadêmicos e culturais, pela sua importância artística, cultural e histórica, como, por exemplo, a recente exibição, em novembro de 2016 em São Paulo, na Mostra África(s). Cinema e Revolução.

Na tela podemos contemplar muitas crianças, jovens, mulheres e homens carregando armamento, ajudando na luta pela libertação, demonstrando que foi um processo que triunfou pela coletividade, com a participação não só dos militares Bissau-guineenses e aliados, mas de todo o povo. A primeira sequência inicia-se com a caminhada das pessoas envolvidas na luta de libertação para levar armamento da Guiné Conacri, aliada dos bissau-guineenses, para o acampamento na Guiné dita portuguesa. Esta jornada é marcada pela preocupação constante com as minas terrestres, pela tensão e pelo medo provocados pelos helicópteros dos portugueses, por causa dos ataques aéreos que destruíram muitos locais do país (fato presente e constatado em vários filmes e documentários sobre a história da Guiné-Bissau, como, por exemplo, no já citado *As duas faces da guerra*). Nesta primeira cena, destacam-se ainda as personagens Diminga e Lebeth que, ao longo dos 103 minutos de filme, terão suas histórias contadas em paralelo com a História do passado (colonial) e do presente da Guiné-Bissau (pós-colonial), ambas tiveram suas vidas pessoais transformadas e destruídas pelo colonialismo, mas acreditam que todos juntos podem fazer um futuro melhor.

Cabe destacar que o realizador, quando filma as marchas e andanças dos grupos, mostra os civis a falarem normalmente com os soldados, demonstrando que já estavam acostumados à movimentação da luta: a guerra passou a fazer parte do cotidiano. Nota-se ainda a relação de respeito entre os soldados e população, da qual também fazem parte. O reencontro entre Sako e Diminga acontece dentro de uma trincheira, no meio do campo de combate. Entretanto, Diminga não permanecerá ao lado do seu companheiro por muito tempo, visto que Sako decide que ela deve retornar à *tabanka*, para não correr mais perigos, pois a luta intensifica-se no seu último ano com a utilização de mísseis.

O retorno de Diminga e Lebeth a *tabanka* irá marcar simbolicamente o fim da batalha, visto que Diminga anuncia às dezenas de crianças, que brincam de guerra num Forte, estilo colonial português, que a guerra acabou. A alegria e os sorrisos dessas crianças representam também uma esperança de mudança de futuro. Diminga é recebida pelas mulheres da *tabanka* com muita animação

e somente nas suas conversas é que nos é revelado que seus filhos morreram na guerra. Sako retorna da luta e o Partido (PAIGC) passa a ajudar a população com alimentos, que também são vendidos no mercado local, e com orientação para lidar com a lavoura, pois no fim da guerra a Guiné-Bissau foi assolada por uma grande seca. O ferimenento no pé de Sako, adquirido durante a luta, piora. A seca se alastra pelas *tabankas*, já não há mais água. Em virtude do estado de saúde de Sako, Diminga e seu marido partem para Bissau. Flora Gomes revela, neste momento do filme, os problemas existentes no período pós-independência ao mostrar as dificuldades de deslocamento, quando o doente atravessa um rio numa canoa furada e é transportado numa carroceria de caminhão, em estradas ruins e muitas vezes inexistentes, para chegar até o hospital em Bissau. No filme vemos a seca a alastrar-se e Diminga sonha com um fogo que destrói tudo. Ao contá-lo às mulheres da *tabanka*, estas ficam horrorizadas e decidem "invocar as almas". Ouvimos o som do toque do *Bombolon*[2], que promove a cerimônia de união dos povos da Guiné-Bissau - inclusive dos vivos e dos mortos, através da celebração do carnaval e do pedido aos *irãs* (ancestrais ou deuses), para que tragam chuva. De seguida vemos a chuva a cair e a felicidade revelada nos gestos das crianças.

A clara relação entre a História de um país e a história do filme, permite-nos alastrar a crítica do filme à própria sociedade envolvente, ao seu contexto e à produção de sentidos que daí advém, pois o autor é parte dessa História e o filme acaba gerando novas recepções e outras possibilidades de leitura do próprio mundo que ele retrata, fazendo também História. A capacidade histórica do cinema é gerada "a partir de sua linguagem própria, sem cobrar dos filmes uma encenação fidedigna dos eventos ocorridos" (Napolitano, 2011: 84), visto que os filmes podem nos fazer repensar a historicidade da própria história, "tanto quanto a propósito da relação entre realidade e representação, verdade e ficção na história" (Lagny, 2009: 100).

Assim sendo, o realizador pode não recorrer a reconstituição fiel dos fatos, como na escolha da ideia originária do *Mortu Nega*, sem no entanto abrir mão de refletir sobre a luta de independência contra o colonialismo português e as suas consequências, reveladas através do olhar de um bissau-guineense, fazendo, ao mesmo tempo, uma crítica ao momento pós-independência, permitindo com isso uma reflexão sobre o próprio tempo que decorria, na Guiné-Bissau, no momento da gravação do filme, narrando também a história presente do seu país. E é dessa forma, através de uma ficção que é, ao mesmo tempo documento, que Flora Gomes se propõe a contar uma parte da história de seu país de nascimento.

2 Instrumento cavado num tronco de árvore tem uma função espiritual, já que é utilizado em cerimónias destinadas à comunicação com as divindades.

A HISTÓRIA DA GERAÇÃO DE SOFRIMENTO

Os encontros entre o território da Guiné[3] e Portugal datam de mais de quinhentos anos, "Em meados do século XV os navegadores portugueses atingiram a Costa da Guiné, sendo a terra, propriamente dita, descoberta em 1446" (Monteiro; Rocha, 2004: 65). A dita colônia mais antiga de Portugal será o palco da primeira independência dos territórios ultramarinos portugueses. Em 24 de setembro de 1973, a Guiné portuguesa declara-se Guiné-Bissau, nas Colinas de Boé, território livre e sagrado, de acordo com as palavras da personagem Diminga, proclamando unilateralmente sua independência, a qual só será reconhecida por Portugal depois do 25 de Abril de 1974, com o fim da ditadura salazarista que perdurou por mais de 40 anos (1933-1974). É nesta perspectiva que o drama de Diminga (Bia Gomes) encena-se no território da chamada Guiné Portuguesa, que passou a ser conhecida como tal "na sequência da Conferência de Berlim, quando foram delimitadas as fronteiras e abandonadas as reivindicações territoriais sobre a Gâmbia e a Zona de Casamansa" (Silva, 1997: 21), assim como também para diferenciar da Guiné Conacri de colonização francesa e da Guiné Equatorial de colonização Espanhola, já que para os Europeus o território não possuía sequer um nome próprio, o qual era denominado como: Costa da Guiné, Rios da Guiné do Cabo Verde, Senegâmbia. E ainda no começo do século XIX, a presença de Portugal na Guiné era limitada, visto que restringia-se a "uma *Praça* (Bissau), quatro *Presídios* (Cacheu, Geba, Farim e Ziguinchor), um *Posto* (Bolor) e a *Ilha* de Bolama" (Silva, 2010: 21).

Assim durante muito tempo a Guiné não será de grande interesse para a cobiça dos portugueses, já que inicialmente não se adaptaram ao clima úmido e seco, e o comércio do país passa a ser dominado pelos negociantes e pelos traficantes de diversas partes da Europa, inclusive de Cabo Verde, do qual esse país dependerá administrativamente até 1879, por isso a Guiné durante muito tempo ficou conhecida como "a colônia de uma colônia" (Pélissier, 1989: 41), do mesmo modo que para os europeus, no século XIX, a África Ocidental era considerada "o túmulo do homem branco" (Silva, 2010: 22). E essa possível relação administrativa colonial entre os cabo verdianos e os bissau-guineenses revelou-se uma boa ferramenta de exploração da intriga entre os povos, constituindo e institucionalizando hierarquias, já que os poucos cargos administrativos assumidos pelos africanos eram ocupados pelos cabo verdianos.

Da relação entre Cabo Verde e Guiné nascerá "um simples africano", engenheiro agrônomo de profissão, intelectual, poeta, guerrilheiro, homem de ação e teórico, Amílcar Cabral (1924-1973), que em 1960, em Dacar/Senegal,

3 O termo Guiné provém do português, sendo provavelmente derivado de Akal n'Iguinawen, palavra berbere que significa "país dos negros' (Silva, 2010: 19).

juntamente com os dirigentes do PAI – Partido Africano da Independência, criado em 19 de setembro1956[4], aprovam a nova sigla PAIGC – Partido Africano para Independência da Guiné e de Cabo Verde, em 1959, unindo os ideais de duas nações, o qual, através da figura de seu secretário-geral, denunciará ao mundo as mazelas e desmandos do colonialismo português. Para o cineasta Flora Gomes, em entrevista publicada na Revista Macau (Vilela, 2006: 105-106), bem como em todas as entrevistas, que constam nas referências deste trabalho, Amílcar Cabral será um nome e referência constante como um homem digno de admiração total, que se preocupava com todos individualmente, através da análise de pequenos detalhes. Um político que considerava as culturas nacionais e estrangeiras, procurando conhecê-las e respeitá-las. Dessa maneira, Cabral não estará somente presente na memória e na história dos bissau-guineenses, mas foi imortalizado nos filmes de Flora Gomes, como no *Mortu nega.*

O líder político e militar da revolução e do PAIGC foi assassinado antes de completar 50 anos, conhecido por ser um homem de uma trajetória política forjada por um forte cunho pessoal e pan-africanista. Foi engenheiro agrônomo de formação, entretanto a vida lhe transformou em político, depois em revolucionário e militar. Em 1965, Che Guevara em visita por alguns países africanos e em contato com Amílcar Cabral elogiou-o muito, como o dirigente africano de melhor talento e, em nome do governo cubano, ofereceu treinamento, armamento e uma brigada cubana para a guerra, sendo os únicos estrangeiros a lutar militarmente com o PAIGC, contribuindo principalmente com apoio médico. Como representado em cenas do filme *Mortu nega,* através do médico cubano, que fala em espanhol e opera um civil no meio das matas da Guiné.

Depois de destacar alguns fatores históricos do século XIX e XX marcantes da Guiné, considera-se que o gatilho para o início da reação, com a perspectiva da luta de independência foi o massacre do Pindjiguiti[5], em 03 de agosto de 1959, quando os estivadores do Porto realizam uma greve, na qual solicitavam o aumento dos salários e melhorias nas condições do trabalho e alimentação; todavia o governo ditatorial português recusa-se a negociar, e reage com violência, assassinando mais de 24 trabalhadores do Porto e deixando mais de 30

4 Em razão de pesquisa recente (Sousa, 2012) questionar o ano da fundação do partido, visto que há contradições sobre a data da fundação do PAI, e posterior PAIGC, pois alguns pesquisadores afirmam que foi em 19 de setembro de 1956, entretanto, segundo Julião Soares Sousa (2012), nesta data Amílcar Cabral não se encontrava em Bissau, portanto não poderia ter acontecido a reunião de fundação, bem como as ideias relacionadas com o projeto de libertação e unificação da Guiné e de Cabo Verde, não havia sido pensado por Cabral ainda, por isso 19 de setembro de 1959 de fundação do PAI, que no ano de 1960 irá acrescentar a "GC", passando a ser conhecido pela história como Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde. Não obstante, Sousa (2012) ainda ressalta que é uma data simbólica e que entrou para a história do partido da Guiné-Bissau.

5 Pindjiguiti designava o local do cais de lanchas onde terminava a antiga muralha da cidade de Bissau (Silva, 2010).

feridos, demonstrando mais uma vez a visão desumanizadora do colonialismo português, que ratificava a ideia de que os africanos eram "Valorizados como mercadoria, os africanos negros, e desvalorizados como seres humanos e 'animalizados'" (Henriques, 2011: 12). Desse modo, acendeu-se o estopim da guerra da Guiné contra o colonialismo português, após perceber que não se podia esperar mais, já que os guineenses não eram percebidos como humanos, mas sim como mercadorias. A reação portuguesa foi imediata e com o intuito de minimizar os danos, o Governador proibiu qualquer noticiário para o exterior. A PIDE procurou perseguir os líderes e enviá-los para o temível presídio do Tarrafal, em Cabo Verde e a administração insistia no descredenciamento do massacre, atribuindo o acontecendo a uma guerra étnica (Silva, 2010).

Na Guiné, a luta armada começou efetivamente em 23 de janeiro de 1963, com o ataque, por uma centena de guerrilheiros ao quartel de Tite, na margem Sul do Rio Geba, onde estava instalado o comando do batalhão português (Silva, 1997: 47), demonstrando portanto conhecimento do território, uma vez que Amílcar Cabral conhecia o local, o qual mapeou quando trabalhou para o governo português, bem como as tropas portuguesas estavam preocupados com o ataque a Bissau, capital da colônia, e contrariamente ao esperado, os soldados do PAIGC atacam pela fronteira. Este conhecimento do território foi demonstrado no filme *Mortu nega*, quando Flora Gomes apresenta na tela a experiência e sabedoria dos militares da terra, com relação ao território, através das marchas nas trilhas e passagens pelos territórios pantanosos da Guiné-Bissau.

A guerra expandiu-se rapidamente. Os soldados portugueses tinham sido apanhados de surpresa, já que esperavam ataques pela fronteira e mais no final do semestre. Na Guiné, ainda portuguesa, Amílcar Cabral estabeleceu sua base na Guiné Conakry, já independente da França, desde 1958 com apoio do Senegal. Cabral irá atacar com veemência nas conferências internacionais, inclusive na ONU[6], o colonialismo português. Na ONU, Portugal, mesmo tendo contra si todas as delegações africanas com exceção da África do Sul (devido ao regime de Apartheid), só contava com a defesa da Espanha e com a abstenção dos Estados Unidos, França e Reino Unido, tem acesso a armas, helicópteros, napalm e bombas de fragmentação, miras sofisticadas e outros produtos tecnológicos atuais, como também recebeu dinheiro e apoio diplomático da OTAN – Organização do Tratado do Atlântico Norte, que foram utilizados nas guerras coloniais (Ki-

6 Os dirigentes africanos multiplicam propostas para a 'liquidação pacífica' do colonialismo português. Neste sentido se pronuncia Amílcar Cabral num memorando ao governo português, em 1960, e numa 'carta aberta', em 1961, fazendo propostas idênticas perante o Comité especial da ONU e na 4ª Comissão da Assembleia Geral da ONU, em 1962. Também o MPLA envia, em 1960, um 'memorando' ao governo português solicitando a convocação duma mesa redonda com todos os partidos políticos, para que se resolvesse duma forma pacífica a questão colonial. Os governantes portugueses ou não respondem ou pronunciam-se pela negativa: 'Nem mesa redonda, nem quadrada', titula o oficioso *Diário da Manhã*. A angolanos, moçambicanos e guineenses apenas restará a via da luta armada (Mateus, 1999: 93.)

zerbo, 1972; Davidson, 1979). Outro tema explorado por Gomes no seu filme, pois logo no início do filme um jovem irá morrer, depois de um ataque aéreo, em virtude da explosão de uma mina terrestre.

Do lado português ao eclodir da luta pela independência, o governador na Guiné era o Capitão Vasco António Martins Rodrigues (1962-1964), que seria substituído pelo oficial do exército português, o Brigadeiro Arnald Schutz, o qual foi governador da Guiné de 1964 até 1968 e acumulava também o cargo de comandante-chefe das forças armadas portuguesas na Guiné. Na sua administração, a guerra expandiu-se para o Leste e o PAIGC estendeu a guerra na fronteira Norte (Silva, 2010). Este deixou suas funções em 1968 e assumem-nas, o também Brigadeiro António Sebastião Ribeiro e Spínola, que ao chegar em Bissau, percebe que vencer a guerra militarmente seria impossível, por isso aventura-se na guerra política, através do programa "Guiné melhor", "destinado a minar a posição do PAIGC" (Davidson, 1979: 84).

Em 1972, combatiam mais 142 000 homens portugueses em África (Angola, Guiné e Moçambique), com isso mais da metade do orçamento português era destinado a "defesa e segurança", mesmo com esse poder militar em 1973 os portugueses já haviam perdido dois terços do território da Guiné e no início deste ano os portugueses perdiam o controle do ar, graças aos sofisticados mísseis antiaéreos recebidos da antiga URSS, o que mudou significativamente os dados da guerra. Os mísseis antiaéreos também são um elemento explorado por Flora Gomes no seu filme, inclusive com a encenação da explosão de um helicóptero, que preocupavam tanto os moradores das *tabankas.* Apesar disso, o PAIGC e os povos da Guiné e Cabo Verde sofrem uma tremenda perda, já que em 20 de janeiro de 1973, seu líder Amílcar Cabral foi assassinado em Conakry e dez dias depois Titina (Ernestina) Silá, líder de frente de comando, foi também assassinada no Rio Farim, na Guiné, quando se dirigia para o funeral de Amílcar Cabral (Ferreira, 1977; Silva, 1997; Ki-zerbo, 1972). No filme, o assassinato de Cabral é anunciado no rádio. Meio de comunicação comumente utilizado nas guerras. A tristeza é contagiante, mas o locutor do rádio incentiva os combatentes, para que continuem a lutar, pois "A luta agora é para sua memória e honra".

Após mais de dez anos de guerra, em 24 de setembro de 1973, nas Madina do Boé[7], a República da Guiné-Bissau declarava, numa Assembleia Nacional Popular, unilateralmente sua independência, através da escrita da Constituição de Boé, a qual foi reconhecida pela ONU e por mais de 80 países, por Estados africanos, asiáticos, árabes e do bloco comunista, entretanto foi recebida pelo governo português, como "um mero acto de propaganda". A independência da Guiné-Bissau só será reconhecida por Portugal, depois do 25 de Abril de 1974, que com a celebração do

7 Zona Sudeste da Guiné-Bissau, ao Sul de Gabu. Uma das regiões mais pobres da Guiné-Bissau.

Acordo de Argel entre Portugal e o PAIGC, no qual se reconhece oficialmente a República da Guiné-Bissau e inicia o processo de retirada dos militares portugueses do território bissau-guineense. Logo, consagrou-se como "o único país na região a alcançar a independência pela força das armas" (Silva, 2010: 22).

O golpe de Estado do Movimento das Forças Armadas portuguesas, ou o 25 de Abril, executado por jovens oficiais, que, na sua maioria, haviam lutado nas guerras coloniais, destituíram a ditadura salazarista e lançava a palavra de ordem: "Democracia no nosso país, descolonização em África. Assim, era o povo português o primeiro a ser libertado em grande parte graças à luta heroica dos guerrilheiros africanos" (Ki-zerbo, 1972: 280). Em especial, os bissau-guineenses, pois, através das ideias de Cabral promoveram a consciência nos soldados de que a guerra não era deles, que a luta era contra o colonialismo português, não contra o povo português (Cabral, 1974).

O processo de descolonização para alguns teóricos, militares e investigadores inicia-se "formalmente a 26 de abril de 1974, com a tomada do poder pelo núcleo do MFA da Guiné" (Gomes, 2016: 23), contudo a descolonização também corresponde "a um processo revolucionário amplo e duradouro que, antes de culminar no aparecimento de um Estado, percorre várias fases esse manifesta em diversas instituições" (Silva, 1997: 279). Assim, entender a descolonização como um fato consumado ou como sinônimo de independência formal ou ainda como um período posterior à proclamação oficial das independências, é criar a ilusão de um acontecimento concluído, o que está longe de ter acontecido, não raro entendendo-se enquanto processo em curso até aos dias de hoje. Em Portugal, há uma supervalorização do 25 de Abril como marco, se não causa das independências, como se fosse o único e decisivo fator das independências. Por vezes, ignoram-se todos os esforços e lutas pelas libertações que construíram o processo de descolonização dos bissau-guineenses, angolanos, moçambicanos, são tomenses, cabo verdianos, entre outros. Como se ainda, no século XXI, sentisse que "A literatura portuguesa continua a manter fórmulas correntes que tornam visível a inferioridade civilizacional dos africanos" (Henriques, 2011: 74).

Após o reconhecimento oficial da independência política da Guiné-Bissau, em setembro de 1974, Luís Cabral, irmão de Amílcar Cabral, ascende à governança, que mesmo depois da libertação os problemas estruturais, educacionais, políticos e de desenvolvimento continuam gritantes na Guiné-Bissau, inclusive problemas ambientais como o desmatamento que geram catástrofes como a seca e que são explorados pelo cineasta Flora Gomes nos momentos finais do filme *Mortu nega*: através do sonho de Diminga, o realizador insinua que existe uma relação espiritual entre a natureza e homem. Após o sonho, as mulheres sentem a necessidade de realizar uma cerimônia sagrada para que a chuva volte a molhar

o chão da Guiné-Bissau. A questão educacional também é uma preocupação do Partido no pós-independência, demonstrado no filme através da presença, no acampamento, de um professor ensinando a história da luta às crianças, numa referência ao Projeto da Escola Piloto, idealizado por Amílcar Cabral e numa passagem do filme em que um professor é enviado à *tabanka* para dar aulas às crianças, e aos adultos, no curso noturno.

O primeiro regente da República da Guiné-Bissau tentou buscar, juntamente com o PAIGC e seus apoiadores, remediar o vazio do Tesouro Nacional deixado pelos portugueses, através de melhorias "[...] no quadro de uma reforma agrária, da neutralidade positiva, da educação popular, da libertação cultural e da mobilização das comunidades de base para a satisfação das suas necessidades essenciais" (Ki-zerbo, 1972: 281), como também na busca pela concretização da consciência política e dos direitos dos homens, das mulheres e das crianças, como o resultado mais importante da luta pela independência, no sentido do surgimento de novos sujeitos donos dos seus destinos.

Mesmo assim, não obteve muito êxito nas suas metas, visto que existiam conflitos políticos e militares internos, que começaram a se acentuar em 1978, depois da nomeação do seu camarada de luta João Bernardo "Nino" Vieira, para o cargo de Primeiro-Ministro. As dificuldades são imensas e Luís Cabral é destituído do cargo de Presidente da Guiné-Bissau pelo "Movimento Reajustador" de 14 de novembro de 1980, constituído por um grupo de bissau-guineenses do PAIGC que, liderados pelo general e ministro Nino Vieira, os quais argumentam a necessária ruptura com a unidade Guiné-Bissau e Cabo Verde, pondo em causa o legado de Amílcar Cabral de unificação dos dois países. (Cande-Monteiro, 2013: 225).

Nesse sentido Flora Gomes inscreve no filme *Mortu nega* a necessidade de contar outra versão da história, apresentando outros pontos de vista, especialmente a respeito da luta de independência. Como disse Siegfried Kracauer (1988), os filmes de ficção refletem de forma imediata a mentalidade de uma nação, estabelecendo assim uma relação direta entre o filme e o meio que o produz. Em função disso o filme continua significativo, apesar da passagem do tempo, não só pela própria historiografia do cinema, como pela sua relevância diante do destaque dos temas tratados. *Mortu nega* prova a sua atualidade e continua, até o presente momento, a ser selecionado para festivais e eventos por exibir não apenas a luta de um povo para obter a sua independência, mas por ser contado por um elemento deste povo, através do seu ponto de vista, refletindo ao mesmo tempo sobre o passado e sobre o presente do seu país.

Por este ângulo, marcam-se temas, assuntos e debates, bem como o filme

que foi produzido em 1987 e lançado em 1988, que estão relacionados com o período pós-colonial, que refere-se ao processo de descolonização, que marcou, de formas muito diferentes, tanto os países que foram colonizados. Revelando assim mais do que submissão e aceitação de uma condição de sujeitos colonizados, pois é o momento de trazer à tona reflexões sobre histórias, políticas, culturas, artes, deixando de lado dicotomias limitadoras e pensamentos etnocêntricos, ocidentalizados, eurocêntricos, coloniais, pós-coloniais e neocoloniais. Este é justamente contexto do momento de idealização do filme *Mortu nega*, no qual Gomes irá discutir o destino daqueles que nem a morte o quiseram, que deixaram seus ideais de unidade, luta e progresso, que deveriam ser construídos coletivamente, para o bem comum da jovem nação bissau-guineense.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Isto posto, para se explicar os contextos históricos e políticos presentes (ou não) de filmagem das películas de Gomes, como no *Mortu nega* representa o último ano da luta de independência e a situação de filmagem sob a administração política de João Bernardo Vieira. Mostrando que o momento de pós-independência e pós-colonial não sinalizava um distanciamento do colonialismo português, que se encontrava mascarado na nova forma neocolonial. Por isso, a película, cujo título *Mortu nega* significa, em crioulo bissau-guineense, não só "aquele que a morte negou, rejeitou", mas também está relacionado com a cultura, a história e oralidade da Guiné-Bissau, como explicado pelo realizador Flora Gomes:

> *Quando uma mulher dá luz e a criança morre na primeira, na segunda, na terceira ou na quarta vez; a próxima criança que sobrevive recebe o nome de Mortu nega, que a morte o recusou... Eu utilizei no título, representando os que deviam morrer durante a luta e não morreram, não valem nada, os que sobreviveram que nem a morte os quer, recusou-os (Oliveira; Zenun, 2016).*

Revelando que o cinema como forma de arte intervém diretamente na escrita da história, pois a arte reflete bastante o período do qual emerge, bem como o artista/autor/cineasta transporta o seu tempo, o seu contexto e a sua época para a tela. A arte carrega consigo a memória do seu próprio tempo e pode ser usada para representá-lo, portanto é imprescindível tratar o cinema como fonte para o conhecimento histórico, cultural, político, social local, com desdobramentos globais, transnacionais e transculturais, como nos filmes do realizador Florentino (Flora) Gomes.

Atualmente, conhece-se a Guiné-Bissau por causa das notícias, em função do seu momento político[8]. E mesmo, apesar de um cenário desordenado de apoio

8 Em 12 de abril de 2012, na véspera do início da campanha para a segunda volta da eleição presidencial bissau-guineense, militares ocuparam a rádio nacional, a sede do PAIGC e atacaram a residência do primeiro-ministro em fim de mandato Carlos Gomes Júnior. O presidente da República interino, Raimundo Pereira, foi preso na sua residência por militares, tal como o primeiro-ministro Carlos Gomes Júnior. O evento sucede ao conflito militar de 2010 e a uma

ao cinema nacional, este cinema desenvolveu-se graças à persistência e vontade própria de Flora Gomes e Sana Na N'Hada, e mais recente Vanessa Fernandes, Felipe Henriques, Soulemane Biai e José Lopes, que num verdadeiro "percurso de combatente"[9] conseguiram reunir meios e condições para se afirmarem profissionalmente, tanto a nível interno como internacional, promovendo assim uma cinematografia nacional e mesmo não dispondo de atores profissionais de cinema, os diretores e produtores tiveram que recorrer a amadores, que, no entanto, souberam estar à altura do desafio que se lhes lançava. As premiações de Bia Gomes pela atuação em *Mortu nega* em dois festivais (Menção Especial para a Melhor Atriz no Festival de Ouagadougou, em 1989, e o Prêmio de Melhor Atriz no Festival Internacional de Cartago, em 1989).

Desse modo, os cineastas passam a rever suas escolhas temáticas, políticas e estéticas, pois estes realizadores revelam-se intérpretes críticos de suas culturas, discutindo diferentes preocupações, que envolvem também os espectadores, já que estes esperam "[...] dos cineastas africanos que façam filmes populares e comprometidos com uma transposição literal da realidade e culturas na tela" (Bamba, 2014). É nesse sentido que o realizador Flora Gomes nos seus filmes exibe detalhes da cultura bissau-guineense, inclusive utilizando o crioulo guineense como idioma oficial. Da mesma maneira Gomes apresenta-nos em seus filmes pessoas comuns, "autorizando a irrupção de seres singulares na narrativa de conjunto da história" (Lagny, 2009: 107), expressando traços dos cinemas contemporâneos, nos quais expõe como os bissau-guineenses foram excluídos da História oficial ocidental, por não terem suas versões narradas ou ainda serem meros coadjuvantes das suas realizações históricas.

Gomes assume, por vezes, o papel de narrar os acontecimentos memoráveis da Guiné-Bissau, como se carregasse o encargo da saberia de um *Griot* e a necessidade de apresentar, nos seus filmes, os seus discursos da memória e da história da Guiné-Bissau e da África. Lutando contra o esquecimento do passado recente que vive mundo, em busca de um mundo múltiplo, colorido, como o arco-íris, regado a esperança e a ousadia de ir além do que as mentes e os corpos ainda colonizados pressupõem, propondo que ousemos ir além das expectativas criadas para as crianças e os jovens, quando a morte é a nossa única certeza (*Nha* fala). Como "griot da memória", o cineasta surge como "intermediário que dialoga com os ancestrais, que liga os mundos" (Có, 2009: 106). Não só os mundos dos vivos e dos mortos, mas os mundos do Norte e do Sul, dos Nós e dos Outros, do erudito e do popular. Narrando histórias que referenciam sua vida, sua arte, sua cultura, sua história, seu país.

---

tentativa de golpe de Estado falha em 2011. Realizou-se eleições em 2014 e no ano de 2015, o presidente eleito José Mário Vaz já demitiu mais de três primeiros-ministros, que foram indicados para o cargo.

9 Termo utilizado pela escritora Filomena Embaló, que está relacionado com a luta de libertação bissau-guineense.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAMBA, Mahomed (2014). A "irrupção do Outro" no campo do discurso teórico sobre os cinemas pós-coloniais africanos. In. OLIVEIRA, Marinyze Prates de; PEREIRA, Maurício Matos dos Santos; CARRASCOSA, Denise. *Cartografias da subalternidade* diálogos no eixo sul-sul. Salvador: EDUFBA, p.7-98.

BERNARDET, Jean-Claude (2006). O que é cinema?. 16.reimpr. São Paulo: Brasilense.

BOUGHEDIR, Ferid (2007). O cinema africano e a ideologia: tendências e evolução. In: MELEIRO, Alessandra (org). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado*: África. São Paulo: Escrituras, p.37-56.

CABRAL, Amílcar (1974). *Guiné-Bissau:* nação africana forjada na luta. Trad. Manuel L. Martins. Lisboa: Nova Aurora. (Textos Amílcar Cabral, n.1).

CANDE-MONTEIRO, Artemisa (2013). *Guiné-Bissau:* da luta armada à construção do estado nacional - conexões entre o discurso de unidade nacional e diversidade étnica (1959-1994). TESE. Salvador: Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal da Bahia.

CÓ, João Paulo Pinto (2009). "*Nha fala*: entre memórias, esquecimentos, ancestralidade, oralidade e identidade nacional guineenses numa África pós-colonial". In: LIMA, Tânia; NASCIMENTO, Izabel; OLIVEIRA, Andrey (orgs). *Griots:* culturas africanas: linguagem, memória, imaginário. Natal: Lucgraf, p. 102-113.

DAVIDSON, Basil (1979). *A política da luta armada:* libertação nacional nas colónias africanas de Portugal. Trad. Fernanda Pinto Rodrigues. Lisboa: Editorial Caminho.

EMBALÓ, Filomena (2015). O cinema da Guiné-Bissau. In: BARROS, Miguel de (Cood). *Flora Gomes: o cineasta visionário*. Bissau: Corubal, p.19-23.

FERREIRA, Eduardo de Sousa (1977). *O fim de uma era:* o colonialismo português em África. Trad. Maria Nazaré de Campos. Lisboa/PT: Livraria Sá da Costa Editora.

FERRO, Marc (2010). *Cinema e história.* Trad. Flávia Nascimento. São Paulo: Paz e Terra.

FERRO, Marc (1975). O filme: uma contra-análise da sociedade? In. História: novos objetos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975, p.1-19. http://www.educacaopublica.rj.gov.br/oficinas/historia/reverso/downloads/MarcFerro.pdf . (10 setembro 2016).

GOMES, Flora (dir.) (1988). *Mortu nega (Morte negada)*. [Filme]. Direção de Flora Gomes, produção Instituto Nacional de Cinema da Guiné-Bissau: Guiné-Bissau, VHS/DVD.

GOMES, Carlos de Matos (2016). Prefácio. In. GOLIAS, Jorge Sales. *A descolonização da Guiné-Bissau e o movimento dos capitães.* Lisboa: Edições Colibri, p.09-31.

HERIQUES, Isabel Castro (2011). *Catálogo Africanos em Portugal:* história e memória – séculos XV-XXI. 1.ed. Lisboa: Peres-Soctip, Indústrias Gráficas, S.A.

KI-ZERBO, Joseph (1972). *História da África negra II.* 1.ed. Portugal: Publicações Europa-América (Paris).

KRACAUER, Siegfried (1988). *De Caligari a Hitler*: uma história psicológica do cinema alemão. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar.

KORNIS, Mônica Almeida (1992). História e cinema: um debate metodológico. *Estudos Históricos.* Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992, p. 237-250.

LAGNY, Michèle (2009). O cinema como fonte de história. In. NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (orgs). *Cinematógrafo:* um olhar sobre a história. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. Da UNESP, p. 99-131.

MATEUS, Dalila Cabrita (1999). *A luta pela independência:* a formação das elites fundadoras da FRELIMO, MPLA e PAIGC. Portugal: Editorial Inquérito.

M'BOKOLO, Elikia (2007). *África negra:* história e civilizações do século XIX aos nossos dias – Tomo II. trad. Manuel Resende. Lisboa: Edições Colibri.

MONTEIRO, Fernando Amaro; ROCHA, Tereza Vázquez (2004). *A Guiné do século XVII ao século XIX:* o testemunho dods manuscritos. Lisboa/PT: Prefácio – Edição de livros e revistas Lda.

NAPOLITANO, Marcos (2011). A escrita fílmica da história e a monumentalização do passado: uma análise comparada de Amistad e Danton. In. CAPELATO, Maria Helena *et al* (orgs). *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. 2.ed. São Paulo: Almeda, p. 65-84.

OLIVEIRA, Jusciele C A de; ZENUN, Maíra (2016). A poesia universal no cinema de um homem africano: entrevista com Flora Gomes. *Cerrados – Revista do programa de pós-graduação em literatura.* n. 41, 2016, p.320-329. Áfricas em movimento

PÉLISSIER, Renné (1989). *História da Guiné*: Portugueses e Africanos na Senegâmbia (1841-1936). Lisboa: Editorial Estampa. Volume I.

SILVA, António E. Duarte (1997). *A independência da Guiné-Bissau e a descolonização portuguesa.* Porto/ PT: Edições Afrontamento.

SILVA, António E. Duarte (2010). *A invenção e construção da Guiné-Bissau* (Administração colonial/ Nacionalismo/Constitucionalismo). Coimbra/PT: Edições Almedina, 2010.

SOUSA, Julião Soares (2012). *Amílcar Cabral (1924-1973)*: (vida e morte de um revolucionário. 2.ed. Lisboa: Nova Veja.

THIONG'O, Ngugi Wa (2007). "A descolonização da mente é um pré-requesito para a prática criativa do cinema africano?". In. MELEIRO, Alessandra (org). Cinema no mundo: indústria, política e mercado: África. São Paulo: Escrituras Editora, p.27-32.

VILELA, Augusto (2006). "África positiva. Entrevista concedida por Flora Gomes". *Revista Macau*. IV série, n.4, trimestral, p. 98-106.

XAVIER, Ismail (org) (1996). O cinema no século. Rio de Janeiro: Imago ed.

Maíra Zenun
Universidade Federal de Goiás

Você sabe por que, nas histórias, os caçadores sempre matam o leão? É porque são eles que contam as histórias. Se os leões contassem histórias, eles ganhariam de vez em quando. (Provérbio Africano).

Resumo: Sabe-se que alguns países da Europa, entre eles Portugal, foram responsáveis por implementar o colonialismo em grande parte do continente africano. Não por acaso, e escorada na versão única de História da Humanidade, escrita pela colonialidade, o cinema feito fora de África pouco nos conta, do ponto de vista de uma autorrepresentação, sobre a realidade das sociedades africanas de antes, durante ou depois do processo colonial. Contudo, há um tipo de cinema africano que tem procurado corrigir este equívoco, contando histórias que retratam outras formas sociais; de grupos alijados do direito de exercer suas representatividades. Interessa que em África, algumas pessoas tomaram esta arte como instrumento de luta decolonial e, neste sentido, o presente artigo traz uma breve discussão sobre o tema, a partir da obra e trajetória de Idrissa Ouedraogo, cineasta burkinabè.

Palavras-chave: cinema africano de militância, Idrissa Ouedraogo, autorrepresentação, representatividade, colonialidade.

Abstract: It is known that some countries in Europe, including Portugal, were responsible for implementing colonialism in much of the African continent. Not by chance, and based on the unique version of History of Humanity written by the colonialists, cinema made outside Africa does not tell us, from the point of view of self-representation, about the reality of African societies before, during or after the colonial process. However, there is a type of African cinema that has sought to correct this misconception by telling stories that portray other social forms; other groups set aside from the right to exercise their own representatives. It is interesting that in Africa, some people took this art as an instrument of the decolonial struggle, and in this sense this article brings a brief discussion about the theme, from the work and trajectory of Idrissa Ouedraogo, Burkinabè filmmaker.

INTRODUÇÃO

Durante os séculos XVI, XVII e XVIII, alguns países da Europa, entre eles Portugal, foram responsáveis por implementar o colonialismo em grande parte do continente africano. Como não poderia deixar de ser, e escorada na versão única de História da Humanidade, escrita sob os alicerces teórico-metodológicos da cultura da colonialidade (Quijano, 2005), tanto a literatura quanto o cinema feitos fora do continente pouco nos contam sobre como era a realidade das sociedades africanas, antes, ao longo e depois do processo colonial. Cenário que também é de muita luta e resistência, por parte das sociedades colonizadas. Entretanto, parece bastante interessante como há um tipo de cinema feito no continente, que tem procurado corrigir este equívoco, nos contando – como pode – detalhes sobre este vasto período histórico ao retratar outras formas de organização social e práticas culturais, antes ignoradas e invisibilizadas pela cultura colonial.

Neste sentido, para este artigo, trago à baila uma breve leitura sobre um tipo de cinema africano de militância, insurgente, que tem procurado apresentar outras narrativas sobre os grupos que foram alijados do direito de exercer as suas próprias representações. Para tanto, na intenção de problematizar esta produção, tomo a trajetória e a obra do cineasta burkinabè Idrissa Ouedraogo (1954), herdeiro direto de como o cinema feito no continente negro, por cineastas africanas e africanos, nasce e se desenvolve enquanto uma estratégia política. Idrissa Ouedraogo é uma entre tantas outras pessoas que, em África, escolheram esta arte como instrumento de luta anticolonial. Tanto pelo fato de como o cinema foi utilizado, pelo sistema, antes e depois do colonialismo, quanto por conseguir projetar simultaneamente na tela, e para milhões, objetos, pessoas e comportamentos que foram sendo invisibilizados, pôr mentalidades colonizadas.

Sobre a trajetória de Idrissa Ouedraogo, entretanto, trata-se de uma longa caminhada que pode ser lida como sendo, inclusive, a sua própria especificidade - de pensador e cineasta africano. Ele não é somente o herdeiro direto do cinema *negro africano* inaugural em África, dos anos 1950/1960, interessado em utilizar tal arte em prol da descolonização epistemológica e sensorial, que as imagens cinematográficas de referência ao continente poderiam propiciar. Ouedraogo também é um dos primogênitos desta longa história de amor, entre um país e uma forma de arte. Entre Burkina Faso e o cinema afro. Trata-se, portanto, de um importante realizador burkinabè, que se inventou na tradição de um cinema de militância e conseguiu traçar sua carreira, especialmente, em prol da valorização de culturas negras. Trazendo para os seus filmes a preocupação de registrar com dignidade as paisagens e

os costumes de sua terra natal, representados em lindas cenas do povo Mossi, que vive a realidade do Sahel (Nagib, 1996).

Cabe mencionar que em seus mais de 20 filmes, Ouedraogo nos proporciona imagens muito diferentes das que foram divulgadas sobre, e sem o consentimento, das populações que vivem há séculos na região que compreende Burkina Faso. Desta intensa produção autoral, destaco os filmes *Yaaba* (1989) e *Tilaï* (1990), particularmente. Sendo as duas, obras do autor que apesar de nos contarem histórias universais (Nagib, 1998), desatreladas dos problemas gerados pela conflituosa relação entre África e Europa, por exemplo; ainda assim, ambos os filmes apresentam-se com um enredo visivelmente local, *particular;* uma vez que trata-se de um tipo de memória sobre o passado dessas sociedades, que também lhes foi roubada pelo hábito colonial de tornar natural um imaginário vulgar sobre o continente – imaginário este totalmente atrelado, dependente e submisso às relações de poder instituídas em África, pela Europa, a partir do sistema colonial.

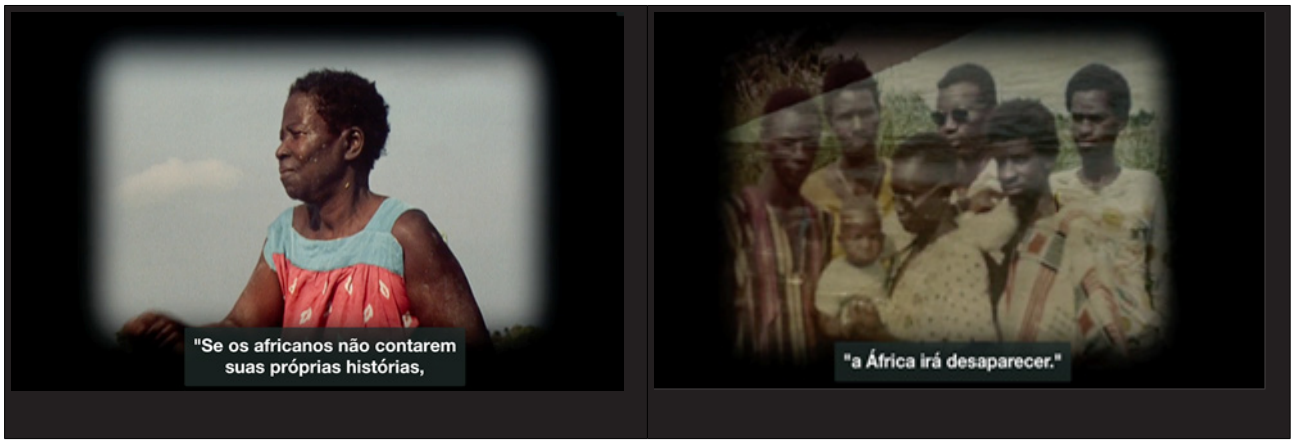

Fig. 1 - Fotogramas do filme *SEMBENE! - o pai do cinema africano* (2015).

CINEMA AFRICANO: UMA HERANÇA (DE)COLONIAL

Fazer cinema em África é herdar uma função curiosa. É também cumprir uma tarefa já há muito conhecida, e respeitada, em terras africanas. Praticada em muitas sociedades e por pessoas específicas, imbuídas da missão de nomear, narrar e invocar. De contar histórias, (re)construir imaginários e (re)animar comunidades ouvintes-retratadas (Andrew, 2016). Não é à toa, portanto, que há cineastas por toda a África, reivindicado para si os títulos de *grió* ou *djidiu;* reivindicando para si o direito de se dirigir, cinematograficamente, as suas próprias comunidades, as suas próprias memórias, a fim de contá-las e conectá-las com o presente. Neste sentido, vale notar que tal produção nasce, especialmente, da vontade de intervir na dinâmica cultural dos povos que haviam

sido colonizados. Promovendo, entre outros, novos encontros inter-culturais e novos repertórios sobre uma África, de fato, descolonizada.

Tudo isto, sobretudo, através da salutar articulação entre sabedoria popular, tradições locais, interesses internos e novas tecnologias de comunicação. Logo, a ideia de um cinema africano como extensão da herança de narrar e inventar histórias em África, é usada aqui para denominar uma produção bastante diversificada, realizada por cineastas africanas e africanos, sobre temáticas africanas e afrodiaspóricas. E feita sob diferentes suportes e padrões estéticos. Um cinema continental, muito diversificado e eclético, em função de uma pluralidade incomparável de culturas, de línguas, de contextos - geográficos e geopolíticos.

Nas palavras de Idrissa Ouedraogo, trata-se um cinema africano no plural, composto por filmes os mais diversos, tanto em sua mediocridade quanto em sua genialidade (Tylski, 2017). Entretanto, este é um campo de produção de conhecimentos que entendo como sendo um espaço simbolicamente unificado, de muita resistência à colonialidade euro ocidental, prevista em filmes taxativos sobre o continente, como *Diamante de Sangue* (2007) ou *Invictus* (2009). Isto, única e exclusivamente, pelo simples fato de teimar em existir. E insistir; no sentido de elaborar, criar, ressignificar e enunciar outras experiências, outros corpos, outros modos e outras narrativas sobre a vida, que a própria história colonial não admite, ou comporta.

No bojo de toda esta cinematografia – que nasce sendo, por excelência, um campo de muita resistência –, há um tipo ainda mais específico; um tipo declarado de cinema de militância. Que se distingue na busca explicitada por quem o elabora, de criar e retratar novas imagens, para que surjam novos olhares, sobre o continente africano. Um tipo de cinema feito na expectativa da reconstrução, em função da desqualificação vivida pelas culturas africanas, durante o período colonial. E que se define por ser feito por profissionais/artistas desejosas, desejosos, de produzir algo que rompa com os estereótipos criados pelo colonialismo, sobre as populações negras, africanas e afrodiaspóricas. Contra antigas referências, racistas e pré-conceituosas, que ainda se mantém sustentadas pela cultura da colonialidade sobre um *todo* negro – populacional, cultural, estético e epistemológico – que descende de África.

Ocorre que, desde a invenção do cinematógrafo, a África tem servido de cenário para as lentes coloniais e neo-coloniais. Durante todo o período de dominação europeia, foram produzidos muitos filmes em/sobre África, que eram exibidos às populações colonizadas, de maneira a tentar formatar o pensamento – e o olhar – daquelas pessoas (Sanogo, 2015). É preciso lembrar que algumas administrações coloniais européias chegaram a prever e aplicar

severas regulamentações para qualquer cinema que fosse feito nas e para as possessões (Oliveira, 2016). Talvez por isso que, na primeira oportunidade, o cinema foi eleito instrumento político de emancipação, capaz de refletir experiências coletivas em função do seu poder de difusão e, por conseguinte, de convencimento. Por esta razão, há uma enorme diferença entre falar sobre um cinema feito em África ou falar sobre um cinema feito em África, por africanos.

Neste sentido, a partir da década de 1960, algumas pessoas nascidas no continente se voltaram para esta arte e se imbuíram da missão de ampliar as suas possibilidades. O primeiro filme com viés anticolonial de maior projeção, realizado por um africano negro, data de 1963, quando o diretor senegalês Ousmane Sembène lançou o curta-metragem *Borom Sarret* (*O carroceiro,* em Wolof). O filme se passa em Dakar e foca a vida de um rapaz que trabalha como cocheiro-taxista. Aquilo que, de princípio, parece ser a narrativa de uma rotina comum e (quase) sem importância, vai ganhando as ruas da cidade e se intensifica. De simples descrição sobre o cotidiano, transforma-se em um crítico e tenso relato sobre as relações sociais de poder no pós-colonial. O clima transborda quando, quase ao final daquele dia, o carroceiro é contratado por um rapaz negro de terno e gravata, que precisa ir ao bairro francês (leia-se branco e rico) de Dakar.

Fig. 2 - Fotogramas do filme *BOROM SARRET,* de Ousmane Sembène (1963).

Reticente, mas muito interessado na quantia de dinheiro ofertada, *le charretier* acaba percorrendo o trajeto, que literalmente o despeja em uma outra cidade, no sentido mais simbólico que esta imagem possa ter. De repente, o filme escancara aos olhos de quem o assiste a pior das heranças coloniais, expondo a existência de um enorme abismo entre duas Áfricas distintas: uma, muito pobre, em oposição a outra, muito rica. E, embora já houvesse a tradição de filmes feitos sob a lógica da ideologia colonial, *Borom Sarret* é um marco, responsável por inaugurar uma nova espécie de cinematografia. Essa sim, de

fato representativa, de fato africana, ao trazer novas visões sobre o continente, feitas a partir do próprio continente, e por levantar questões fundamentais, herdadas do período colonial, tais como a pobreza, o racismo, a imigração forçada, a luta de classes e a exclusão social nas cidades.

Por muito tempo marxista declarado, Sembène não negava a função política do cinema e dizia usar suas lentes como instrumento de luta (Amaral, 2013). Sendo este um cineasta convencido de que qualquer revolução real deveria ser, sobretudo, cultural (Gomes, 2013). O realizador sabia que, através do cinema, era possível abordar, de forma poética e para públicos enormes, novas informações, novas perspectivas. E dizia: "Eu quero fazer um cinema militante que cause um despertar nos expectadores. Ele não pode proporcionar soluções prontas. No máximo, eu posso sugerir direções. Um filme só *é útil* se ele permite debates entre os expectadores depois dele" (Annas e Busch, 2008, 16). Esta primeira produção de Sembène simbolicamente inaugura, portanto, o *cinema africano pelos africanos*, cuja preocupação central está em fazer filmes conscientemente voltados para as necessidades estruturais do continente – que são muitas, aliás, em função das heranças do antigo sistema.

Logo, o desenvolvimento do campo cinematográfico em África pode, e deve, ser lido como uma entre tantas outras formas de ação direta que ocorreram a partir do período das lutas de libertação. Respostas essas que surgiram, fatalmente, em função da dominação colonialista. Dominação essa que, por sua vez, resistiu ao fim dos impérios coloniais e à consolidação dos estados capitalistas, na forma de um ranço cultural impregnado na própria estrutura social e política remanescente; nomeadamente na colonialidade (Quijano, 2005) - que, aliás, nunca deixou de enfrentar resistência através da repercussão dos movimentos decoloniais. Não é à toa que, a partir da grande influência exercida por Sembène, mais e mais cineastas vão realizar seus filmes em África na tradição de um cinema de ruptura e de militância que, apesar das múltiplas estratégias estéticas, se firma pelo discurso de contestação: de forma e conteúdo. Este tipo de cinema existe, e insiste, repito, sendo produzido no continente até os dias de hoje. Infelizmente, ainda há um enorme problema na questão de sua divulgação e distribuição (Bamba, 2012), mas isto é tema para um outro artigo.

Ainda no âmbito desta trajetória de desenvolvimento do cinema africano, o caso de Burkina Faso (que até 1984 era chamado de República do Alto Volta) é bastante especial, respeitadas as suas contradições e percalços internos. O país conseguiu erguer, desde a sua independência política, uma vigorosa cultura cinematográfica, através de diferentes frentes de atuação, que são tanto civis quanto estatais (Dupré, 2012). Por exemplo: nove anos após o fim legal

do regime colonial, em 1969, em Burkina Faso foi criado aquilo que hoje é considerado o maior festival de cinema em África, o FESPACO; além de ter sido este o ano em que o país teve todas as suas salas de cinema (não eram muitas) nacionalizadas pelo governo militar de Sangoule Lamizana; o mesmo governo, aliás, que naquele mesmo ano também criou um importante fundo de financiamento para a promoção e o aumento da produção de filmes burkinabès (Bamba, 2007). Ou seja, foram muitos os incentivos.

Ademais, desde a época do fim das lutas de libertação colonial, Burkina Faso possui uma forte tradição em escolas de cinema, resultado de experiências como o INAFEC (*Institut d'Education Cinématographique de Ouagadougou*), que esteve ativo entre 1977 e 1987 e era financiado em parte pela UNESCO, em parte pelo governo burkinabè (Morillère, 1983); o IRIS (Instituto Regional da Imagem e do Som), que funcionou como centro de profissionalização em vídeo/película e recebia estudantes, cineastas e profissionais da pesquisa em audiovisual, oriundos de várias partes do continente (Bamba, 2007); e o IMAGINE, inaugurado em 2003 pelo cineasta burkinabè Gaston Kaboré, que funciona até hoje como instituto de formação e aperfeiçoamento contínuo na área do cinema e do audiovisual mundial.

E não para por ai. O país do cinema africano possui ainda um outro diferencial que o faz digno do título. Burkina Faso também tem sido a sede da FEPACI – *Fédération Panafricaine des Cinéastes* –, desde a década de 1970. Trata-se de uma importante federação, organizada a partir dos ideais políticos pan-africanistas do *Groupe Africain de Cinéma*. Que, por sua vez, nasce em 1952, do trabalho associativo de pessoas de todo o continente, interessadas em se apropriar "do cinema como meio de despertar as consciências" (Bamba, 2007, 94). Esta coletividade, também conhecida como Grupo de Vieyra , não atuava de forma isolada, e "seus esforços estiveram coordenados e alinhados ao combate político e estético dos poetas e escritores africanos e da diáspora pela emancipação e revalorização da imagem do povo negro" (Bamba, 2007, 94).

Encarregado de organizar encontros regulares entre diferentes profissionais das artes africanas, o *Groupe* participou do lançamento das Jornadas Cinematográficas de Cartago (JCC), em 1966, na Tunísia, e fez parte da organização da entidade jurídica da FEPACI, com sede em Ouagadougou, como já havia mencionado. A FEPACI, no caso, é uma entidade que tem sido grande parceira de diferentes cinematografias africanas, ao se concentrar especificamente na promoção e fortalecimento das indústrias audiovisuais do continente – em termos de produção, distribuição e exibição de seus filmes (Bamba, 2007). Além disso, o *Groupe* de Vieyra também esteve à frente das recomendações que deram origem ao FESPACO – Festival Pan-Africano de

Cinema e Televisão de Ouagadougou. Sendo este, o já mencionado maior ritual africano que celebra o cinema como forma de auto afirmação identitária, que acontece em Ouagadougou, capital de Burkina Faso, desde 1969.

Ocorre que o surgimento deste festival é outro fator crucial, na relação de amor entre Burkina Faso e o cinema negro e africano. A sua inauguração pode ser atribuída, para além do incentivo relatado, a um grupo de cinéfilas e cinéfilos locais, intelectuais e cineastas do continente, capitaneados por Ousmane Sembène, e organizados na luta contra a invisibilidade de filmes africanos (Dupré, 2012). Sobre o festival, segundo pesquisas acadêmicas relacionadas, ele teria sido criado, sobretudo, para ser um espaço de real importância para a indústria audiovisual africana (Bamba, 2007; Dupré, 2012; Oliveira, 2016). E, a despeito das muitas dificuldades enfrentadas (financeiras, políticas e ideológicas), tem sido fundamental para o fomento da produção de novas imagens sobre o continente e as culturas negras, pondo no mercado uma série de novas representações que – algumas vezes – conseguem ser bem diferentes daquelas, outras, difundidas pela perspectiva de uma educação orientada pela cultura da colonialidade.

Ao trazer no próprio nome – Festival Pan-Africano –, uma referência direta à doutrina política defendida por parte da intelectualidade/irmandade africana e afrodescendente (Almeida, 2007), o projeto do FESPACO se consolida no reforço da ideia de colaboração entre as sociedades africanas e afrodiaspóricas (Bamba, 2007). E é exatamente em função deste motivo que o festival acaba por cumprir, a despeito de tudo e de todos, um papel fundamental de incentivo para a produção audiovisual africana, burkinabè e afrodiaspórica. São muitas as atividades envolvidas em torno do FESPACO, que se desdobra em "exposições, debates, conferências de imprensa, seminários, eventos culturais, mercado de produtos africanos. Competição, muitos prêmios. Também inclui o Mercado Internacional de Cinema Africano (MICA)" (Barlet, 2000, 299).

Fato é que, ao longo das últimas cinco décadas, o FESPACO tem sido em/para África, o evento cultural mais regular, em termos de constância; o maior, em termos de quantidade de obras exibidas; o mais abrangente, quanto a quantidade de países africanos e afrodiaspóricos participantes envolvidos; e o mais antigo festival de cinema, que acontece em Ouagadougou, África Ocidental, de dois em dois anos, desde 1969, sem interrupção até os dias de hoje (Barlet, 2000; Dupré, 2012). A última edição ocorreu entre os dias 25 de fevereiro e 04 de março de 2017. Neste sentido, apesar de nunca ter aterrissado em outras paragens, e acontecer sempre em Burkina Faso, com ênfase nas atividades concentradas em Ouagadougou, o festival é resultado de uma parceria bastante ampla e continental, pan-africana. Mesmo que hoje em dia isto se concretize mais em termos de uma

estrutura produtiva e rede de financiamentos, do que propriamente em matéria de confabulação político-ideológica.

O que acontece em Burkina Faso, quanto ao FESPACO e todas as outras atividades relacionadas, resulta portanto, do acúmulo de muitas experiências realizadas em colaboração e que exprimem uma enorme "vontade de superar os obstáculos e participar de processos políticos de forma coletiva" (Bamba, 2007, 94). O importante é que todas essas situações e iniciativas, tantas intenções em prol do cinema africano plural, colocaram o país na lista dos maiores produtores de filmes na África subsaariana durante a segunda metade do século XX (Armes, 2007). E é por isso que há, realmente, uma forte cultura de cinema por lá, fruto de tantos anos de parceria entre a cidade e o cinema. Sendo que, desta relação, há uma geração especifica de cineastas, que teve muito a lucrar com tudo isso.

IDRISSA: OBRAS E TRAJETÓRIA

Entre tais cineastas, identificados dentro de uma geração que data dos anos 1980-1990 (Bamba, 2012), e que é herdeira direta das políticas, das pessoas e das intenções que fizeram desenvolver o cinema em África, há o burkinabè Idrissa Ouedraogo. O seu trabalho é dedicado, por escolha e por aptidão, a trazer para as telas recordações de uma espécie de educação familiar a que teve acesso quando era criança (Nagib, 1998). E que o faz porque, segundo o próprio, o fato de existir um texto em cada imagem facilita o desejo de reagir às heranças do colonialismo, uma vez que h*á uma* "necessidade vital para os africanos de se exprimir por qualquer meio que seja. (...) [Porque] se não se tomar uma atitude, logo estaremos excluídos de tudo" (Nagib, 1997). Em entrevista cedida a Lúcia Nagib para o Jornal Folha de São Paulo, o cineasta comentou acreditar que:

> *(…) a tradição não se perde jamais. O perigo é querer manter a todo o custo a terra africana na idade da pedra talhada. No passado, havia um certo número de leis de costume, hoje vivemos no mundo com aquilo que aprendemos com os outros, com seus aspectos positivos e negativos. Basta rejeitar os aspectos negativos e adotar os positivos. (…) O que é preciso é dar lugar na mídia, nos jornais, no rádio, na televisão, para que a tradição possa se exprimir também e se confrontar com a modernidade. (...) Quanto a mim, sou pelo movimento, porque permite preservar as coisas essenciais e desprezar as supérfluas (Nagib, 1997)*

Ou seja, Idrissa Ouedraogo nunca escondeu a faceta política de sua arte, assumindo em falas públicas, inclusive, que ela se reveste da função social de contar histórias, de nomear e de transmitir tradições comuns, como um *griô*, em contraste com o desmantelamento promovido pelos alicerces da colonialidade européia, que insiste na escrita de uma versão única de História da Hu-

manidade. Neste sentido, o realizador burkinabè faz parte da linhagem que descende em direto da primeira geração de cineastas, cujas obras se situam na lógica imperativa da descolonização (Bamba, 2012), e que tem Ousmane Sembène como pai e mentor. Esta geração de Sembène teria sido substituída por uma nova leva de artistas, desencantados com os caminhos percorridos pelas elites africanas, no pós-colonial.

Segundo Mohamed Bamba, "os discursos nacionalistas da primeira geração, deixam lugar para uma construção discursiva mais fílmica, mais autoral, mesmo se o tema é escolhido em razão da urgência do momento" (Bamba, 2012, 222). De fato, esta geração, diferentemente daquela que a antecede, procurou travar uma luta pelo amadurecimento do olhar sobre as realidades africanas. Onde a representação teria que primar sobre a demonstração, e a câmera, que antes exibia apenas, estaria voltada para as memórias, para os mitos, para dentro do mundo africano, a fim de percorrer e não meramente explorar as paisagens locais. Podendo assim, enfim, assimilá-las e compreendê-las. Neste sentido, tanto a obra quanto a trajetória do burkinabè Idrissa Ouedraogo, que faz parte desta segunda corrente de cineastas africanos e africanas, é fruto também do que houve em seu país, onde o cinema foi nacionalizado pelo Estado no período pós-lutas anti coloniais. A partir de um processo que se deu tanto em nome de uma tomada de consciência, quanto da tentativa de autogestão e incentivo à produção interna.

Nascido em 21 de janeiro de 1954, em Banfora, Burkina Faso, Idrissa Ouedraogo vive e trabalha em seu país até hoje, com escritório fixo na Avenue Dr. Kwame N'Krumah, na capital Ouagadougou. Segundo Lucia Nagib, "Ouedraogo faz parte da primeira (e, infelizmente, única) geração formada pelo INAFEC (*Institut Africain d'Éducation Cinématographique*)" (Nagib, 1996). Sua formação, tão específica e rara, numa África onde o cinema tinha na época pouco mais de trinta anos, depois da experiência no INAFEC, foi completada com os estudos no IDHEC (*Institut de Hautes Études Cinématographiques*), em Paris, e no VGIK (Instituto Estatal Russo de Cinema), em Moscou. Segundo o próprio Idrissa, "desde muito cedo, tive um olhar escolar sobre o cinema, aprendi o que é um estilo, o que é um autor, o que é o cinema, enfim. A escola me deu a possibilidade de acelerar, tendo eu vindo de um povo ao qual o cinema chegou muito tarde" (Nagib, 1997). Sobre as suas mais de 20 obras fílmicas produzidas em quase quarenta décadas de carreira, teve que realizar diversos curtas-metragens documentários, antes de conseguir passar para os longas-metragens – obras que custam muito mais caro para serem finalizadas. Contudo, desde o início de seu percurso, tem obtido reconhecimento internacional.

Começou, já na estréia como diretor, aos 27 anos de idade, sendo laureado

no maior festival de cinema africano, o FESPACO, em 1981, pelo curta-metragem *Poko* (1981). A seguir, produziu inúmeros curtas, entre eles: *Les* Écuelles (1983), *Les Funérailles du Larle Naba* (1984), *Ouaga deux roues* (1985), *Issa - le tisserand* (1985), *Obi* (1991), *Africa, mon Afrique* (1994), *Gorki* (1994), *Les Parias du cinemas* (1997), *Scenarios from the Sahel* (2001) (Djarabi, 2017). Quanto aos longas e a carreira na televisão, também recebeu diversos prêmios pelo mundo, incluindo em Ouagadougou, Cannes e Veneza. Em 1986, dirigiu seu primeiro longa-metragem, intitulado *Yam Daabo*.

Em 1988, lançou *Yaaba*, um filme sobre a transmissão de conhecimentos entre duas crianças traquinas e uma anciã muito sábia. *Yaaba* ganhou o *Prêmio da Crítica* no Festival de Cannes, em 1989, e tem como ponto de partida a lembrança de um "conto de minha infância e de uma forma de educação noturna que adquirimos entre os sete e os dez anos, mesmo antes de adormecer, quando temos a sorte de termos uma avó" (Peary e Mcgillian, 2008). Sobre a história, "Yaaba significa em língua mòoré, a avó. É assim que Bila, um rapaz de doze anos, chama a Sana, uma mulher velha e rejeitada por toda aldeia. *Yaaba* é essencialmente a história de uma amizade" (PEARY, Gerald; MCGILLIAN, Patrick, 2008). O filme, que é de uma poesia extrema, nos apresenta ao Sahel, homenageia os Mossi e reflete tudo que o diretor aprendeu em sua rigorosa formação cinematográfica.

Fig. 3 - Yaaba (1989).

Fig. 4 - Tilaï (1991).

Logo em seguida, em 1990, Idrissa realiza outra grande obra prima, o filme *Tilaï*, que conta a história de um truncado caso de amor, impossibilitado de se concretizar, em função de diferentes questões que relacionam as normas às formas de parentesco, na sociedade representada. Trata-se de uma tragédia que conquistou o grande prêmio do júri no Festival de Cannes, de 1990, e o *Prix* Étalon *de Yennenga*, concedido pelo júri do FESPACO, em 1991. O filme, que tem grande urgência narrativa, é bastante simples, mas esteticamente muito

sofisticado. O cineasta, que ainda se considera ligado ao legado pan-africanista, nos relata em imagens uma fábula que consegue ser ao mesmo tempo local--africana e universal (no sentido não euro-ocidental-local da palavra). *Yaaba* e *Tilaï* são dois filmes, portanto, onde, de maneira muito generosa e sutil, o autor reescreve o passado de sua região cultural e cria novas imagens de representatividade para as suas populações.

Também em 1991, dirigiu a produção teatral *La Tragédie du Roi Christophe* (1964), obra de Aimé Cesaire, encenada pela *Comédie Française*. Em 1993, com o longa *Samba Traoré*, ganhou o Urso de Prata no Festival de Berlim. Seu filme *O Grito do coração* (1994), obteve o prêmio do público do Festival de Cinema Africano de Milão, no ano seguinte. Na oitava edição deste mesmo festival, em 1998, Ouedraogo recebeu o prêmio de melhor longa-metragem por *Kini e Adams* (1997). Em 2001, produziu e dirigiu *Kadi Jolie*, uma *série televisiva de sucesso em Burkina Faso. Mas, em 2002, por conta do reconhecimento internacional conquistado, Idrissa* Ouedraogo participou de um projeto fílmico de reflexão coletiva bastante diferenciado e colaborativo, que rendeu a obra *11'09"01 - 11 de setembro* (2002).

O longa, feito em resposta aos violentos ataques que afetaram Nova Iorque no dia 11 de setembro de 2001, traz 11 esquetes, de 11 importantes realizadores de 11 origens e culturas diferentes: Alejandro González Iñárritu, Amos Gitai, Claude Lelouch, Danis Tanovic, Idrissa Ouedraogo, Ken Loach, Mira Nair, Samira Makhmalbaf, Sean Penn, Shohei Imamura e Youssef Chahine – artistas que procuraram apresentar outras dimensões e compreensões sobre a tragédia. Na fração de Idrissa, crianças de Burkina Faso reconhecem Bin Laden, e o encontro desanda em cenas de grande ironia, por conta da frustração das crianças que perdem a recompensa oferecida por George Bush, ao deixar o líder da *al qaeda* escapar. Ousado e irreverente, porém muito lúcido e crítico em relação aos conflitos que destroem as relações inter-estatais na contemporaneidade, Idrissa consegue – mais uma vez – falar para o mundo, a partir de uma história local.

Já em 2003, o cineasta foi eleito presidente do Júri Oficial do FESPACO daquela edição e dirigiu *La Colère des dieux*. No ano de 2005, em colaboração com Issa Traoré de Brahima, recebeu o Prêmio Especial do Júri para Séries, no FESPACO. Em 2006, realizou *Kato, Kato* e em 2008, em co-produção com a fundação *ART*, produziu *A Manga* e, em 2010, *A Longa Caminhada do Camaleão*. E diante desta carreira tão vigorosa e ainda em curso, e não poderia ser de outra forma, tal diretor já foi lido de muitas maneiras pela academia, dentro e fora do continente africano. Entretanto, um entendimento é certo,

trata-se de um autor de extrema importância para a reescrita descolonizada sobre as populações africanas.

Desde que seus filmes passaram a repercutir fora de África, ele já foi entendido como sendo um artista primitivo, por trazer suposta ingenuidade em suas imagens. Foi indicado de fazer um *cinema de autor*, por Mohamed Bamba (2012); de ser um cineasta realista, segundo Lucia Nagib (2009). Enfim, sua grande produção repercutiu em diversas interpretações sobre a sua trajetória. Contudo, apesar de tantas leituras, por vezes dissonantes, Idrissa é visto como um importante realizador do cinema mundial contemporâneo, por criar novas imagens para nosso imaginário, como um tipo de historiador, que nos conta sobre as nossas próprias vidas, sentimentos e realidades. Neste sentido, ele continua a fazer filmes, curtas-metragens e séries para a televisão. E segue sendo um pilar fundamental para que o cinema africano no plural continue existindo.

CONCLUSÃO

Diante desta breve apresentação e análise sobre a trajetória do cineasta, é possível concluir que Idrissa Ouedraogo é herdeiro de muitos processos decorrentes do processo colonial. Entretanto, mais que tudo, tem conseguido contar as suas próprias histórias. Não por exceção, ou desvio, mas por fazer parte de um intenso fluxo, muito maior que ele. Neste sentido, ao conseguir contar ao mundo sobre outros valores, outras formas de ordenamentos e de sociedades, esta não deixa de ser também uma maneira decolonial do cineasta em questão de tomar conta da sua própria história. Estratégia de luta, aliás, como têm feito diferentes narradores e narradoras de histórias na África contemporânea. Especialmente, ao reivindicar para si "o direito de contar a própria história (enquanto ser humano), sem o julgamento do olhar ocidentalizado..." (Nagib, 1997).

> *Na verdade, a suposta ingenuidade do cinema africano decorre de uma apreciação simplista por parte da crítica francesa, incapaz de compreender as imagens produzidas pelo outro. Para o ocidente, a África sempre foi o Outro, um cenário de projeção, o suporte de estereótipos do imaginário coletivo decorrente do cinema colonial: os negros são bons selvagens, eternos festivos antimaterialistas que vivem unicamente do calor social, grandes crianças que, como lembrava o Larousse de 1932, "sua inferioridade intelectual nos impõe proteger (Barlet, 1997)" (Bamba, 2007).*

Ao respeitar uma corrente disposta a falar da perspectiva de quem foi colonizado, mesmo que a partir de diferentes opções estéticas, Idrissa Ouedra-

ogo é mesmo um contador de histórias de outros tempos. E defende:

> *Por que fazer cinema? Foi quando percebi que uma das prioridades do nosso cinema é que, se queremos ser compreendidos - com a multiplicidade de línguas que existem e as diferenças regionais -, a imagem deve ser acessível a todo mundo. Por isso o silêncio tornou-se para mim um recurso importante. Venho de um país onde há mais de 40 línguas e quero fazer filme para toda essa gente, cheguei mesmo a fazer uma tese sobre isso, que chamei de "documentário ficcionalizado". Ficção, porque monto uma cena, e documentário, porque falo da realidade das pessoas. Os atores com que trabalhei não são profissionais, e não podem representar senão suas próprias experiências. (Nagib, 1997).*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Érica (2007). «O PAN-AFRICANISMO E A FORMAÇÃO DA OUA». In Revista Geopaisagem (online). Ano 6, nº 12. Julho/Dezembro. ISSN Nº 1677-650 X.

AMARAL, Rita (2013). O cinema na formação da África independente. Disponível http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1363124724_ARQUIVO_OcinemanaformacaodaAfricaindependente.pdf. Acesso em 05 de abril de 2017.

ANDREW, Dudley (2016). «A mobilidade enraizada: contradições do cinema africano», traduzido por Moema Franca. In: Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual / Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual – Socine. – Vol. 5, no. 2 (Jul. /Dez.).

ANNAS, Max; BUSCH, Annett (ed.) (2008). *Ousmane Sembène Interviews***.** Jackson: University Press of Mississipi.

ARMES, Roy (2007). «O cinema africano ao norte e ao sul do Saara». *In: MELEIRO, Alessandra* (org). *Cinema no Mundo*: indústria política e mercado. Vol. 1: *África*. São Paulo: Escrituras Editora.

BAMBA, Mahomed (2012). «O(s) Cinema(s) Africano(s): no singular e no plural». In: BAPTISTA, Mauro e MASCARELLO, Fernando (Orgs.). *Cinema mundial contemporâneo.* Campinas, SP: Papirus.

_____ (2007). «O papel dos festivais na recepção e divulgação dos cinemas africanos». *In:* MELEIRO, Alessandra (org). *Cinema no Mundo*: indústria política e mercado. Vol. 1: *África*. São Paulo: Escrituras Editora.

BARLET, Olivier (2000). *African Cinemas: decolonizing the gaze*, Zed Books, London.

DUPRÉ, Colin (2012). *Le Fespaco, une affaire d'etat(s)*: Festival Panafricain de Cinéma et de Télévision de Ouagadougou, 1969-2009. L´Harmattan Editora.

GOMES, Tiago (2013). *Ousmane Sembène e o(s) cinema(s) da África.* Monografia do Departamento de Cinema e Vídeo. Instituto de Arte e Comunicação Social. Niterói: Universidade Federal Fluminense.

NAGIB, Lúcia (2016). «Para além de Hollywood: Entrevista com Lúcia Nagib». In Revista USINA.

_____ (1998). «Entrevista com Idrissa Ouédraogo». In: Imagens, n. 8, May-August, 1998. Ukadike, N Frank. 'Yaaba', in Film Quarterly, vol 44, n. 3, Spring, 1991, pp. 54-7.

_____ (1997). «O primeiro cineasta da Hollywood africana ». In: Revista UOL, São Paulo.

_____(1996). «Oralidade e cinema na África: *Yaaba*, um caso exemplar». In Revista NOVOS ESTUDOS N.° 46. pp. 113-120.

OLIVEIRA, Janaína. Descolonizando telas: o FESPACO e os primeiros tempos do cinema africano. In Odeere: revista do programa de pós-graduação em Relações *Étnicas* e Contemporaneidade – UESB. Ano 1, número 1, volume 1, Janeiro – Junho.

PEARY, Gerald; MCGILLIAN, Patrick (2008). «Ousmane Sembène: An Interview». In: Ousmane Sembène Interviews. University Press of Mississipi.

QUIJANO, Anibal (2005). *Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina.* Editora: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.

SANOGO, Aboubakar (2015). *In Focus: Studying African Cinema and Media Today*. *Cinema Journal*, vol. 54, no. 2, pp. 114-119.

TYLSKI, Alexandre (2017). *Yaaba d'Idrissa Ouedraogo.* In: Objectif Cinema. Consultado em maio de 2017. http://www.objectif-cinema.com/analyses/213.php.

PARAÍSOS PERDIDOS: DO *TABU* DE MURNAU AO *TABU* DE MIGUEL GOMES

Marisa Mourinha
Universidade de Lisboa – Centro de Estudos Comparatistas

Resumo: Nos últimos anos, têm vindo a público em Portugal várias obras que convidam a repensar o passado colonial. *Tabu*, de Miguel Gomes (2012) é uma delas. A preto e branco, está dividido em duas partes, chamadas "Paraíso Perdido" e "Paraíso": a primeira é passada no presente, e a segunda é um longo *flashback* que conta a história de dois jovens amantes na África colonizada.
Embora o realizador tenha declarado em entrevistas que o "Paraíso Perdido" é o da juventude, *Tabu* deixa espaço para uma leitura pós-colonial, sobretudo se tivermos em conta os paralelos óbvios com a obra homónima de Murnau, de 1931.

Palavras-chave: Tabu; Murnau; Miguel Gomes; pós-colonial; cinema.

Abstract: In recent years, in Portugal, there have been several works that invite us to rethink the colonial past. Miguel Gomes's *Tabu* (2012) is one of them. In black and white, it is divided in two parts, called "Paradise Lost" and "Paradise": the first one is set in the present, and the second one is a long flashback, that tells the story of two young lovers in colonized Africa.
Even if the director has stated in several interviews that the "Paradise Lost" is that of youth, Tabu leaves room for a post-colonial reading, mainly if we take into account the obvious parallels with Murnau's homonymous work from 1931.

Keywords: Tabu; Murnau; Miguel Gomes; postcolonial; cinema.

Em 2012, a carreira cinematográfica de Miguel Gomes conheceu um súbito pico: o seu filme *Tabu*, muito bem recebido pelo público, foi também um sucesso de crítica. Projectado em cerca de 40 países e premiado em vários festivais – com um triunfo especial em Berlim, onde recebeu o prémio Alfred Bauer e o prémio da crítica – foi considerado um dos dez melhores filmes do *ano pelos Cahier*s *du Cinéma*.

Trata-se de um filme em três partes – ou com duas partes antecedidas de um prólogo. Estas três partes são distintas tanto em termos visuais como narrativos, mas constituem um todo orgânico. Mesmo o prólogo, aparentemente sem relação com o que se seguirá, cumpre uma função como que de *prefácio*, ou de enquadramento, às duas partes Paraíso/Paraíso Perdido. Ao começar o filme com aquele prólogo, o autor deixa entrever a disposição irónica com que pretende tratar o tema.

O tema, poderia dizer-se, em poucas palavras, que é uma história de amor passada na África colonial portuguesa; pelo menos a um nível mais superficial de leitura, é disto que se trata. Essa história é-nos contada, porém, em *flashback*, na segunda parte. Ao breve Prólogo, segue-se uma primeira parte, intitulada, numa óbvia citação de Murnau, "Paraíso Perdido". Aqui, a personagem dominante é Aurora (Laura Soveral) que, idosa e solitária, partilha os seus últimos dias com uma criada negra (Santa – Isabel Muñoz Cardoso) e uma vizinha beata (Pilar – Teresa Madruga). O quotidiano destas três mulheres que o destino parece ter reunido na periferia de uma Lisboa contemporânea[1] é um universo de solidão e desencontro. Aurora, no seu leito de morte, pede que lhe encontrem um seu amor de juventude, Gian Luca Ventura (Henrique Espírito Santo). A vizinha Pilar dispõe-se, como boa samaritana, a procurá-lo, mas já não chega a tempo: Aurora morre entretanto. É só depois do funeral que o velho Ventura começa a contar a história que vivera com Aurora em África, nesse longo *flashback* que constitui a segunda parte, intitulada "Paraíso".

Este filme vem inserir-se numa tendência recente de revisitação da história contemporânea portuguesa: nos últimos anos, têm vindo a público em Portugal obras de ficção que convidam a um novo olhar sobre o período colonial, como foi o caso do *Caderno de Memórias Coloniais* de Isabela Figueiredo[2] ou do romance *O Retorno*, de Dulce Maria Cardoso[3].

1 Filmado em 2010.

2 O material que deu origem ao livro começou por ser publicado num blog que a autora então mantinha, chamado *Mundo Perfeito*. Mais tarde, uma selecção de posts desse blog acabaram por ser coligidos num volume, publicado em 2009 pela editora Angelus Novus, alcançando relativo sucesso e desencadeando, já então, um vivo debate em torno do tema da exploração colonial e dos retornados. Em 2015 foi publicada pela Caminho uma edição revista.

3 *O Retorno* foi publicado em 2011, pela Tinta da China, e teve várias reedições, sendo um sucesso de vendas; foi também traduzido e publicado em várias línguas.

Não foi só na literatura que se verificou este movimento: também no cinema português a época colonial vinha, ultimamente, a ser abordada por vários filmes, de modo que esta obra de Miguel Gomes não é, em termos temáticos, um caso isolado. Exemplos disso são a adaptação que fez Margarida Cardoso do romance de Lídia Jorge, *A Costa dos Murmúrios* (2004) ou, mais recentemente (2016), *Posto Avançado do Progresso*, de Hugo Vieira da Silva, e *Cartas da Guerra*, de Ivo Ferreira, baseado na correspondência enviada por António Lobo Antunes à sua mulher, durante o serviço militar que cumpria em Angola. O romance de Lídia Jorge é um dos mais poderosos que se escreveram sobre o tema da guerra colonial pois, tendo adoptado o ponto de vista das mulheres, espectadoras nem sempre só coniventes, contribui para o debate de um modo inovador e pertinente; ao centrar-se no olhar do espectador, fazendo dele – e não do soldado – personagem principal, convoca-nos a todos a questionarmo-nos sobre o papel que tivemos e temos na história. O filme de Margarida Cardoso, se fica um pouco aquém do livro na questão especulativa sobre o valor da verdade e a ambiguidade da(s) narrativa(s), colhe perfeitamente este aspecto do olhar feminino, e da posição de espectador. Quanto a *Cartas da Guerra*, constitui, tal como o livro, um documento importante da experiência subjectiva da guerra, sem no entanto problematizar demasiado. Mais voltado para a reflexão é o filme de Hugo Vieira da Silva que, embora parta de um texto de Conrad, tenta pensar as origens do colonialismo, especificamente a partir do caso português[4].

Somos da opinião que, por um lado, o aparecimento destes produtos culturais e, por outro, a recepção e o interesse de que foram alvo por parte do público, são resultado e sintoma de se terem maturado, na sociedade portuguesa, as condições de possibilidade de revisão desta narrativa colonial.

O filme de Miguel Gomes, sendo de facto um produto estético original e muito competente, foi muito bem recebido pela crítica. Mas, como nos diz Angela Prysthon:

> *Alguns críticos observaram um excessivo distanciamento das questões coloniais implicadas no filme e de certo modo condenaram os artifícios (vistos como ingénuos ou simplistas) que, nesse ponto de vista, contribuiriam para uma falsificação do real, para a construção de uma visão escapista, nostálgica e conformista com relação à brutalidade do imperialismo europeu. (Prysthon, 2014: 7)*

E cita, como exemplo, a crítica de Philip French no *The Guardian* (French, 2012).

4 Seria ainda de referir *Os Imortais*, de António-Pedro Vasconcelos (2003), uma história onde se oculta, primeiro, e se revela, depois, um tenebroso segredo que une um grupo de veteranos da guerra colonial, e *20,13 - Purgatório* de Joaquim Leitão (2006), uma história de amor homossexual. Estas obras, porém, usam a guerra colonial como pano de fundo, sem que façam dela tema.

Já Richard Brody, no The New Yorker (Brody, 2012), opina que "Nothing suggests nostalgia for or ambivalence about Portugal's colonial empire." (Brody, 2012) A verdade é que o filme suscitou muitas críticas positivas, no que toca às suas qualidades estéticas. Mas, quanto ao retrato do império, as opiniões dividem-se. Nuno Domingos, na edição portuguesa do *Le Monde Diplomatique* (Domingos, 2012), e apesar de reconhecer que "tudo isto são questões de comentário social, estranhas à intenção artística da obra, que interessam pouco a quem usufrui da destreza formal do filme", objecta:

> *Desde logo, enquanto representação do colonial, o filme participa num debate sobre a História do colonialismo português, onde abundam hoje os discursos sobre a excepcionalidade lusa, dos mitos da mistura cultural e deste colonialismo harmonioso, que, na verdade, foi quase ritmado pela iniquidade e pela discriminação radical. Este incrustamento é ainda mais relevante quando o próprio produtor de Tabu assume que o filme trata de uma representação do imaginário português. É certo que fala a partir da sua função enquanto produtor para quem a «marca» do cinema português oferece renovadas possibilidades comerciais e circulações internacionais. Mas este casamento entre o mito do imaginário cultural português e o mito do cinema português só pode ter um resultado perverso. Ambos ocultam e distorcem mais do que explicam ou interpretam. (Domingos, 2012)*

Em várias entrevistas que deu na altura[5], Miguel Gomes declara que não quis pensar o passado colonial português, que não tinha a intenção de retratar nem o império nem o retorno. Mas o facto é que o faz, deliberadamente ou não. Declara ele que o paraíso perdido a que se refere é o da juventude. Mas não podemos deixar de notar que a história de amor se passa numa – idealizada, como não podia deixar de ser – África colonial, e que a primeira parte retrata a velhice de uma retornada: do império para o Cacém, do sopé do Monte Tabu para a metrópole, do "Paraíso" ao "Paraíso Perdido", Miguel Gomes retoma e inverte a ordem dos nomes das duas partes do filme de Murnau, *Tabu*[6].

E é justamente essa relação que esta representação estabelece com o passado histórico, cultural e cinematográfico, que faz toda a diferença: afinal, a África de Miguel Gomes não é a África de Blixen, nem de Pollack. O "Paraíso" não será também o de Murnau – há muito menos inocência nas personagens de Gomes que nos dois jovens amantes do filme de Murnau – mas este diálogo é relevante. São as citações – e a distância irónica que com elas estabelece o autor – que marcam de forma determinante a dimensão crítica desta proposta.

---

5 Ver, por exemplo, Martins 2012 ou Oliveira 2012.

6 O filme de Gomes estava para se chamar *Aurora*, como a personagem interpretada por Laura Soveral, e como outra história de amor e de paraísos perdidos filmada por Murnau; mas, à última da hora, não sendo possível, acabou por escolher o nome *Tabu*.

Linda Hutcheon, em vários pontos da sua obra, refere o uso e o papel da ironia naquilo a que chama o pós-moderno – e, por maioria de razão, na metaficção historiográfica. Por exemplo, em *A Theory of Parody*, a autora reflecte sobre o carácter paradoxal da paródia, lembrando que a ironia é afinal "uma transgressão autorizada da convenção". Em *A Poetics of Postmodernism* esclarece porque fala em *paródia*, termo que condensa num mesmo movimento mudança e continuidade:

> *What I mean by "parody" here (…) is not the ridiculing imitation of the standard theories and definitions that are rooted in eighteenth-century theories of wit. The collective weight of parodic practice suggests a redefinition of parody as repetition with critical distance that allows ironic signalling of difference at the very heart of similarity. In historiographic metafiction, in film, in painting, in music, and in architecture, this parody paradoxically enacts both change and cultural continuity: the Greek prefix para can mean both 'counter' or 'against' and 'near' or 'beside.' (Hutcheon, 1998: 26)*

O *Tabu* de Gomes é um filme de uma ironia muito pouco subtil – patente, desde logo, no burlesco do prólogo que antecede as duas partes do filme: narrada em *off* (pelo próprio Gomes), esta sequência inicial relata o episódio do "intrépido explorador" que foi engolido pelo crocodilo do cartaz do filme. A cena, muda, e acompanhada por uma música que deixa poucas dúvidas quanto à intenção do autor[7], mostra um homem branco, parado no meio da selva, envergando a indumentária – caricata – típica do *explorador* africano. Com os ombros ostensivamente caídos para a frente, o rosto inexpressivo, parado, com o olhar fixo no vazio, tudo na sua postura é demasiado carregado para que não seja entendido como paródia – impressão que é reiterada pela narração: "taciturno e melancólico, a triste figura erra sem consolo pelo planalto inóspito". Em segundo plano, desfilam negros que carregam o seu material "científico", e que encarnam o *cliché* do indígena africano: tribal, *exótico* – e servo dos colonos brancos. Aqui, como no resto do filme, os negros não passam de figurantes. Mas algo na linguagem do filme torna tudo isso muito visível, como se lhe apontasse o dedo.

Nesta cena, tudo – o guarda-roupa, a postura estática da personagem do explorador, a linguagem usada pela voz *off*, ela própria citação paródica de um certo tipo de documentário – traduz uma postura irónica, que se distancia em relação a um discurso que já foi canónico, e que é o da África de *Mogambo* e d'*A Rainha Africana*, do cinema clássico americano, a África "exótica", vista pela lente eurocêntrica. Filmando num nostálgico preto e branco, em 4:3, e recorrendo à citação e ao *pastiche*, o autor coloca-se numa posição que só é

7 Trata-se de uma peça para piano de Joana Sá, *Variações pindéricas sobre a insensatez*.

possível mediante uma distância prévia – e que, ao mesmo tempo, explora e dilata essa distância, e convida o espectador a fazer o mesmo.

A questão de saber que África é a que se retrata neste filme, porém, faz todo o sentido, e está longe de estar respondida. A pergunta é pertinente também porque a ficção – escrita ou filmada – tem um papel determinante na construção de uma consciência colectiva do passado. Escreve Trouillot, em *Silencing the Past*, que "a ideia de que a história é outra forma de ficção é quase tão velha como a própria história" (Trouillot, 1995: 5), e recorda que a historiografia académica está longe de ser a única fonte de produção de discursos sobre a história: "We are all amateur historians with various degrees of awareness about our production. We also learn from similar amateurs. Universities and university presses are not the only loci of production of the historical narrative" (Trouillot, 1995: 20) E cita também o cinema como uma das principais fontes da consciência histórica popular. Daí que se torne relevante perceber que imagens constrói o cinema dos objectos da História.

Independentemente do facto de ser "ficcional" ou "documental", qualquer filme tem sempre uma dimensão documental, na medida em que apresenta testemunho da época em que foi filmado: mesmo num filme de ficção, temos informação sobre os hábitos e os pressupostos da época em que o filme foi feito; não só em termos de informação estritamente visual, como a que nos é dada pelo guarda-roupa ou pelo *décor*, mas também em termos socio-culturais. A primeira parte do filme de Gomes fornece indícios relevantes sobre a actual sociedade portuguesa: a solidão destas mulheres "independentes", a filha emigrada no Canadá, a beata com consciência social e ligação à internet, a jovem polaca que prefere ficar hospedada noutro lugar, os velhos que morrem sozinhos, o paternalismo no tom da professora quando fala de Santa – e a sua "vingança" silenciosa, estirada no sofá na patroa, a fumar, a comer gambas, a ler *Robinson Crusoe*.

Assim, também o *Tabu* de Murnau presta testemunho de uma visão da Polinésia Francesa que é muito filha da sua época. Também Murnau poderia ser acusado de não ser suficientemente politizado na gestão que faz da dinâmica colonial, nesta sua obra, em que afinal a violência imposta pela sociedade colonial não serve senão como pretexto para reflectir sobre o tema do destino dos dois amantes; esta violência está patente na monetarização da sociedade, na língua colonial, e até na perturbadora figura do antropólogo – mas não são criticados estes elementos em si. Murnau parece interessado em contar, como fizera em *Aurora*, uma história de amor. O desejo de filmar no Tahiti era um objectivo em si; Murnau e Flaherty passaram lá quase um ano com o pretexto de filmar este filme que, lembra João Bénard da Costa, "às vezes descrito

como um documentário de Murnau e Flaherty, nada (ou pouquíssimo) tem de Flaherty e é tudo menos um documentário" (Costa, 2009). Até certo ponto, o olhar realista de Flaherty – que muito cedo, aliás, se retirou do projecto – tempera a sensibilidade onírica de Murnau, e o resultado é, em termos visuais, irrepreensível. Mas, se por um lado o filme foi revolucionário ao usar nativos como protagonistas em vez de actores caracterizados (recordemos que, nas primeiras décadas do cinema, os papéis de negros eram interpretados por brancos de cara pintada; ou que, em 1954, Burt Lancaster ainda podia ser apache), por outro lado, a importância das cenas de dança tribal na economia do filme e todo o enfoque na dimensão ritual, para não falar no próprio contraste paraíso/paraíso perdido, têm tendência para, na melhor das hipóteses, reiterar o mito paternalista do bom selvagem.

Miguel Gomes convoca tudo isto – com o nome que dá ao filme, com a divisão em duas partes com nomes iguais, mas na ordem inversa, com a opção pelo preto e branco, e mesmo ao filmar, materialmente, a primeira parte em 35mm e a segunda em 16mm.

Talvez seja útil recordar que quando Murnau filma *Tabu*, o filme mudo já se estava a tornar a excepção[8], representando, por isso, uma opção deliberada e uma declaração de estilo. A reflexão que ele leva a cabo em *Tabu* não é tanto sobre a injustiça da repressão colonial quanto sobre o conflito entre os amantes e as regras impostas por um mundo exterior a eles: afinal, o seu maior inimigo não é tanto a "corrupta" sociedade ocidentalizada que explora a ingenuidade de Matahi, mas o tabu decretado pelo seu próprio sacerdote tribal. É certo que Hitu chega à ilha com a notícia do tabu num veleiro ocidental; mas ele representa a autoridade nativa, mais que qualquer outra coisa. Se há uma moral para a trágica história de Matahi e Reri, é que não podemos enganar o destino, e que há forças mais potentes que a do amor. Tudo, no filme de Murnau, conjura contra os amantes; e, apesar do sacrifício altruísta que qualquer um deles está disposto a fazer, a autoridade, encarnada em Hitu, revela-se mais forte, e acaba por condenar efectivamente à morte quem ousou quebrar o tabu.

O título do filme de Gomes refere-se mais à obra de Murnau que a um efectivo tabu, mas há um outro ponto de contacto entre as duas obras, patente no paternalismo com que são tratadas as culturas locais. Talvez a frase que melhor o resuma seja dita pelo narrador Ventura, quando resume as condições em que os colonos viviam no sopé do monte fictício que dá título ao seu filme: "As escarpas do mítico monte eram generosas para todos: ao marido de Aurora, oferecia óptimas condições climatéricas para a cultura do chá; aos académicos,

8 O primeiro sonoro é de 1927 (*The Jazz Singer*). A tecnologia, inicialmente, não seria plenamente satisfatória, mas em 1929 já praticamente todos os filmes eram sonoros.

esperanças de terem encontrado o berço da humanidade; e aos nativos, os indispensáveis mitos locais." Seria difícil resumir melhor a sociedade colonial: para os brancos, riqueza e glória; para os negros, a superstição. É esta a África que conhecem Aurora e os outros protagonistas do *Tabu* de Gomes – e, diga-se, é perfeitamente paralela da Polinésia de Murnau, onde os forasteiros exigem pérolas, e aos nativos bastam as danças tribais e "os indispensáveis mitos locais", mesmo que os matem, como vem a ser o caso.

Voltemos então ao início, e ao filme de Gomes: a morte de Aurora traz à cena um tal de Sr. Ventura que, nos seus delírios, ela declarava ser alvo das paixões de um crocodilo. Acabado o funeral, o velho senhor acompanha a criada negra e a vizinha beata a um centro comercial, cuja decoração reproduz uma selva, numa explosão de *kitsch*. E é então que desenterra o passado. Sem aviso prévio, sem contexto, sem ser solicitado, diz de repente: "Ela tinha uma fazenda em África". As mulheres reagem entre a surpresa e o estupor: "Desculpe!?"

O filme entra assim na segunda parte: o som do centro comercial desaparece, e é substituído pelos sons da selva; a segunda parte é muda no sentido em que se vêem mexer os lábios dos actores mas não se ouvem as vozes das personagens; mas ouvem-se sons de fundo, a par da voz do narrador, que são os de uma África exótica. Gian Luca Ventura repete, agora fora de campo: "A Aurora tinha uma fazenda em África no sopé do Monte Tabu".

É uma paródia ao início do livro de Karen Blixen, que deu origem ao filme de Sidney Pollack *Out of Africa*: "I had a farm in Africa at the foot of the Ngong Hills" (Blixen, 1937). É uma frase que ressuma nostalgia de um determinado estado de coisas, e fá-lo a um ponto tal que seria de esperar que não tivesse lugar no mundo de 1985, ano em que saiu o filme de Pollack. Usar esta frase nestes termos sugere que Miguel Gomes está muito consciente disto e das dinâmicas do pós-moderno.

> *(…) postmodernist art offers a new model for mapping the borderline between art and the world, a model that works from a position within both and yet within neither, a model that is profoundly implicated in, yet still capable of criticizing, that which it seeks to describe (Hutcheon, 1989b: 180)*

Nesta citação, parece-nos, está contida a chave para a interpretação da ambivalência de que acusam o realizador: há realmente uma natureza paradoxal em muitos dos produtos artísticos contemporâneos, que parecem recusar até certo ponto os pressupostos das próprias linguagens que usam.

Esta é uma marca do pós-moderno que encontramos na obra de Miguel Gomes – e não só neste filme, diga-se. As duas longas-metragens anteriores,

A Cara que Mereces (2004) e *Aquele Querido Mês de Agosto* (2008) jogavam também com as convenções e com a auto-referência e auto-reflexividade da narração fílmica. O primeiro destes filmes possui uma estrutura igual à de *Tabu*, sendo constituído por um prólogo e duas partes distintas. No prólogo é-nos apresentada a personagem principal e as suas circunstâncias: Francisco faz de Branca de Neve, o que pode ser visto como pretexto ou explicação para a alucinação que depois virá; segue-se uma primeira parte ("Teatro") mais linear – ou realista, se quisermos – onde Francisco se vê confrontado com a sua vida de adulto que, por sinal, podia estar a correr melhor: é o dia dos seus 30 anos, e vê-se a braços com um adolescente que tem uma fixação pela sua namorada e, como se isso não bastasse, um acidente de automóvel que o leva ao hospital; na segunda parte ("Sarampo"), entramos numa espécie de estado onírico ou alucinatório, onde o protagonista se vê rodeado de sete adultos com comportamento de crianças, numa espiral de absurdo. Francisco, mesmo estando imerso na trama, parece ter consciência da irrealidade daquele cenário: "Eu estou doente, vocês são sete para que eu fique bom! E devem todos pensar assim: ele é ele, nós somos nós. Nós somos sete para que ele fique bom."

Em *Aquele Querido Mês de Agosto*, a realidade entretece-se com a ficção, numa oscilação sem transições entre ficção, documentário, e meta-filme; o filme começa, aparentemente, como um documentário que, a certa altura, entra numa lógica auto-referencial: assistimos a conversas entre o realizador e a produção, que nos dão a entender que há um impasse; estas cenas vão-se intercalando com as de "documentário"; num dado momento, o espectador fica a saber que a própria existência do filme está a ser posta em causa; mais cenas, mais excertos, mais ingredientes... e a "história" começa a engrenar: dos grupos musicais que são alvo do "documentário", emergem duas personagens que – aparentemente – entram num domínio ficcional; esta "narrativa" torna-se, paulatinamente, o centro do "filme" (que, entretanto, já vai longo...) e, finalmente, quando o espectador está convencido de ter conseguido destrinçar um género ou um fio condutor, o filme (agora sem aspas) explode numa cena final, de novo auto-referencial, em que o realizador discute, exasperado, com o captador do som, por ter inserido sons que "não estão lá": *mise en abîme* que vem de novo recordar que, afinal – é tudo a fingir. Ou não.

Se entrámos nesta descrição dos filmes anteriores de Miguel Gomes foi para poder enquadrar de outra forma a ambivalência de que é acusado em *Tabu*. Este último, se enquadrado no conjunto da obra que produzira até então, pode ler-se como uma espécie de refinamento de técnicas narrativas e

de tendências estéticas que vinham de trás. Deste ponto de vista, *Tabu* é um produto tipicamente pós-moderno: "What we tend to call postmodernism in literature is usually characterized by intense self-reflexivity and overtly parodic intertextuality." (Hutcheon, 1989a: 3) Esta definição parecerá talvez demasiado lata, mas resume de modo eficaz aquilo que procura caracterizar, e o que diz sobre literatura pode facilmente ser estendido a outras formas de narração e/ou expressão artística. E é justamente este carácter auto-reflexivo que encontramos na obra de Miguel Gomes e, sobretudo, em *Tabu*, filme que convoca continuamente a tradição em que se inscreve, ao mesmo tempo que dela se distancia: logo a partir do título, "roubado" de Murnau; mas também nas outras citações que já indicámos, e que vão do verbal ("ela tinha uma fazenda em África") ao visual (por exemplo, o "intrépido explorador").

Ao escolher, na segunda parte ("colonial"), retirar a voz às personagens, Gomes leva mais longe o comentário, se comentário se pode chamar: mais que citação, aqui trata-se de *pastiche*; é na distorção dos elementos revisitados que se encontra a chave de leitura para este *Tabu*. O "Paraíso" de Gomes retrata uma sociedade segregada de forma aparentemente acrítica – mas sabemos, na primeira parte, que Aurora fora expulsa do "Paraíso", por ter "sangue nas mãos". Os títulos das duas partes podem ser entendidos como irónicos, sobretudo no caso desta segunda, onde tanto a história narrada como a encenação que dela é feita contribuem para pintar um quadro de paz podre, feita de hipocrisia e cegueira – cegueira que é também voluntária (lembremos como Aurora expulsa o cozinheiro que "vira" o futuro).

Se é certo que, neste filme, e particularmente na segunda parte, passada em África, as personagens negras não têm voz, não deixa de ser significativo que não a têm sequer as personagens brancas. Além do jogo com o *Tabu* de Murnau, filme mudo produzido no momento histórico da transição para o sonoro, parece-nos que o "falso mudo" da segunda parte pode ter esta leitura simbólica. O passado colonial é aqui um sonho irreal, narrado em *off* por um europeu nostálgico, mas expulso do "Paraíso". Se houvesse uma mensagem seria esta: a de que o "Paraíso" não é possível, se tem de construir-se à custa do inferno dos outros.

Gianluca começa por, na selva falsa do centro comercial, resumir o seu passado e o de Aurora; ficamos a saber que o pai dela "abandonara um pequeno lanifício na Covilhã", isto é: vira-se obrigado, por razões político-ideológicas, a abandonar a metrópole; e que, em África, "voltara a singrar". Mais do que isso: "Não fora o vício das cartas, e Aurora seria herdeira de uma fabulosa fortuna."

O pai de Aurora não era um caso isolado: também Gian Luca Ventura, um italiano de Génova, vê na África o mesmo *El Dorado* que lhe descreve o amigo

Mário, que ele conhecera numa noite de boémia em Lisboa: "África, para além de me atrair com as suas promessas de exotismo e vida fácil, abria-me as portas a um novo mundo, sem dívidas de jogo e chatices sentimentais." Mais uma vez, e não será um acaso, as suas expectativas foram mais que correspondidas: "Ainda mal tinha chegado, e já me ofereciam uma boa posição num negócio respeitável, com horário das 9 às 5: Santos e Irmão, uma pequena empresa de exploração de minérios, que era reputada por ter uma boa relação laboral com os funcionários brancos." Não é um detalhe o facto de o narrador explicitar que este tratamento era reservado aos funcionários *brancos*. Como não é um detalhe que fossem negros os criados, e que o narrador escolha dizê-lo: "Aurora cresceu prendada, conforme lhe exigia a sua condição, dividida entre professores particulares e criados negros."

Ao longo desta segunda parte, vemos os brancos na sua vida de facilidade – quando não futilidade. Gian Luca narra na primeira pessoa aquilo que será o seu romance proibido, ao mesmo tempo que a montagem vai alternando cenas de ócio dos colonos, com as cenas que acompanham o *affair* entre os dois jovens protagonistas (nesta segunda parte, Ana Moreira e Carloto Cotta), e outras em que os negros aparecem numa estética que pode ser descrita como de escravatura: vemos os brancos nas suas festas, intercaladas com os negros que apanham chá; vemos Aurora parada, olhando em volta, através dos binóculos enquanto os seus criados negros abrem caminho para ela, à catanada; Mário volta da caça, triunfante, de arma no ombro, seguido de um cortejo de negros que carregam a presa. O mais das vezes, nada disto é comentado. Mas ao decidir fazer narrar esta segunda parte com uma linguagem tão literária, tão evidentemente mediada, Miguel Gomes está também a dizer ao espectador que se trata da África do narrador, mais que da sua.

No entanto, aquilo a que Hutcheon chamou *paródia* pode resultar no que Jameson mais tarde definiu como *pastiche*: "Pastiche is thus blank parody, a statue with blind eyeballs" (Jameson, 1991: 17). O risco é que a exposição a este tipo de linguagem acabe por produzir no espectador um efeito de como que imunização; se o efeito for levado demasiado longe, acaba por arriscar produzir um efeito pernicioso, chegando ao resultado que discerniu Jameson: "Postmodernity has transformed the historical past into a series of emptied out stylizations that can then be commodified and consumed". (Jameson, 1991:16) Neste sentido, a questão não é tanto o filme de Gomes em si, mas o modo como se articula com toda a narrativa contemporânea. E, nesse aspecto, tem razão Nuno Domingos: o filme participa de um debate, e o debate está longe de estar esgotado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BLIXEN, Karen (1937). *Out of Africa*. London: Putnam.

BRODY, Richard (2012). "Tabu and its defiant insights". The New Yorker, 26-12-2012.

COSTA, João Bénard da (2009). "Tabu". *Foco – Revista de Cinema*, 2009.

<focorevistadecinema.com.br/FOCO1/benard-tabu.htm>, consultado em 13-10-2016.

DOMINGOS, Nuno (2012). "O Tabu da História". *Le Monde Diplomatique*, 4-5-2012.

HUTCHEON, Linda (1988). *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction.* London: Routledge.

HUTCHEON, Linda (1989a), "Historiographic Metafiction Parody and the Intertextuality of History", in O'DONNELL, P. et al. (eds.). *Intertextuality and Contemporary American Fiction.* Baltimore: Johns Hopkins University Press, pp. 3-32.

HUTCHEON, Linda (1989b). *The Politics of PostModernism*. London and New York: Routledge.

HUTCHEON, Linda (2000). *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms.* Urbana: University of Illinois Press.

JAMESON, Fredric (1991). *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.

FRENCH, Philip (2012). "Tabu – Review". The Guardian, 9-9-2012.

MARTINS, Rui (2012). "Miguel Gomes fala sobre Tabu". *Expresso*, 16-2-2012.

OLIVEIRA, Luís Miguel (2012). "Senti-me livre para não fazer uma ficção exemplar". *Público*, 14-2-2012.

PRYSTHON, Angela (2014), "As estranhas e selvagens canções de Miguel Gomes", *La Furia Humana*, v. 19, p. 1-10.

TROUILLOT, Michel-Rolph (1995). *Silencing the Past: power and the production of history*. Boston: Beacon Press.

THE ARTICULATION OF EARLY MODERN ENGLISH AND SCOTTISH QUEENSHIP ON FILM

Liliana Lopes Dias
CIAC-Centro de Investigação em Artes e Comunicação da Universidade do Algarve

Abstract: Cinema seems to struggle with a balanced idealisation of queenship. Queens are frequently represented either too strong or too weak, cold-hearted and vile or exaggeratedly good and emotive. The representations of Elizabeth I, Mary of Scotland and Mary Tudor confirm that pattern. Elizabeth's representation is perhaps the most complex articulation of queenship. When these queens are juxtaposed, their representations tend to be polarised.

Keywords: Queens, Representation, Film, Elizabeth I, Mary Tudor, Mary Stuart

Resumo: O cinema parece debater-se com uma representação equilibrada da figura régia feminina. As rainhas são frequentemente retratadas como sendo demasiado fortes ou demasiado fracas, frias e vis ou exageradamente boas e emotivas. As representações de Elizabeth I, Mary, rainha da Escócia, e Mary Tudor confirmam esse paradigma. Elizabeth I é, quiçá, a interpretação mais complexa no que diz respeito à articulação do poder régio feminino. Quando estas rainhas são confrontadas, as suas representações tendem a ser polarizadas.

Palavras-chave: Rainhas, Representação, Filme, Elizabeth I, Mary Tudor, Mary Stuart

INTRODUCTION

According to the Medieval and Early Modern theory of kingship, the monarch had two bodies, one "politic" and the other "natural". The "body politic" is immortal, for it represents the state and government; the "body natural" is mortal and affected by all human idiosyncrasies. The king is, therefore, a special and complex being. By the "Divine Right of Kings", kings and queens are special, chosen creatures. According to this view, God places and supports them in this world with the purpose of leading men. For that, the monarch does not answer to any man, only directly to God. The balance between the two bodies is difficult to achieve in the representation of Early Modern queens, as Elizabeth I's (1533-1603), Mary Tudor's (1516-1558) and Mary Stuart's (1542-1587) representations on film may attest. When the "body natural", with all its flaws, prevails, these queens are depicted as weak, insecure, bad rulers; when the "body politic" succeeds they are shells of women, they are only and solely the embodiment of the state and government, asexualised.

The first moving picture that revived Elizabeth was French, *Les Amours de la Reine* Élisabeth, dating from 1912, and starring Sarah Bernhardt as the Queen. Some authors consider this first moving picture not as such but rather as a historical photo play, a stage play that has been filmed. It was written and managed like a play and even the audience is made to feel that is watching a play rather than a film. The actors were from the theatre, and the film's length was longer than the average American films of the time. The scenes are shot from a fixed camera covering the whole stage as if it was in the middle of the theatre and therefore with a certain distance from the actors.

The film narrates the knavery around Elizabeth and Essex, as well as their political and personal relationship. The Earl of Nottingham and Sir Francis Bacon and their machinations undermine Elizabeth's trust in Essex, making her believe that he is a traitor. Inevitably this results in Essex's trial and execution. The Queen discovers the truth yet too late, and dies of melancholy and regret. However, this 1912 picture does not portray an original fictional intrigue; it dates from seventeenth-century novels. Simultaneously, this first film recuperates an eighteenth-century representation of Elizabeth, being torn between love — in a demonstration of profound feelings and femininity —, and the duty to her people and state. She faces a dilemma, an internal struggle between her "two bodies".

This film is particularly relevant for it contributed to the development of cinema. It set certain advancements that later would turn common. *Les Amours*

followed the guidelines of the French school, the Film d'Art. According to that artistic view, films should imitate stage plays for its artistic value and in order to emulate theatre plays the films of the French school "eschewed the innovative shots blocking which were coming into common usage in favor of the traditional focus on the carefully staged 'scene'" (Latham 17).

Adolph Zukor, an Hungarian immigrant in the United States — later one of the founding fathers of Hollywood, and in particular the Paramount Pictures Corporation — saw the potentiality of that niche market and formed a partnership with Max Goldstein and Marcus Loew forming a chain of theatres in New York. Zukor formed the Famous Players Film Company, which intended to bring great theatre actors and divas, like Sarah Bernhardt, to the screen. It was his company — later financially supported by the Frohman brothers, successful New York theatre entrepreneurs — and him who were responsible for the distribution of Les Amours in America. In contrast with the fundaments of the Film d'Art, for Zukor the investment in this kind of films was not a matter of artistic conscience but of profit. His venture would become very successful, he paid between $18,000 and $35,000 for the rights of Les Amours, an inconceivable sum at the time, but he profited about $80,000 which enabled him to found what would become Paramount Pictures Corporation. While Zukor sought profit, Sarah Bernhard saw in this film her chance for immortality. Bernhardt was already a theatre legend worshiped by many and dubbed the "divine" by Oscar Wilde.

Since this film and others like it proved that feature films, and historical films in particular, were financially viable, there was a tendency to replicate certain aspects of this kind of films, from technical aspects to, in particular, the way Queen Elizabeth should be represented. *Les Amours* also prepared the ground for subsequent films, not only about Elizabeth but other queens as well, by setting issues later turned recurrent. This was due to the fact the film had been a success and attempting to replicate it in some way would mean certain success. Themes like the tempestuous relationship between Elizabeth and Essex and what would be the nature of their relationship, an older Queen in love with a much younger courtier — sometimes not only Essex but Raleigh or the Earl of Oxford —, Elizabeth divided between love and her duty and throne, the Queen being manipulated by her most ambitious subjects, and the ring story — the ring that supposedly Elizabeth had given Essex and that he should return in need of forgiveness, or even the inability to cope with her ageing image which results either in banishing or breaking mirrors. Like Elizabeth also Mary Stuart is depicted as divided between her feelings and her duty (Latham, 2001: 16-34; and Walker, 2004: 169-171).

THE COMPLEX ELIZABETH I

Elizabeth I is the one of most interesting and complex historical queens and her psychological equilibrium is hard to achieve on film. Perhaps her most balanced characterisation is in William K. Howard's film, *Fire Over England* (1937). In *Fire Over England,* Elizabeth (Flora Robson) is the leader who opposes tyranny and, in saving her country from it, she is also saves the world. England is a small but expanding realm, free and just, has enough courage to confront and, in the end, subdue the great power, with the rule and inspiration of its Queen. Elizabeth's portrayal is two sided. The presentation of her features and traits alternates in scenes, between the good and heroic and the bitter and whimsy. Flora Robson's character is complex. She confronts the Spanish ambassador, her own courtiers and assumes herself as the personification of her country: "I am England!". At the same time, she demonstrates her cunningness, by making an interesting deal with the ambassador. The King of Spain (Raymond Massey) can do with Drake whatever he wants, without her interference, *if* Spain can capture him — a remote possibility. She acknowledges her responsibility over those men who risk their lives in the name of England and hers, in a demonstration of humanity and conscience. On the other hand, in the first sequence, Cynthia (Vivien Leigh) is running through the palace seeking a lost pearl from the back of one of the Queen's gowns, and, even though she has more than 3,000 dresses, she wishes to wear that one. This episode suggests another particularity of the fictional monarch's character: a whimsy and vain queen — traditionally feminine traits — so that the audience never forgets that she is a woman, not an asexualised leader. Intimately, she is a woman tormented with her lost youth. While she changes outfit, her wig is removed and her true look is revealed: almost bald, old and blemished, features she says are not hers but the mirror's, thus denying reality or avoiding to recognise her ageing figure. She asks Cynthia's age, which is eighteen years old. This is a way of demonstrating the sovereign's envy for Cynthia's youth, or melancholy for her own gone and difficult youth. She recalls she was captive in the Tower, when she was eighteen. Elizabeth dealt with serious accusations at that age, while Cynthia's existence seems very lighthearted. With resignation, the ageing Queen asks for her garments, which she names her "disguises", since they hide her true image.

The monarch escapes a murder attempt perpetrated by a mad old woman. It is not a real threat, since the pistol is not loaded, however the interest of the scene is not the danger, but the old woman's words and Elizabeth's reaction to the failed murder. The woman asks the sovereign which queen she is, the latter answers that there is only one queen. The mad woman recalls that

there were once two cousins and one, Elizabeth, killed the other, her Queen, Mary Stuart; now the woman, and by implication Scotland, has no sovereign. Elizabeth reacts to the event with discernment, mercifulness and piety for the old woman by forgiving her. At court, Elizabeth shows signs of a survivor's guilt, given that she tortures herself for not being able to save Mary Stuart from execution and recalls that she suffered five assassination attempts and survived, whereas Mary died.

Ultimately, Elizabeth's virtues are more important than her flaws. She is a great ruler, loved by her people and wise in her political decisions, who is entitled to have her petty weaknesses. She is just, her personality flaws do not prevent her from doing the right thing and so she gives her blessing to Cynthia and Michael. Her "womanish" flaws are irrelevant. She is Elizabeth, the icon. Her "body politic" trumps her natural idiosyncrasies.

The Private Lives of Elizabeth and Essex (1939), by Michael Curtiz, portrays Elizabeth (Bette Davis), not as a heroic queen, but as a sad and lonely woman. Bette Davis' character is an unfulfilled, unhappy, easily infuriated, amorously insecure and frustrated woman. The Queen's temper and decisions are the outcome of her biological heritage. Her irritability and rash decisions are psychological consequences of her father's several marriages, as she admits. Her mother's tragic destiny is also alluded and, in a way, Elizabeth fears having the same fate if Essex (Errol Flynn) is king. Her mother's fate is, in part, responsible for the fact that the sovereign never married, implying that she might have been traumatised with her mother's execution. With an emphasis on the "body natural", she is a failure as both a queen and a woman, worthy of pity. Elizabeth fights her feminine instincts, since she is a queen first, a woman second. She sacrifices her "body natural" for duty, her rule — the perfect expression of the idea of the two bodies of the monarch colliding. She verbalises her fragmentation, metaphorically represented by her image on the broken mirror, in a beautiful soliloquy:

> *To be a queen is to be less than human. To put pride before desire. To search men's hearts for tenderness, and find only ambition. To cry out in the dark for one unselfish voice, and hear only the dry rustle of papers of state. To turn to one's beloved with stars for eyes, and have him see behind them only the shadow of the executioner's block. A queen has no hour for love. Time presses, events crowd upon her. And for a shell, an empty, glittering husk, she must give up all that a woman holds most dear.*

Davis' character feels her queenship annihilates her as a woman, for the necessities of a queen must come before those of a woman. In order to fulfil her

duty, she must surrender her desire, love and the prospect of a family. Refers to herself as a "empty, glittering husk" (fig. 1), and that is the way she is represented in the story, confirmed by the sparkling fabric of her dresses. She is nothing but spectacle, an image for performance sake, hollow, with no practical end, sterile. She breaks mirrors not only because they remind her of her age, but also because they remind her of her non- and dysfunctional nature as a woman; they remind her of reality and the impossibility of her love. She seems desirable, due to this "glittering" aura, but especially for her position. Actually, part of Essex's desire for the Queen comes from her power. She rejects to lose that power since, intimately, she fears losing her appeal and his love once she is an ordinary woman. Their relationship does not endure because of her impossibility to be an ordinary woman, as she believes "the necessities of a queen must transcend those of a woman".

Fig. 1 – Davis' glittering representation

In other words, Elizabeth displays an inner conflict between being a woman and a queen. While she demonstrates a clash between the two bodies and assumes herself as being dedicated to the "body politic", an analysis of the character shows otherwise. She is in fact the "body natural" trying to become the "body politic". She is tormented by her lost youth and insecurities and lamenting she has to be a queen first and a woman second, but she only renounces to the "body natural" in the end (Doran, 2003: 248-250; Doran, 2009: 91-94, 97, 150-163; Chapman, 2005: 3-4; Monk, 2002: 229; Cartmell, 2001: 11; Latham, 2011: 65-76; and Dobson, 2002: 209-212).

Flora Robson's Elizabeth (fig. 2), in *The Sea Hawk,* directed by Michael Curtiz, is flawless as a queen. In the Spanish court, Philip calls her "barren" but it is she who prevents him from taking over the world. One of the sailors says she is not beautiful and that is the reason she surrounds herself with beautiful ladies in the hope that beauty is contagious. In addition, it is also implied that she is not like other women, or she is less than a woman, for a sailor mentions that Thorpe (Errol Flynn) cannot speak to women, he is shy; however, he speaks to the Queen as an equal, because it is like talking to a man. This serves to prove Elizabeth's strength and political ability. She is more than a woman she is a ruler, and, as the "body politic", she is asexualised. She says

that between loving a man and ruling a man, she prefers to rule and keep the sceptre. In this film, she is only the monarch, not the woman. For that reason, the character does not suffer from "feminine" traits and worries. She does not break mirrors or takes them out of the palace, she is not jealous of her ladies, she is even nice to them. Her main worries are that she has no money to finance the construction of a fleet to repel the Spanish, and she wants to challenge Philip but she fears for her people. For that reason, she imprisons her pirates to avoid provoking Philip, not as a gesture of fear or cowardice, but as a preventive measure, having in mind that, at that point, she is not in a position to counterattack. It is a diplomatic decision. By being solely the political persona, and not providing any personal or romantic aspect of the Queen's life, Robson's character dodges the themes and flaws commonly ascribed to Elizabeth on screen, observed in previous films. By denying Elizabeth a romantic interest, she does not display any of the "womanly" reactions, such as insecurities regarding love or her appearance, she does not feel divided between love and her throne, or is cruel with or jealous of her ladies, on the contrary. She fits into the category of the hero. Thorpe is the element of action and the film revolves around him, but Elizabeth has the last word. He is a mirror of her and her reign: heroic and unforgettable. She is solely the "body politic" in action, devoid of personal and private insecurities (Doran, 2003: 244-245; Latham, 2011: 90-101; and Doran, 2009: 94-97).

Fig. 2 – Flora Robson in *The Sea Hawk*

In *The Virgin Queen* (1955), by Henry Koster, the focus of the story is on Sir Walter Raleigh (Richard Todd). It narrates the circumstance in which he met Leicester (Herbert Marshall) and by him the Queen (Bette Davis), with an ulterior motive: to persuade her to finance his dream of exploring and, maybe, colonise the New World. Although she does not share his dream, in the end, she will succumb to his wish. She believes "[a]dventure is for the brainless". In such view, the bright future of England with its colonies in America is not the result of the Queen's insight, but rather of the singlemindedness of a courageous man who challenged the almighty sovereign.

The ageing Queen is pictured here rather negatively. Even before seeing her, the audience knows through Leicester that "[s]he is a woman of both whims and wisdom. But the whims are of the moment. The wisdom will endure […]". Indeed that is what happens. Throughout the film, she demonstrates her bitter nature more than her wisdom. She is irascible, reacts tempestuously, sometimes even with no apparent reason. That is the case of the scene in which Raleigh tells her about his dreams and wish to sail to the Americas, and, as response, she throws him her glass of wine, furiously. At some point, Beth (Joan Collins), the lady-in-waiting, admonishes, "[h]er anger is like some beast — she lets if feed all day, then sets it free to spring", and indeed every time she is contradicted everyone feels her wrath. The Queen treats her courtiers as if they were her pets, "lapdogs", and humiliates them often reminding she has made them who they are. She gave them power, and she can take it away whenever she wants. From her courtiers "[t]he virgin queen demands a devotion that is single-hearted, unwavering, long-suffering", as Leicester comments with Raleigh. In her view, court is an ugly place, where there is no room for truth or righteousness; more, she compares it to war in Ireland.

Elizabeth's body language reveals an ungraceful woman, with a mannish walking, trotting through the palace. Even when she sits she is inelegant, with her legs spread and resting one on the table. Her figure is rather old and decadent to a fortyeightyearold-woman, who reveals her baldness. When her young ladies-in-waiting surround her, she can pretend to have their age, but when older women replace these, the Queen seems not to stand them. Perhaps the older ladies remind her of her real age. Again, as in previous films, she suffers from jealousy of another woman, once again, her lady-in-waiting. When the girl confronts the Queen, the latter answers, "[t]wenty years since a fever took my hair. Do you think I've ever put myself on the lists against pretty faces and empty heads? I am Elizabeth Tudor. Men have loved me […] because I struck sparks from their minds. I matched spirit with spirit." Still, she says this in a spiteful and bitter tone, in a way depreciating Beth's role in Raleigh's life. Again, when Beth tells her mistress she is pregnant, the latter resentfully, venomously and disdainfully scorns "be very proud!". In part, the Queen's reaction to the discovery of Walter and Beth's relationship and marriage comes from the fact that she was also interested in him.

Although Elizabeth had demonstrated throughout the film a capricious, unpredictable, and domineering nature, sometimes even cruel, in the end, she accepts letting Raleigh go in his enterprise with his wife. The monarch finally shows some real mercy and benevolence by sparing Raleigh, Beth and the child she carries, for the Queen remembers she was too a victim of such cruelty: "I was

once a brat crying because of the headsman's axe", she recalls. When all possibility for a romance fails, she is left alone, yet once more, with her papers of state, ignoring life going by outside. In retrospective, Koster's portrayal of the historical Elizabeth is quite unflattering. As a woman she is worthy of pity; as a queen she is never seen dealing with any real political, economic or religious problem, or making any great decision apart from letting Raleigh sail to the America's and financing the enterprise, but he has all the merit (Ford, 2009: 250-257; Latham, 2011: 113-129; Dobson, 2002: 280-283; and Doran, 2009: 99-101, 175).

In 1998, there was again a need to revive Elizabeth, as a central character, with Shekhar Kapur's *Elizabeth*. Before ascending to the throne, the twenty-one-year-old Elizabeth (Cate Blanchett) appears to be a preadult, dancing and having fun, easily seduced by Robert Dudley (Joseph Fiennes) and consumed with juvenile passion for him. At the same time, she shows glimpses of courage: she does not look away when confronted with the heads of condemned men on sticks, at the entrance of the Tower; and she defends her religious point of view under aggressive interrogation. According to her sister (Kathy Burke), Elizabeth always knew how to manipulate people in order to affirm her innocence — possibly a remark to the Seymour case[1] — and, once again, the future queen pleads innocence. The audience becomes aware that the Princess is, at this point, just a pawn in a complex game. There are those, mostly Protestant, who seek to put Elizabeth on the throne, even though she is completely unaware of those manoeuvrings. Despite her position, she dreams of a fairy-tale marriage for herself. At this point, she does not seem to fully understand what is to be a queen and the dangers and responsibility that implies, so much that she is marvelled when Dudley idealises her as being worshipped, obeyed and celebrated in poetry and music.

Once a queen, Elizabeth quickly falls out of her dream, confronted with the harsh reality of having a country to administrate; a country at the edge of breakdown: without any means of defence, or money. In addition, there are several threats to her rule, especially Mary Stuart's claim over the English throne. Given the circumstances, the only alternative, according to Lord Burghley, is to marry a foreign prince, who could provide security for her kingdom, and, of course, guarantee succession by producing an heir. The Lord will reiterate this need throughout the story. The new queen is not prepared to rule the country or deal with the negative outcomes of her decisions. Confronted with the consequences of war with Scotland, she is desperate and disoriented. The insecurity and regret resulting from bad decisions make Elizabeth misdoubt her ability to rule. In fact, she is completely dependent on her advisors. She needs to hear all the advisors in order to make an actual decision, and, still,

1 In which the historical Elizabeth was able to convince the prosecutors of her innocence and exonerate her servants from the accusations.

she is not sure. In practice, she does not have a real power. The advisors and bishops control and manipulate the kingdom and the new queen. Walsingham (Geoffrey Rush) is the true force behind her. Without him, she cannot achieve her purposes. He guides and gives her security. Facing Parliament, backed by Walsingham, Elizabeth momentarily forgets her insecurities and demonstrates her natural predisposition to be a ruler, in a display of cunningness and eloquence, qualities attributed to the historical Queen. Her needs and personal wishes are obliterated in favour of the common good. With the guidance of Walsingham, Elizabeth realises she can accomplish a neardivine nature, inspired by the image of the Virgin Mary. Following the induced epiphany, Elizabeth reinvents herself — more a result of romantic disappointment, than a political strategy. Elizabeth's transformation into the icon (fig. 3) assumes the form of a makeover in the style of women's magazines. At the resemblance of the woman who is being prepared to the execution at the beginning, or associated with the taking of religious orders, the cutting of the Queen's hair functions as a shocking purification process and a symbolic loss of a part of herself. In addition, as the woman burned at the stake, Elizabeth is a martyr; she sacrifices her body and love life for the sake of her realm. She becomes the icon of the Virgin Queen, emerging from light, painfully passive, cold and hard as a statue, as if by renouncing love and taking control of her life, part of her has died, thus losing her humanity.

The behaviour and concerns of Blanchett's Elizabeth are contemporary, she even has intercourse before marriage; she just wants to marry whomever

Fig. 3 – Elizabeth turns into the icon

she wants and be happy. She is free and reckless despite her position, and she wants to have it all, love and career, which she finds impossible to conciliate because of her position. The nature and span of the story and genre of the film makes it possible to dodge the most common representations of Elizabeth. She does not deal with her ageing or falls in love with her favourites. She is not jealous of her ladies. Her vanity is not mentioned and she does not have a temper (Higson, 2003: 194-256; Cartmell, 2001: 8-22, 107; Dobson, 2002: 257- 261; Monk, 2002: 181-182, 229-233; Latham, 2011: 148-165; Ford, 2009: 276-287; Doran, 2009: 102-103, 122-134; and Chapman, 2005: 299-318).

Elizabeth: The Golden Age (2007), also by Kapur, recounts the story of how the Queen (Cate Blanchett) met and was instantly fascinated by Walter Raleigh (Clive Owen) as well as of his relationship with her lady-in-waiting, Bess Throckmorton (Abbie Cornish), completing the love triangle. Again, as in the first film, the Queen's truly great political moves do not come from her own mind, but others, or at least inspired by the words of others. While in *Elizabeth* the Queen depended upon Walsingham and William Cecil's (Richard Attenborough) precious advice, here, still backed by Walsingham — whom she does not follow blindingly anymore—, she also relies on Dr Dee's sapient advice. After having reigned for thirty years, it would be expected some assured attitudes, demonstrations of strength or decisiveness. However, despite the Elizabeth's maturity as a ruler and woman, she still exhibits her insecurities recurrently, regarding not only her public persona, but also her private life. Kapur takes a psychological approach to the Queen. Hence, Elizabeth is represented as emotionally complex. She displays confidence and power to her subjects. She shows a magnificent confidence with the young and nervous Archduke Charles. She bravely looks in the eyes of her young and terrified assassin, offers her life, and goes to Tilbury to be close to her troops. However, when international affairs and foreign power are in question, she vacillates and despairs hysterically. She shivers with the threat of a Spanish enterprise and tortures herself with Mary Stuart's (Samantha Morton) execution. She becomes raged, uncontrolled and loses all sense of dignity, when she discovers Raleigh and Bess' relationship and the pregnancy. Nonetheless, the demonstration of her heroic traits is not genuine, that is, it is not natural, but a display, a spectacle like her own figure. Inside, she is absolutely terrified. Despite her attempt to display confidence, the audience quickly realises her antipodal inner feelings. The most striking display of vulnerability, but, at the same time, humanity, is the monarch's

reaction to her cousin's trial and execution. After Mary's execution — and after Elizabeth's hysterical behaviour — the English queen, repentant and morally destroyed, goes to the point of believing it was Mary who was God's anointed queen and, therefore, she is to be punished for killing her cousin. Her God-sent punishment, as she believes it, will be served by Spain.

In the final image, Elizabeth becomes immortal, mythical. The fight was not only against Spain, but also against evil, a divine battle and an inner battle. In the end, she transcends everything, insecurities, frustrations and fears. She becomes truly divine, godlike. Elizabeth's metamorphosis is complete. In the final scene, where the monarch visits Raleigh and Bess, Elizabeth's body is kept apart, separated from the mere mortal, in an elevated position, encircled by light. She is presented as a blessed, special, superior being, and in a reference, once again, to the Virgin Mary, this time with Child (Latham, 2011: 165-178; Ford, 2009: 287-294; and Doran, 2009: 103, 164-177).

Perhaps the most tragic and shocking, even brutal, representation of Elizabeth is in *Anonymous* (2011), directed by Roland Emmerich, not for the representation of the Queen herself but for the story it tells about the monarch. As a young woman, Elizabeth (Joely Richardson) feels free enough to have her sexual escapades and getting pregnant several times. When she discovers she is pregnant of the young Oxford (Jamie Campbell Bower), she throws a tantrum as if she were a teenage girl whose whims are crushed by the authority of William Cecil (David Thewlis). She is to do what she has done before: go away in progress and give the child away. The aged Queen (Vanessa Redgrave) is presented magnificently dressed, but the audience can see her rotten teeth and she seems slightly senile as she sometimes seems confused and thinking slow. Young or old she is a weak ruler. William Cecil, and later Robert Cecil (Edward Hogg), make the decisions and convince Elizabeth that that is the right thing to do. They decide, she acquiesces. In the end, her story is sad. She is not aware of whom her children are. She has committed incest from which resulted a child. She gives orders to execute her own son, Essex (Sam Reid), and almost does the same with the other, fruit of her incest, Southampton (Xavier Samuel), if it were not for Oxford's (Rhys Ifans) intervention. She is a woman who has lived in ignorance and punished for her sexual behaviour. She was the "body natural" and for that she was punished.

MARY STUART, A QUEEN DRIVEN BY PASSION

The same happens with Mary Stuart, she is always the "body natural" more than the "body politic" and when she tries to act politically, she fails too. The films that focus on Mary Stuart tend to be less generous to Elizabeth, as the latter is mostly the "body politic", the monarch plotting against the saint-like Mary.

Fig. 4 – Elizabeth and Mary, face to face

In 1936, Mary of Scotland, directed by John Ford, told the story of Mary Stuart, played by Katharine Hepburn, but juxtaposed her and Elizabeth, played by Florence Eldridge, as well as their reigns, their life choices, their behaviours and character. Elizabeth is the conniving villain; Mary is the victim of other people's ambitions. Elizabeth is jealous, bitter, conniving, deceitful, cynical and a cold strategist who bosses men around and yells. Elizabeth is the executioner. In contrast, Mary, who at first said she did not want to remarry, is passionate, driven by love and remarries, contrasting with Elizabeth, whose actions are always political. Mary refuses Bothwell's (Fredric March) love to marry Darnley (Douglas Walton) who has a good claim to Elizabeth's throne. That is to say, when she chooses to act politically, she fails and when she follows her heart she fails again; she always makes the wrong choices. On top of that, she is not respected by the Scottish lords or her husband. The fact that she embroiders during the discussion of matters of state denotes her disinterest.

The idealised meeting between the two queens (fig. 4) is pictured as a confrontation of egos and accusations. Elizabeth sets herself as the woman who has fought for what she has achieved, has sacrificed herself. She assures her cousin she does not want her death but only Mary's renouncement to the English throne. Mary accuses Elizabeth of being a failure as a woman, of fearing her, and in the end, Mary declares her moral victory over Elizabeth because, one day, her son will inherit the English throne (Doran, 2009: 97-98; Latham, 2011: 130-148; Ford, 2009: 131-144; and Walker, 2004: 186-187).

The plot of *Mary, Queen of Scots* (1971), by Charles Jarrott, is very similar to the one of *Mary of Scotland*. When comparing Hepburn's Mary with

Vanessa Redgrave's, it is obvious the latter is less of a martyr and a "saint". Vanessa Redgrave's Queen, in *Mary, Queen of Scots*, is in fact not innocent; she instructed, or at least did not prevent, an attempted murder of her husband. She and Bothwell (Nigel Davenport) plotted to kill Darnley (Timothy Dalton) with the belief or hope that "what is planned is no sin", as Mary states. With the justification that they were giving Darnley "an honourable end", they act not out of pity but because they wish to be together. At the same time, Mary wants to protect her reputation, having in mind her reaction to Darnley's disease was not of pity but of shame. During the film, she believes Elizabeth (Glenda Jackson) is a "usurper", therefore Mary is the rightful ruler of England, and part of her troubles come from the fact she believes this. Mary even marries Darnley in part for his claim to the English throne. Elizabeth tries to defend her throne by making Mary's life difficult. Mary behaves like a spoiled child, she wants it all but she has no idea of how to manage it, or any ability to rule Scotland, and she wants England too. In addition, she is easily manipulated, too emotive and naïve. Elizabeth, in turn, is a successful ruler, proving she can rule and have fun. Actually, in her first scene, she is in a romantic atmosphere with Robert Dudley, and the audience immediately is informed he is a married man, later becoming a widowed. Elizabeth knows how to protect herself and her rule, while Mary marries the first handsome man with a claim to the English throne that appears in front of her. Elizabeth carefully weighs what a marriage may provoke. She refuses to marry Dudley because she knows he is an ambitious man who wants to be king, thus avoiding the mistake Mary so willingly and blindly made. For Elizabeth, Mary seems to be a threat to her person and rule. From the very beginning, it is seen that the English queen is supporting James Stuart to keep Mary calm and submissive to him. Elizabeth even says she knows Mary and what she feels, possibly because she was once like that and for that reason, she knows Mary is reckless, immature and capable of everything to get the English throne. Fortunately, for Elizabeth, Mary is also incompetent and has no support. Elizabeth is proud of herself and her rule and she has every right to be. Her country is orderly and her lords support her, unlike in Scotland. Elizabeth is mature, calculates every move and is able to rule effectively.

Both queens have flaws. Elizabeth always acted to defend herself and prevent Mary from being too close to her throne. Mary always put herself in danger by her bad and rash choices, by being ill-equipped to rule, and still ambitioning the English throne. Elizabeth orders the execution of her cousin after giving her a chance to save herself. All Mary needed to do was to admit

her guilt and possibly renounce the claim to the English throne. Mary decided to kill her husband with the excuse of being a pitiful murder, to save her reputation and marry Bothwell, without giving him a chance to save himself. Deciding which of the two committed the lesser sin is difficult, yet Mary has the moral victory. Despite Elizabeth's efforts, and being a competent ruler, it is the son of Mary Stuart who will inherit the English throne. In a way, Mary gets the English throne after all (Ford, 2009: 144-156; Latham, 2011: 130-148; and Walker, 2004: 187-188).

In *Elizabeth: The Golden Age*, Mary Stuart (Samantha Morton) plots against Elizabeth, to be freed and occupy Elizabeth's throne. She wants Elizabeth to die, to the point of looking disappointed when she receives the news that Elizabeth survived a murder attempt. It would be natural and expectable for Mary Stuart to want to be free and the only way for her to be free is to get rid of Elizabeth, but the character does not achieve sympathy from the audience as she is a zealot, conniving character. Mary does not seem to feel guilty if Elizabeth died by her schemes. Elizabeth, on the other hand, displays an inner struggle to act against her cousin. Elizabeth refuses to act and, when she accedes, she feels guilty and fears God's punishment for having killed an anointed queen.

MARY TUDOR, THE VILLAIN

Mary Tudor does not seem to be sympathetic as a main character. In *Elizabeth*, Mary Tudor (Kathy Burke) is surrounded by a dark atmosphere. She is psychologically unstable, fears plots, detests Elizabeth, and not only is a zealot but the actions of her government are seen with people being persecuted, dragged through the streets and executed. Her reign is one of terror, dim, fearful. Mary is only the "body natural" as it seems others manipulate her and rule for her. She lives in a grim world of psychological angst and mental illness. Elizabeth's succession, in contrast, is the light and inaugurates a time of change and hope. Even as a villain, Mary Tudor does not seem to be interesting enough to be portrayed in film, as her sporadic appearances suggest.

CONCLUSION

The positive representations of Elizabeth are the ones which focus more on her as the "body politic", like in *Fire Over England* or *The Sea Hawk*. In

these she is solely the historical character. Yet, when there is an attempt to make her very human and contemporary followed by a refashion into the "body politic" exclusively, she turns into a statuesque type of character, cold, passive, unnatural, like in *Elizabeth* or *Elizabeth: The Golden Age*. Mary Stuart tends to be displayed as the emotional, fallible victim, stressing the "body natural" as she never succeeds in being the "body politic". In that situation, Elizabeth is invariably the conniving villain who executes her own cousin and anointed queen. Mary Tudor's reputation as "Bloody Mary" is reiterated in an unsettling presentation of a psychologically disturbed queen, a sick "body (un)natural", as in *Elizabeth*. The concept of queenship is thus difficult to articulate on film due to an inability to achieve balance in the depiction of the "body politic" and the "body natural". The "body natural" tends to be overly flawed while the "body politic" is excessively official and cold. Elizabeth I, as a fictional character, is the perfect example, as she exhibits both patterns depending on the film, while Mary Stuart tends to be depicted as the romantic heroine and religious martyr, emphasising the "body natural".

It could be argued that perhaps the representations of the queens could be affected by the nationality of the films, giving the characters more or less reverence depending on whether they were British or American productions. However, that is not the case. Both *Fire Over England* and *The Sea Hawk* depicted a historical venerable figure and they are British and American respectively. *The Private Lives of Elizabeth and Essex* and *The Virgin Queen*, both with Bette Davis, and both American, choose to follow the romantic interest approach, on the line of *Les Amours*. *Elizabeth*, which is a British production, and *Elizabeth: The Golden Age* and *Anonymous* are multinational productions, including British and American, and show no reverence whatsoever to the historical Elizabeth. Michael Hirst, the writer of the first two, admitted that because of Kapur's Indian nationality, the director did not give Elizabeth any historical reverence, using "a non-reverential camera", thus approaching the character as a woman dealing with power rather than the historical Queen Elizabeth (see the interviews in the DVD Extras). In the depiction of Mary Stuart, *Mary of Scotland* is a Hollywood film while *Mary, Queen of Scots* is a Hollywood and British production, yet the representation of Mary Stuart is similar. Therefore, in this particular case, it is not possible to interpret a certain representation as being the result of the film's nationality. In the end, it is a question of an inability or difficulty to articulate female sovereignty and keep a balance between the private and the public, gender and power.

REFERENCES

CARTMELL, Deborah, I. Q. Hunter, and Imelda Whelehan (2001). *Retrovisions: Reinventing the Past in Film and Fiction*. London: Pluto.

CHAPMAN, James (2005). *Past and Present: National Identity and the British Historical Film*. London: I. B. Tauris.

DOBSON, Michael, and Nicola J. Watson (2002). England's *Elizabeth: An Afterlife in Fame and Fantasy*. Oxford: Oxford University Press.

DORAN, Susan and Thomas S. Freeman, eds. (2009). ***Tudors and Stuarts on Film: Historical Perspectives.*** Basingstoke: Palgrave Macmillan.

DORAN, Susan and Thomas S. Freeman, eds. (2003). *The Myth of Elizabeth. Hampshire:* Palgrave Macmillan.

ERICKSON, Carolly (1983). *The First Elizabeth.* New York: St. Martin's Griffin.

FORD, Elizabeth A., and Deborah C. Mitchell (2009). *Royal Portraits in Hollywood: Filming the Lives of Queens*. Lexington: University Press of Kentucky.

HIGSON, Andrew (2003). *English Heritage, English Cinema: Costume Drama Since 1980.* Oxford: Oxford University Press.

LATHAM, Bethany (2011). *Elizabeth I in Film and Television: A Study of the Major Portrayals.* Jefferson: McFarland.

MONK, Claire, and Amy Sargeant, eds. (2002). *British Historical Cinema: The History, Heritage and Costume Film*. London: Routledge.

WALKER, Julia M. (2004). *The Elizabeth Icon 1603-2003.* Basingstoke: Palgrave Macmillan.

FILMS:
Anonymous (2011). Directed by Roland Emmerich. UK / Germany / USA: Columbia Pictures.

Elizabeth (1998). Directed by Shekhar Kapur. UK: Polygram.

Elizabeth: The Golden Age (2007). Directed by Shekhar Kapur. UK / France / USA / Germany: Uni-

versal Pictures.

Fire over England (1937). Directed by William K. Howard. UK: London Film Productions.

Mary of Scotland (1936). Directed by John Ford. USA: Radio Pictures.

Mary, Queen of Scots (1971). Directed by Charles Jarrott. UK / USA: Universal Pictures.

Private Lives of Elizabeth and Essex, The (1939). Directed by Michael Curtiz. USA: Warner Bros.
Sea Hawk, The (1940). Directed by Michael Curtiz. USA: Warner Bros.

Virgin Queen, The (1955). Directed by Henry Koster. USA: Twentieth Century Fox.

FILMS:

Anonymous (2011). Directed by Roland Emmerich. UK / Germany / USA: Columbia Pictures.

Elizabeth (1998). Directed by Shekhar Kapur. UK: Polygram.

Elizabeth: The Golden Age (2007). Directed by Shekhar Kapur. UK / France / USA / Germany: Universal Pictures.

Fire over England (1937). Directed by William K. Howard. UK: London Film Productions.

Mary of Scotland (1936). Directed by John Ford. USA: Radio Pictures.

Mary, Queen of Scots (1971). Directed by Charles Jarrott. UK / USA: Universal Pictures.

Private Lives of Elizabeth and Essex, The (1939). Directed by Michael Curtiz. USA: Warner Bros.
Sea Hawk, The (1940). Directed by Michael Curtiz. USA: Warner Bros.

Virgin Queen, The (1955). Directed by Henry Koster. USA: Twentieth Century Fox.

Albert Elduque
University of Reading

Resumo: O uso da música preexistente é uma característica importante na história do cinema brasileiro que recentemente se tem consolidado em numerosas ficções e documentários sobre músicos e cantores. Mesmo tendo um óbvio apelo comercial, o uso de canções pode criar também, na sua interação com as imagens, uma revisão crítica da história, que queremos explorar a partir dos casos de *Cartola – Música para os Olhos* (Lírio Ferreira e Hilton Lacerda, 2007) e *As Canções* (Eduardo Coutinho, 2011).

Palavras-chave: Cinema brasileiro, história, canção, *Cartola – Música para os Olhos*, *As Canções*

Abstract: The use of pre-existent music is an important feature in the history of Brazilian cinema which has recently consolidated in a huge amount of fictions and documentaries devoted to musicians and singers. Even if the use of songs has an obvious commercial appeal, it can also propose a critical revision of history through its interaction with images. Here we want to analyse it in the cases of *Cartola – Música para os Olhos* (Lírio Ferreira and Hilton Lacerda, 2007) and *As Canções* (Eduardo Coutinho, 2011).

Keywords: Brazilian Cinema, History, Song, Cartola - Music for the Eyes, The Songs

A CANÇÃO: ACOMPANHAMENTO, DISPOSIÇÃO E TERREMOTO

> *Se o século XX tivesse proporcionado ao Brasil apenas a configuração de sua canção popular poderia talvez ser criticado por sovinice, mas nunca por mediocridade. Os cem anos foram suficientes para a criação, consolidação e disseminação de uma prática artística que, além de construir a identidade sonora do país, se pôs em sintonia com a tendência mundial de traduzir os conteúdos humanos relevantes em pequenas peças formadas de melodia e letra. (Tatit, 2004: 11)*

Como Luiz Tatit deixa claro nestas primeiras linhas do seu volume *O século da canção*, e como explicita de forma ainda mais clara no título do livro, canção brasileira e século XX são dois elementos fortemente ligados: por um lado, o contexto histórico, social, tecnológico e cultural destes 100 anos foi fundamental para a evolução desta forma musical; pelo outro, ela estabeleceu vínculos íntimos com as histórias pessoais e coletivas que aconteceram no período. Obras recentes, como o volume didático *A República cantada: do choro ao funk. A história do Brasil através da música* (2014), de André Diniz e Diogo Cunha, ou *Quem foi que inventou o Brasil? A música popular conta a história da República* (2015), de Franklin Martins, têm usado esta ideia desde uma perspectiva historiográfica: as canções não apenas acompanham os acontecimentos históricos, mas os moldam, viram parte inextricável deles, como uma boa trilha sonora[1]. O colossal trabalho de Martins é exemplar: percorre a história brasileira de 1902 a 2002 através de 1.113 canções sobre a realidade política do país, incluindo hinos oficiais, sátiras sobre governantes e retratos de realidades sociais concretas. Para Martins, a relação entre a política brasileira e a canção vai além dos momentos de convulsão social e se consolida como um rasgo estável da cultura do país, provavelmente como consequência do forte vínculo entre a canção e a crônica da vida cotidiana (Martins, 2015: 20). Segundo ele, a história através das canções é um percurso alternativo aos relatos oficiais, e o livro refere-se precisamente a isso, à:

> *(…) invenção da República pelo nosso povo e pela nossa música. Mais do que uma monótona e burocrática relação de nomes, datas e frases, o que emerge das centenas de canções garimpadas, reunidas e contextualizadas é uma história viva da República, escrita e cantada por milhões e milhões de brasileiros de várias gerações. (2015: 25)*[2]

---

1 *A canção no tempo. 85 anos de músicas brasileiras* (1997), de Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello, explora as canções mais importantes ano por ano, de 1901 a 1957 no primeiro volume, e de 1958 a 1985 no segundo. Embora o trabalho não explicite o vínculo entre a história das canções e a história do país, o título e o recorte temporal são absolutamente significativos do vínculo entre a história do século XX e a canção brasileira.

2 O livro se completa com uma página web onde é possível escutar trechos das canções comentadas, oferecendo, assim, uma experiência integrada entre volume impresso e página web, como uma atualização do antigo sistema de acompanhar livros de música com CDs. Ver: http://quemfoiqueinventouobrasil.com

A tese da história alternativa é também defendida por José Geraldo Vinci de Moraes num artigo sobre a canção popular como fonte do conhecimento histórico: seguindo a Antonio Alcântara Machado, salienta a proximidade desta forma musical com os setores menos escolarizados, e considera que "as canções poderiam constituir-se em um acervo importante para se conhecer melhor ou revelar zonas obscuras das histórias do cotidiano dos segmentos subalternos" (Moraes, 2000: 204), aqueles pouco atendidos pela historiografia oficial.

No caso da história do cinema brasileiro a canção tem jogado um papel fundamental, mas sua função de testemunha histórica nem sempre tem sido bem compreendida. João Máximo, nos seus dois volumes sobre a trilha sonora cinematográfica, dedica um capítulo ao cinema brasileiro, deixando clara esta presença habitual da canção preexistente e as polêmicas que ela tem gerado. Para ele, nos primórdios do cinema sonoro os filmes brasileiros viraram os olhos para dois referentes: enquanto os musicais tentavam se inspirar no modelo dos Estados Unidos, eventualmente criando gêneros como o filme-revista e a chanchada, os não musicais copiaram o modelo francês, caracterizado pelo uso constante de canções (2003: 121). O cinema brasileiro, para Máximo, seria um cinema de canções, e não um cinema de música incidental composta expressamente para o filme, e ele lamenta esta situação. Louva o trabalho dos compositores-arranjadores, como Radamés Gnattali, Gabriel Migliori e Rogério Duprat, assim como o dos compositores populares que episodicamente trabalharam com temas originais para o cinema, como Antônio Carlos Jobim, autor, entre outras trilhas sonoras, das músicas de *Porto das Caixas* (1962) e *A Casa Assassinada* (1970), de Paulo César Saraceni. Mas minimiza o trabalho dos cancionistas, como Zé Kéti, Caetano Veloso, Chico Buarque ou Milton Nascimento:

> *(…) canções raramente contribuem com a funcionalidade, raramente têm a eficácia da música de fundo, sendo necessário acentuar que nunca ou quase nunca os cancionistas fazem mais do que canções. No máximo, entregam seus temas para que o diretor musical, o orquestrador ou quem souber os transforme, quando for o caso, em peça instrumental que possa, aí sim, funcionar como comentário incidental. (2003: 135)*

O ponto de vista de Máximo é útil para uma reivindicação das trilhas sonoras originais, mas demasiadamente fechado a possíveis relações distintas entre cinema e música. Em nenhum momento ele considera o interesse da música preexistente como elemento de disjunção no interior da obra fílmica, e prefere a submissão da música às intenções do cineasta, como quando defende a trilha sonora de Luiz Henrique Xavier para *Feliz Ano Velho* (Roberto Gervitz, 1987) definindo-a como "trilha altamente funcional, o trabalho do compositor

sendo como deve ser: uma colaboração sonora para que o diretor, no caso Roberto Gervitz, atinja seus objetivos" (Máximo, 2003: 155). Porém, sua crítica não deve ser descartada globalmente: Guilherme Maia, num artigo que compara as versões de *Orfeu da Conceição* filmadas por Marcel Camus (1959) e Carlos Diegues (1999), se recusa a considerar a canção no cinema brasileiro como "uma espécie de 'cicatriz' de distinção, uma marca negativa" (Maia, 2005: 103); mas reconhece que existem "fortes indícios de que o uso sistemático de programas musicais baseados em 'coletâneas de canções' é dominante em nosso cinema e de que isso ocorre por conta de estratégias voltadas para o sucesso comercial dos filmes" (2005: 104). Um uso que, no caso particular que ele trabalha, é muito mais acentuado na versão assinada por Carlos Diegues.

Contrariamente a Máximo, Rafael de Luna Freire, na introdução do volume coletivo *Nas trilhas do cinema brasileiro*, parece propor não uma oposição entre trilhas originais e músicas preexistentes, mas uma continuidade:

> *(…) talvez a marca maior do que chamamos geralmente sem muita preocupação de cinema brasileiro esteja mais na multiplicidade do que "ouvimos" do que no que "vemos" nas telas. Afinal de contas, nunca é demais ressaltar o apelo à música nacional nos mais variados momentos e circunstâncias na história do cinema brasileiro, com as mais distintas finalidades (identificação popular, viabilidade comercial, projeto político, afinidade estética, etc.) (2009: 10)*

Assim, para ele a presença de canções preexistentes no cinema brasileiro não é um defeito a ser lamentado, mas um fato a levar em conta que não pode ser condenado à priori. Obviamente, ocultar ou minimizar as intenções mercadológicas é perigoso, e será preciso considerá-las. Mas o fato que elas existam não invalida o papel histórico ou estético que uma canção preexistente pode ter quando aparece num filme. E este valor não é apenas o de atuar como testemunha: a aparição de uma canção cria um diálogo entre obras e tempos que afeta à própria configuração do filme.

Neste sentido, achamos muito reveladora a metáfora geológica que Phil Powrie e Robynn Stilwell fornecem na introdução de *Changing tunes: the use of pre-existing music in film*:

> *A música preexistente pode ser comparada com estratos geológicos que o arqueólogo pacientemente desvenda para revelar os corpos fantasmagóricos que andaram no chão antes que nós. Assim, analisar música cinematográfica preexistente é também uma espécie de arqueologia da meia-voz, histórica e materialmente amarrada, que quer trabalhar através das camadas de conotações para atingir os afetos que repousam sob as solidificações do tempo. Aí repousam as memórias que nos tocam, aquelas que anelamos, aquelas que nos*

> *trazem dor; a misturada caótica de utopias e distopias, de origens e futuros imaginados, aos quais a música dá forma e perspectiva, mesmo se é erudita ou não [high or low]. Aí também repousa o potencial sísmico da trilha sonora para perturbar a superfície plácida, para entrar em erupção inesperadamente ou criar tremores subterrâneos que ressoam através do filme; e as ondas de choque nunca correm tão profundamente como quando um artefato "inapropriado" – seja uma one-hit wonder, um veterano sinfónico, ou um espetáculo operístico – resulta ser apropriado de modos que nunca antes teríamos imaginado. (2006: xix)*[3]

A canção, pois, como elemento de disjunção e transformação geológica do cinema. Ao mesmo tempo, a operação produz-se também na direção contrária: o cinema é um elemento de disjunção e de transformação geológica da canção. Simon Frith, no seu fundamental *Performing rites: on the value of popular music*, já salienta que o uso cinematográfico de determinados gêneros musicais ou canções modifica para sempre nossa percepção deles: a música de feira nos filmes de terror ou a inclusão de *Blue Velvet* no filme homónimo de David Lynch (1986) seriam exemplos claramente reconhecíveis (Frith, 1996: 112). Porém, podemos ir mais longe, e para isso precisamos nos separar temporariamente do cinema e voltar de novo à perspectiva da canção de Luiz Tatit. No seu texto "O Século XX em Foco", que integra o já mencionado *O século da canção*, Tatit explica que o chamado gesto cancional nasce de um encontro entre uma melodia e uma letra, "como se as grandes elaborações musicais estivessem constantemente instruindo um *modo de dizer* que, em última instância, espera por um conteúdo a ser dito"; mas esse encontro, segundo Tatit, pode se demorar anos ou até décadas: assim aconteceu com o choro *Odeon*, de Ernesto Nazareth, composto em 1908 e que só recebeu letra em 1968, na obra de Vinicius de Moraes (Tatit, 2004: 69-70).

A sugestão de Tatit de pensar numa melodia à espera, numa obra musical que, ao receber a letra, transforma-se em canção, é muito instigante, e pode ser levada além deste casamento entre letra e música. Neste sentido, Simon Frith, no já mencionado *Performing rites*, propõe uma estimulante aproximação à definição da canção. Para ele, uma canção está integrada por três elementos: as palavras, que parecem uma fonte independente de significado semântico; a retórica, que é o uso especial destas palavras como discurso; e as vozes, tons humanos que têm, por eles mesmos, um significado, dado que são signos de pessoas e de personalidade (1996: 159). Ao longo da sua análise, Frith diminui a importância das letras para sublinhar as formas de cantar, dando prioridade ao como se canta sobre o que se canta. Para ele, o significado das canções é inseparável do uso das palavras como atos discursivos: por isso "as palavras das

3 As traduções de textos originalmente em inglês são minhas.

canções não tratam de ideias ('conteúdo'), mas da expressão delas" (1996: 164), e "uma canção não existe para transmitir o significado das palavras; pelo contrário, as palavras existem para transmitir o significado da canção" (1996: 166). Nesta perspectiva, afirma que o mais importante na música *pop* não é a canção escrita, mas os modos como o cantor se relaciona com ela, e por isso as canções não pertencem aos seus letristas, mas aos seus cantores (1996: 200-201).

Na verdade, no seu texto o próprio Tatit afirma esta relevância da performance ao se focar em questões como o princípio entoativo, segundo o qual as melodias da canção brasileira mimetizam a fala quotidiana, ou a dicção do cancionista, objeto ao qual dedica um livro inteiro (1996). Assim, se tomarmos a perspectiva histórica da criação da canção de Tatit, por um lado, e a visão mais performática proposta por Frith, pelo outro, podemos pensar na própria canção como criação incompleta, como um elemento sempre disponível: disponível para um novo cantor, com seu corpo, seu figurino e sua voz; disponível para um novo local de encenação, como seu palco e seu público; disponível para um novo momento histórico, como tantos hinos do passado que são recuperados em tempos de revolução; e, claro, disponível para novas imagens, aquelas que o filme gera em contato com ela. Assim, pensar nos usos de uma canção preexistente no cinema, e no valor histórico que ela tem, poderia partir daqui: a própria canção precisa se completar com as imagens que o filme traz.

Propomos ver a canção, pois, não apenas como um remendo grudado no filme em vistas a uma intenção comercial, e não apenas como uma testemunha histórica; mas como um objeto que, de forma ativa, interage com as imagens, as transforma, e adquire novos sentidos neste processo; estabelecendo, em todos estes trânsitos, diálogos entre distintas épocas. Neste sentido, a canção seria como um terremoto que remove as imagens do filme e faz aparecer antigas camadas de sentido, mas também como um território disponível para sofrer movimentos sísmicos provocados pelas imagens do filme.

APELO COMERCIAL E RETRABALHO HISTÓRICO

A recente onda de cinebiografias e documentários sobre música brasileira no contexto nacional encontra-se, de uma forma clara, dentro do debate delineado até aqui. Obviamente o apelo à música popular responde a uma tentativa comercial: segundo o *site Filme B* (www.filmeb.com.br), o filme *2 Filhos de Francisco – A História de Zezé di Camargo & Luciano* (Breno Silveira, 2005), baseado nas vidas desta dupla da música sertaneja, foi o terceiro filme brasileiro de mais sucesso entre o público nacional no período 1995-2015, atingindo 5.319.677 espectadores; e *Cazuza – O Tempo Não Pára* (Sandra Werneck e Walter

Carvalho, 2004), cinebiografia do líder da banda de rock Barão Vermelho, chegou aos 3.082.522 espectadores, ficando em 18 lugar no ranking desses vinte anos. A eles se somam outras ficções sobre cantores que superam um milhão de espectadores, como *Somos Tão Jovens* (Antonio Carlos de Fontoura, 2013), sobre os inícios da trajetória de Renato Russo, e *Gonzaga – De Pai pra Filho* (Breno Silveira, 2012), sobre as complicadas relações familiares do rei do baião, que ficaram nas posições 48 e 57 do ranking, respectivamente. Este sucesso dos filmes sobre músicos e cantores pode impressionar, mas as cifras devem ser relativizadas: afinal, todos os outros filmes nestas 57 primeiras posições se inscrevem noutros gêneros, como a crônica da violência urbana (*Tropa de Elite 2* [José Padilha, 2010], na primeira posição) ou a comédia romântica (*Se Eu Fosse Você 2* [Daniel Filho, 2009], na segunda).

Muito pelo contrário, no campo do documentário os dados são bem mais eloquentes: aqui o gênero musical é absolutamente predominante. *Vinicius* (Miguel Faria Jr., 2005), dedicado ao diplomata, poeta e cantor Vinicius de Moraes, é o documentário de mais sucesso do período 1995-2015, com 271.979 espectadores, e na posição 168 no ranking geral; e 9 dos 15 documentários de maior bilheteria destes anos estão dedicados a músicos e cantores, entre eles *Raul – O Início, o Fim e o Meio* (Walter Carvalho, Evaldo Mocarzel e Leonardo Gudel, 2012), em quarto lugar, e *Chico – Artista Brasileiro* (Miguel Faria Jr., 2015), em sétima posição[4]. Assim, tanto na ficção quanto no documentário a música brasileira parece uma fórmula de sucesso, mas no segundo caso a importância relativa é muito maior, sempre dentro dos seus discretos números de bilheteria. A razão talvez esteja no fato de que na ficção existem outros gêneros que garantem um relativo sucesso, como os já citados filmes de violência urbana ou as comédias românticas, enquanto no documentário o tema musical parece ser, junto com o futebol, o único capaz de atrair um público relativamente amplo[5].

As ideias delineadas por João Máximo sobre o uso da música preexistente no cinema brasileiro estão aqui de um modo aparentemente tangencial, porque estamos falando de filmes que a usam como o seu assunto principal, e não como um dado externo incoerente que procura apenas a conexão imediata com o público; assim, nestes filmes o seu uso estaria

4 No caso de *Chico – Artista Brasileiro*, que estreou em novembro de 2015, *Filme B* recolhe apenas os dados até finais desse ano. Assim, não descartamos que o filme ganhasse posições no ranking posteriormente.

5 Os outros documentários musicais inclusos são *Uma Noite em 67* (Ricardo Calil e Renato Terra, 2010), *Tropicália* (Marcelo Machado, 2012), *A Música Segundo Tom Jobim* (Nelson Pereira dos Santos e Dora Jobim, 2012), *Simonal – Ninguém Sabe o Duro que Dei* (Cláudio Manoel, Micael Langer e Calvito Leal, 2009), *Cássia Eller* (Paulo Henrique Fontenelle, 2014) e *Nelson Freire* (João Moreira Salles, 2003). As posições 2, 3 e 11 do ranking de documentários são ocupadas por *Todos os Corações do Mundo* (Murilo Salles, 1995), *Pelé Eterno* (Anibal Massaini Neto, 2004) e *Bahêa Minha Vida* (Marcio Cavalcante, 2011), todos eles documentários sobre futebol. Os outros filmes que integram o ranking são *Janela da Alma* (João Jardim e Walter Carvalho, 2001), sobre problemas visuais; *O Sal da Terra* (Juliano Ribeiro Salgado e Wim Wenders, 2014), sobre o fotógrafo Sebastião Salgado, e *Edifício Master* (Eduardo Coutinho, 2002), sobre os moradores de um prédio tradicional de Copacabana.

justificado. Ao mesmo tempo, isso precisamente representa a culminação da ideia que Máximo critica: dado que a música brasileira esteve sempre presente no cinema, parece lógico que finalmente o mercado consolide um formato que se serve dessa música não apenas como um elemento entre outros, mas como o ponto de partida. O apelo comercial, pois, é óbvio, e não pode ser negado. Porém, isso não invalida que esses filmes possam propor relações instigantes entre canção e história, criando diálogos produtivos e terremotos temporais. A seguir, vamos ver como isso concretiza-se em dois casos particulares: dois documentários que trabalham com as possibilidades narrativas da música preexistente para contar histórias pessoais e coletivas. Trata-se de filmes de um certo prestígio, que se afastam da lógica dos grandes sucessos de bilheteria, mesmo se o primeiro superou os 60.000 espectadores e ocupa a posição número 16 no ranking de documentários do período 1995-2015. Seja como for, as ideias que propõem sobre canção e história são bem instigantes, e não se limitam ao documentário ou a um círculo reduzido de filmes minoritários; podemos encontra-las também em ficções e em obras de grande sucesso, as vezes menosprezadas por sua inserção evidente no mercado do grande público.

O primeiro exemplo é *Cartola – Música para os Olhos* (2007), dirigido por Lírio Ferreira e Hilton Lacerda e dedicado ao sambista Cartola, um dos fundadores da Estação Primeira da Mangueira. O filme conta sua vida usando entrevistas, novas encenações de suas canções e uma grande variedade de materiais de arquivo, incluindo imagens e depoimentos do próprio artista, mas também outros materiais que não tem relação direta com sua vida e sim com a sociedade brasileira. O interessante é que estas imagens históricas superam o uso meramente contextual e adquirem funções narrativas indiretas e inesperadas: por exemplo, a infidelidade de Cartola com Deolinda e a reação do marido dela são explicadas com trechos do filme *Rio, 40 Graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955), emblema do Cinema Novo, e da chanchada *Aviso aos Navegantes* (Watson Macedo, 1950). O vínculo entre a vida do cantor e as imagens do Brasil onde ele viveu é tão salientado que Tatiana Heise, num artigo dedicado ao auge dos documentários musicais brasileiros no século XXI, afirma que "a asserção da identidade nacional brasileira é tão forte que ela tem precedência sobre a biografia do músico" (2012: 255). Para ela o filme coloca Cartola como ícone da brasilidade, uma identificação facilitada pelo fato da música brasileira ser considerada, desde os anos 20, como um elemento fundamental da identidade nacional (2012: 260-261). E as canções, obviamente, jogam aqui um papel fundamental, dado que com frequência elas religam os materiais históricos com a vida do próprio Cartola.

Dentre os muitos exemplos possíveis, um deles se refere à canção *Tive Sim*. Cartola a escreveu para sua esposa, Dona Zica, confessando um outro grande amor do passado: "Tive, sim, / Outro grande amor antes do teu / Tive, sim. / O que ela sonhava eram os meus sonhos e assim / Íamos vivendo em paz". Essa lembrança idealizada que confessa entra em contradição com um presente que quer conservar, um presente com Dona Zica, a mulher a quem ama e a quem não quer fazer sofrer: "Tive, sim, / Mas comparar com teu amor seria o fim. / E vou calar / Pois não pretendo, amor, te magoar". O cantor parece ter consciência de que o surgimento desse passado pode ser doloroso, e finalmente prefere não dizer mais nada, não fazer comparações, encerrar logo a lembrança e a canção. Em *Cartola – Música para os Olhos* ouvimos essa canção enquanto vemos imagens dos anos 60 e 70 : banhistas e surfistas na praia, o Cristo do Rio, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Tom Jobim, Pelé, *Terra em Transe* (1967) e seu diretor Glauber Rocha, ou o carnaval. E, intercaladas com essas celebrações de esplendor cultural, um homem ferido na cabeça que é recolhido do chão, um cartaz contra a censura e outras marcas repressivas da ditadura militar daqueles anos. Depois deste trecho, a canção prossegue com o próprio Cartola cantando-a no programa *Ensaio*.

O encontro entre a canção e essas imagens de arquivo é contextual, pois o samba foi composto na década de 1960 e lançado em disco em 1974, mas claramente vai além disso: ele é também criador de um discurso sobre aqueles anos. Por um lado, a canção de Cartola traz saudades de uma época, revestindo as imagens de um tom nostálgico por uma efervescência cultural que não voltará mais. Por outro, as imagens da ditadura reagem contra qualquer vontade mistificadora, e nos descolam do sonho dessas imagens, como o ato de calar que Cartola se impõe a ele mesmo na canção. Assim, nos dois casos, na canção e na junção com as imagens, a mirada para o passado é problematizada. O filme ganha, com a canção, uma saudade, saudade que se problematiza; a canção ganha, com o filme, uma dimensão histórica, coletiva, que não tinha na letra original.

Em ambos os casos, a voz de Cartola adiciona à letra e às imagens o que Nuno Ramos, ao se referir à forma de cantar do sambista, chama de "o ponto de vista de quem já viveu": desde sua velhice, desde uma posição de extemporaneidade (também presente noutro autor da mesma geração, Nelson Cavaquinho), Cartola é uma presença do passado no presente que busca a conciliação, o conselho dado desde a experiência: "Cartola perdeu, mas ensina ao ouvinte aquilo que perdeu, assimilando-o novamente" (Ramos, 2009). Na forma de conselho, a voz de Cartola flutua entre a evocação gloriosa do que foi perdido, nas letras, e uma voz rugosa, meio afônica, desgastada pelo tempo e os cigarros; uma voz que deixa sentir o peso dos anos e os riscos da desapari-

ção. As canções de Cartola recolhem, assim, o passado e o presente, e a crítica distância entre eles. As camadas geológicas das canções, suas fricções temporais e seus terremotos explicitam-se aqui na interação entre imagem e som, mas já estão presentes na própria voz do cantor, e na forma como esta entoa a letra de lembranças que devem ser deixadas atrás.

Este investimento no corpo como depósito histórico de letras e melodias encontra-se também num dos últimos documentários de Eduardo Coutinho, *As Canções* (2011). Nele, o diretor entrevista distintas pessoas num espaço escuro, asséptico, e lhes pede que falem das canções que amam e que têm marcado sua vida. Propõe-lhes, enfim, um trabalho de memória, que José Miguel Wisnik tem caracterizado geologicamente: para ele, a lembrança de ilusões, amores e perdas a partir dos temas demonstra a "força vertical das canções"; as canções trazem memórias, e estas memórias desestabilizam a construção social que fazemos de nós mesmos, o nosso teatro cotidiano: para ele, o filme "vem mostrar como o jogo de cena[6] da nossa vida é feito de camadas insondáveis que, de repente, se tangenciam" (Wisnik, 2010). Assim, como assinala Cristiane Lima, os entrevistados estão "suportando uma dupla agonia: a de enfrentar o projeto do documentário e também a de encarar um sofrimento ao qual a música de algum modo se vincula" (Lima, 2016: 205). Uma agonia, poderíamos dizer, que se efetua em dois tempos históricos distintos, o da lembrança e o da filmagem. Mais nada na imagem, nem contextualização, nem arquivo: apenas os rostos das pessoas entrevistadas.

Este trabalho de memória individual implica também uma memória coletiva, que pode falar de um grupo social inteiro. Quando Déa, uma das pessoas entrevistadas, lembra que quando era criança cantava em casa a marchinha *O teu cabelo não nega mulata*, e entoa, alegremente, os seus versos mais conhecidos, distintos tempos históricos e significações acumulam-se no seu corpo. Esta famosa marchinha de carnaval, criada a partir de um frevo intitulado *Mulata*, foi composta em 1929 em Pernambuco pelos irmãos Raul e João Valença, reelaborada por Lamartine Babo a pedido da gravadora carioca Victor, e finalmente gravada no Rio em dezembro de 1931, na voz de Castro Barbosa acompanhada pelo Grupo da Guarda Velha, com arranjo e direção musical de Pixinguinha. Como os irmãos Valença não foram reconhecidos como coautores nas primeiras tiragens do disco, gerou-se uma polêmica sobre os direitos autorais, que os irmãos ganharam (Severiano e Mello, 1997: 113-114). Na letra, o cantor elogia uma mulher de origem africana louvando sua cor e propõe uma identificação hedonista com o Brasil ("tens um sabor / bem do Brasil"), ao mesmo tempo que sua exaltação exótica da beleza vai além de limites nacionais ("mulata, tu não és deste planeta") e atinge opera-

6 Como o próprio Wisnik reconhece, aqui se faz referência a outro filme de Coutinho, *Jogo de Cena* (2007).

ções militares de matiz patriótico, seja com o "tenente interventor" para tomar conta da mulher ou com a declaração de guerra que Portugal faz quando ela chega à Terra[7]. Nos Jogos Olímpicos de 1932 a canção foi confundida com o Hino Nacional brasileiro, para o incômodo de alguns setores nacionalistas, e desde aquela época tem sido usada inúmeras vezes para se referir àquele momento ou ao carnaval: é o caso, por exemplo, das suas aparições nos filmes *Di* (Glauber Rocha, 1977) e *Tabu* (Júlio Bressane, 1982), que usam a gravação de arquivo oscilando entre a evocação nostálgica e a revisão histórica. Hoje em dia a canção, mesmo mantendo sua popularidade, é considerada racista e excluída de repertórios carnavalescos, tanto pela sua associação da cor com uma coisa contagiosa como pelo uso da palavra "mulata", que provém de mula e é pejorativa (Martín, 2017).

Num texto dedicado às cidades filmadas, Jean-Louis Comolli afirma que um pequeno gesto pode sintetizar uma cidade: por exemplo, pôr a mão na frente, como uma viseira, resume a cidade portuária de Marselha, porque contém a ideia do véu oriental e o gesto do piloto e do comerciante. Comolli prefere falar não de corpos num cenário, mas de um cenário em corpos, de uma cidade interior aos habitantes, que mora dentro deles (Comolli, 1994). A mulher entrevistada por Coutinho assegura que nasceu em 1928, pouco antes do lançamento exitoso da marchinha, em 1932, e que cantava a canção quando era criança; noutras palavras, a cantava precisamente na época de popularização. Esta lembrança se soma à origem da mulher, pois ela seria o que nos anos 30 se chamaria de mulata; ela, seguindo Comolli, resume assim uma certa identidade brasileira, a de uma mulher que canta uma canção que estigmatiza o seu grupo social. A história deste tema se encarna neste corpo, e a memória cantada individual torna-se também uma memória física e uma memória coletiva. O corpo, aqui, é o espaço onde as fricções de camadas históricas têm lugar. Não é à toa que Cláudio Bezerra tenha escrito que *As Canções* faz parte de um grupo de documentários de Coutinho que:

> *(…) investem numa imagem intensa do corpo. Nenhuma outra imagem, nenhuma outra informação parece mais importante ou necessária. O corpo fala por si, é o foco de todas as atenções, ao mesmo tempo uma imagem de revelação e credibilidade, e não raro se expande para ocupar todo o espaço da tela em primeiro plano, tornando-se uma paisagem a ser observada e analisada. (2013: 404-405)*

7 De fato, Franklin Martins diz que a canção "bate continência para os novos ventos que sopravam com o fim da República Velha" (Martins, 2015: 166). Por sua vez, Luiz Tatit vê nestas referências uma dimensão paródica, porque "a marchinha profana, continuamente, o estilo da marchona [marcha patriótica], transferindo seus sinais de coletividade, devoção e respeito para um contexto individualista, volúvel e inconseqüente" (1996: 70).

Essa paisagem do corpo cantando é, pois, uma nova possibilidade para a canção como elemento histórico. Se vimos ela como um espaço disponível, onde escrever e reescrever determinados conteúdos e contextos, e ao mesmo tempo uma potência de explosão geológica, aqui as rugas do rosto, as asperezas da voz e a alegria da interpretação veiculam uma lembrança infantil que emerge desde o passado e que pode ser vista criticamente no presente. Na assepsia e abstração do espaço escuro onde Coutinho faz as entrevistas, cria-se uma paisagem de ruinas e camadas geológicas onde a História se desenrola em frente de nós e, ao mesmo tempo, se condensa apenas num rosto e numa voz.

Como já dissemos, *Cartola – Música para os Olhos* e *As Canções* são exemplos de como a música preexistente pode ser trabalhada e pensada criticamente, além de seu óbvio apelo comercial, e de como esse trabalho e esse pensamento podem delinear e desconstruir a história do século XX brasileiro. O cinema tem a capacidade de visualizar essa história, seja com a interação entre imagem e som, como no filme de Ferreira e Lacerda, ou com a condensação em um corpo, como no de Coutinho. Explícitas ou virtuais, as imagens da História tomam forma a partir de letras e melodias que não apenas testemunham o que aconteceu, mas que pensam constantemente na distância crítica que imagens, corpos e espectadores experimentam com esses fatos quando eles são invocados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BEZERRA, Cláudio (2013). "Um documentarista à procura de personagens" in Milton Ohata (org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, pp. 400-413.

COMOLLI, Jean-Louis (1994). *La Ville filmée*. Paris: Centre Georges Pompidou.

DINIZ, André e CUNHA, Diogo (2014). *A República cantada: do choro ao funk, a história do Brasil através da música*. Rio de Janeiro: Zahar.

FREIRE, Rafael de Luna (ed.) (2009). *Nas trilhas do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Tela Brasilis.

FRITH, Simon (1996). *Performing rites: on the value of popular music*. Oxford: Oxford University Press.

HEISE, Tatiana Signorelli (2012). "Sounds from Brazil: *brasilidade* and the rise of the music documentary" *in* Lisa Shaw e Rob Stone (eds.). *Screening songs in Hispanic and Lusophone cinema*. Manchester, New York: Manchester University Press, pp. 248-263.

LIMA, Cristiane da Silveira (2016). "O canto amador no documentário de Eduardo Coutinho" *in* Míriam

Cristina Carlos Silva, Monica Martinez e Diogo Azoubel (eds.). Eduardo Coutinho em narrativas. Votorantim (São Paulo): Provocare, pp. 193-207.

MARTÍN, María (2017). "'Politicamente correto' chega ao Carnaval do Rio". *El País Brasil*, 25 de fevereiro de 2017. Disponível em:

http://brasil.elpais.com/brasil/2017/02/25/cultura/1488058397_874067.html [acesso: 24 de maio de 2017]

MARTINS, Franklin (2015). *Quem foi que inventou o Brasil? A música popular conta a história da República*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 3 vols.

MAIA, Guilherme (2005). "*Orfeu* e *Orfeu*: a música nas favelas de Marcel Camus e de Cacá Diegues". *ArtCultura*. Vol. 7, Núm. 10, jan.-jun. 2005, pp. 95-109.

MÁXIMO, João (2003). *A música do cinema: os 100 primeiros anos. Vol. 2*. Rio de Janeiro: Rocco.

MORAES, José Geraldo Vinci de (2000). "História e música: canção popular e conhecimento histórico". *Revista Brasileira de História*. Vol. 20, Núm. 39, 2000, pp. 203-221.

NAPOLITANO, Marcos (2007). "Aquarela do brasil" *in* Arthur Nestrovski (org.). *Lendo música, 10 ensaios sobre 10 canções*. São Paulo: Publifolha, pp. 119-139.

POWRIE, Phil e STILWELL, Robynn (eds.) (2006). *Changing tunes: the use of pre-existing music in film*. Aldershot: Ashgate.

RAMOS, Nuno (2009). "Rugas – Sobre Nelson Cavaquinho". *Serrote*. Vol. 1, março 2009. Disponível em: http://www.revistaserrote.com.br/2011/06/rugas-sobre-nelson-cavaquinho/ [acesso: 24 de maio de 2017]

SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuza Homem de (1997). *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. São Paulo: Ed. 34, 2 vols.

TATIT, Luiz (1996). *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996.

TATIT, Luiz (2004). *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial.

WISNIK, José Miguel (2011). "Música barata". *O Globo*, 17 de dezembro de 2012.

FINANCIAMENTO

Esta pesquisa é parte do projeto *Towards an Intermedial History of Brazilian Cinema: Exploring Intermediality as a Historiographic Method* (*IntermIdia*), desenvolvido na University of Reading (Reino Unido) e na Universidade Federal de São Carlos (Brasil), com o financiamento do Arts and Humanities Research Council (AHRC) e a Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

Arts & Humanities Research Council

The Arts and Humanities Research Council (AHRC) funds world-class, independent researchers in a wide range of subjects: ancient history, modern dance, archaeology, digital content, philosophy, English literature, design, the creative and performing arts, and much more. This financial year the AHRC will spend approximately £98m to fund research and postgraduate training in collaboration with a number of partners. The quality and range of research supported by this investment of public funds not only provides social and cultural benefits but also contributes to the economic success of the UK. For further information on the AHRC, please go to: www.ahrc.ac.uk.

FAPESP

The São Paulo Research Foundation (FAPESP) is a public institution with the mission of supporting science and technology research and development in the state of São Paulo. FAPESP selects and supports research projects in all fields of knowledge submitted by researchers associated with institutions of higher education and research in the state. Project selection uses peer review methodology, based on reviews issued by Brazilian and foreign researchers not associated with the Foundation. In 2014, FAPESP disbursed £315 million to fund science and technology research projects. For more information, go to: www.fapesp.br/en

BERTONERI, Gaia
gaia.bertoneri@unito.it

Doutoranda em Digital Humanities (Universidades de Génova e Turim) ocupa-se da aplicação do conceito de *visual studies* à literatura portuguesa contemporânea e em particular à obra da autora Ana Teresa Pereira. Em 2013 concluiu o mestrado em Tradução literária com a tese *Trabalhar no escuro: tradurre Ana Teresa Pereira*. Desde o ano lectivo de 2014/2015 ensina Língua portuguesa no curso de "Scienze della Mediazione Linguistica" no Departamento de Línguas da Universidade de Turim. Faz parte do comité de redação da revista luso-italiana de estudos comparados Submarino. Traduziu para italiano *Photomaton and Vox* de Herberto Helder (2017, no prelo), *La regina Ginga* (2016) de José Eduardo Agualusa e *L'estate selvaggia dei tuoi occhi* (2015) de Ana Teresa Pereira.

CARREGA, Jorge Manuel Neves
jmcarrega@ualg.pt

Investigador de pós-doutoramento no CIAC-Centro de Investigação em Artes e Comunicação da Universidade do Algarve. Doutor em Comunicação, Cultura e Artes (UAlg, 2014) e Mestre em Literatura Comparada (UAlg, 2009. É investigador do CIAC e colaborador estrangeiro do CIC- Grupo de Pesquisa Comunicação, Imagem e Contemporaneidade -Universidade Tuiuti do Paraná (Brasil). O seu trabalho incide sobre a história do cinema de Hollywood no século XX, o cinema transnacional da Europa mediterrânea e o património cultural do Algarve. Lecionou unidades curriculares como "História do Cinema" (na UAlg) e "História da Cultura Portuguesa" (no INUAF). Publicou e organizou diversos livros e artigos em revistas académicas.

CARVALHO, João Carlos Firmino Andrade de
jccarva@ualg.pt

Doutor em Literatura (2000) pela Universidade do Algarve, Mestre em Literatura Portuguesa (1990) e Licenciado em Línguas e Literaturas Modernas (1985) pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. É Professor na Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve e Investigador do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CLEPUL) e do Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC) da Universidade do Algarve. Tem abundante publicação dispersa por revistas e volumes coletivos, nacionais e internacionais, e publicou diversos livros como autor e como coordenador.

CARVALHO, Ana Alexandra Seabra de
aacarva@ualg.pt

Doutora em Literatura pela Universidade do Algarve, Mestre em Literatura Francesa e Licenciada em Línguas e Literaturas Modernas pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. É Professora na Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve e Investigadora do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CLEPUL) e do Centro de Investigação em Artes e Comunicação da Universidade do Algarve (CIAC). Tem trabalhado nas áreas das Literaturas e Culturas Francesa e Comparada, Estudos de Tradução e Estudos sobre o Fantástico e a Ficção Científica. Publicou numerosos artigos dispersos em revistas e atas, bem como vários livros: *O Jogo do Desejo em Claude Crébillon; Aventuras d'Escrita(s)* (em coautoria); *Viagens sentimentais pelo País da Literatura*; *Ensaios & Outros Escritos* (em coautoria); *O Jogo no Jogo* (coordenação); *O Silfo* (tradução); entre outros.

DIAS, Liliana
liliandias@sapo.pt

Licenciada em Línguas e Literaturas Modernas-Estudos Portugueses e Ingleses e em Línguas, Literaturas e Culturas-Ramo de Português e Espanhol. Especializada em Literatura Comparada na área de Literatura e Cinema. Doutoranda em Comunicação, Cultura e Artes na FCHS. Colaboradora do CIAC-Centro de Investigação em Artes e Comunicação da Universidade do Algarve. Publicou artigos em revistas, livros e outras publicações científicas

ELDUQUE, Albert
a.elduquebusquets@reading.ac.uk

É investigador de pós-doutoramento na University of Reading (Reino Unido), onde integra o projeto *Towards an Intermedial History of Brazilian Cinema: Exploring Intermediality as a Historiographic Method (IntermIdia)*. Neste projeto, a sua pesquisa está focada nas representações das tradições musicais brasileiras no cinema contemporâneo. Anteriormente desenvolveu na Universitat Pompeu Fabra (Barcelona, Espanha) uma pesquisa doutoral dedicada aos conceitos de fome, consumo e vómito no cinema moderno europeu e brasileiro, com uma atenção especial a cineastas como Glauber Rocha, Pier Paolo Pasolini e Marco Ferreri. Tem publicado artigos em revistas como *Screen*, *Journal of Italian Cinema and Media Studies* e *L'Atalante*, e atualmente é coeditor da revista académica *Cinema Comparat/ive Cinema,* editada pela Universitat Pompeu Fabra.

FERNANDEZ, Sara Vitorino
sara.faria.fernandez@gmail.com

Licenciada em Estudos Portugueses – Ramo Científico, com especialização nas áreas de Literatura Comparada e Cultura Medieval (UAlg, 2002). Mestre em Literatura Comparada (UAlg 2005) com uma dissertação sobre a metaficção nas obras de Carlos de Oliveira e de Augusto Abelaira. Doutora em Literatura (UAlg, 2014) com uma tese sobre pós-modernismo e metaficção na literatura portuguesa contemporânea. É investigadora do CLEPUL e dedica-se ao estudo da metaficção

na ficção narrativa, no romance histórico e no discurso fílmico. Sobre estas temáticas publicou textos em revistas da especialidade e participou em várias publicações. Para além do seu trabalho de investigação, teve, entre 2013 até 2016, uma coluna permanente na revista suíça *Lusitania Contact* denominada "Escritores Portugueses", onde escreveu sobre temas e autores da Literatura Portuguesa.

LARANJINHA, Natália
Natalia_laranja@yahoo.com

Mestre em Literatura Francesa e Doutorada em Literatura Compara pela Universidade de Lisboa. Terminou em 2015 um pós-doutoramento em cinema na Universidade de Nova Iorque e CIAC com um projeto intitulado *Lars von Trier - Pathos et sufarces* que foi publicado nas Edições l'Harmattan - Paris. Foi docente do Instituto Superior Dom Afonso III, diretora do curso em Línguas e Assessoria de Gestão, do Centro de Línguas e fundadora da revista Inter-artes. E autora de vários artigos sobre literatura e cinema. Os seus interesses centram-se nas questões da representação não mimética, nas figuras do fracasso e nas emoções.

OLIVEIRA, Jusciele
jusciele@gmail.com

Possui graduação em Letras Vernáculas pela Universidade Federal da Bahia (2006). Especialização em Metodologia do Ensino de História e Cultura Afro-Brasileiras e Docência do Ensino Superior (2010). É Mestre em Literatura e Cultura, pela Universidade Federal da Bahia (2013), com a dissertação sob o título *Tempos de Paz e Guerra: dilemas da contemporaneidade no filme Nha fala de Flora Gomes*. Atualmente, é doutoranda na Universidade do Algarve (Portugal) sob orientação da Professora Doutora Mirian Tavares, com bolsa da CAPES Doutorado Pleno no Exterior, investigando cinema bissau-guineense e africano, especificamente o cineasta Flora Gomes. Tem experiência e textos publicados nas áreas de Culturas, Cinemas e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa.

MARINGELLI, Claudio
claudio.maringelli@outlook.com

Doutorando em Literatura na Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve. Mestre em Línguas e Literaturas Modernas, pela Universidade de Turim, é professor de língua italiana e trabalha como tradutor profissional. Colabora com o *site* italiano *Fumettologica.it*. onde assina artigos sobre banda desenhada. As suas áreas de interesse são a literatura pós-colonial, a banda desenhada, a literatura comparada e os estudos de eco crítica.

MOURINHA, Marisa
marisa.mourinha@gmail.com

Licenciada em Filosofia pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Especializada nas áreas da Estética e da Filosofia Portuguesa, concluiu na mesma instituição uma pós-graduação no Programa de Literatura Comparada. Presentemente trabalha no seu doutoramento em Estudos Comparatistas, com uma bolsa da FCT para um projecto sobre a tradução de António Lobo Antunes. Trabalhou como tradutora literária e técnica, e em Relações Internacionais e Cooperação, antes de ter sido, por cinco anos, leitora de português em Itália.

MINHOTO Marques, João
jmarques@ualg.pt

Doutor em Literaturas (Especialidade de Literatura Portuguesa Contemporânea) pela Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, da Universidade do Algarve, onde leciona desde 1993, e investigador do CIAC. Tem-se dedicado ao estudo de autores dos últimos três séculos, tendo artigos em diversas publicações nacionais e estrangeiras. Nos últimos anos, tem vindo a investigar a problemática do bucolismo na literatura moderna e contemporânea. Presentemente está a editar as *Obras* completas do poeta Cândido Guerreiro, tendo dado à estampa os dois primeiros volumes (em 2013 e 2014).

PETROV, Petar
ppetrov778@gmail.com

Professor aposentado, com a categoria de Associado com Agregação da Universidade do Algarve, onde leccionou as disciplinas de Literatura Portuguesa, Literaturas Estrangeiras de Língua Portuguesa (Brasileira e Africanas) e Literatura Comparada. Presentemente é co-coordenador da linha 5 do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CLEPUL). Publicou os seguintes livros: *O Realismo na Ficção de José Cardoso Pires e de Rubem Fonseca*, Lisboa, Difel, 2000, que ganhou o Prémio Revelação da Associação Portuguesa de Escritores, *Aspectos de Literatura Brasileira. Estudos e Antologia e Comparatismo* e *Literaturas de Língua Portuguesa*, Sófia, Five Plus, 2006 e 2007; *Ficção em Língua Portuguesa*. *Ensaios*, Lisboa, Roma Editora, 2010; *O Projecto Literário de Mia Couto*, Lisboa, Esfera do Caos, 2016. Organizou também os volumes *O Romance Português Pós-25 de Abril*, *Meridianos Lusófonos* e *O Conto Português Pós-25 de Abril*, Roma Editora, 2005, 2008 e 2012; *Lugares da Lusofonia*, Lisboa, Colibri, 2010; *A Primazia do Texto*, Lisboa, Esfera do Caos, 2011; *Avanços em…*, Santiago de Compostela, Através Editora, 2012 e *As Vozes da Balada*, Lisboa, CLEPUL, 2012 (e-book).

PIANCO, Wiliam
wiliam_pianco@yahoo.com.br

Doutorando em Comunicação, Cultura e Artes pela Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve (UAlg), onde desenvolve um projecto de investigação intitulado *A Alegoria Histórica nos Filmes de Viagem de Manoel de Oliveira*; Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos / Brasil (2011); detém Extensão Universitária em Comunicação e Pós-Modernidade pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2007); Graduado em Comunicação Social pela Universidade Cruzeiro do Sul / Brasil (2006). É membro do Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC / UAlg) e sócio da Associação de Investigadores da Imagem em Movimento (AIM). Publicou diversos artigos e comunicações em veículos e congressos especializados nas áreas do Cinema e do Audiovisual, com ênfase no Brasil e em Portugal. Sua atuação acadêmica está voltada para o Cinema Português com especial atenção sobre a obra de Manoel de Oliveira.

SERRA, Paulo
paulorobertos@hotmail.com

É mestre em literatura comparada e doutor em literatura, tendo publicado a sua tese de mestrado *O Realismo Mágico na Literatura Portuguesa: O Dia dos Prodígios de Lídia Jorge e O Meu Mundo Não é Deste Reino*. Leccionou no ensino público e, presentemente é leitor do Instituto Camões em Gaborone, na Universidade do Botsuana e na SADC, sendo o responsável pelo departamento de Português da Universidade, e na qual ministra cursos livres de língua portuguesa.

TAVARES, Mirian
mtavares@ualg.pt

Professora Associada da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve. Com formação académica nas Ciências da Comunicação, Semiótica e Estudos Culturais (doutorou-se em Comunicação e Cultura Contemporâneas, na Universidade Federal da Bahia), tem desenvolvido o seu trabalho de investigação e de produção teórica em domínios relacionados com o cinema, a literatura e outras artes, bem como nas áreas de estética fílmica e artística. É coordenadora do CIAC-Centro de Investigação em Artes e Comunicação.

ZENUN, Maíra
mairazenun@yahoo.com.br

Educadora, socióloga, videografista e fotógrafa. Mestre em Sociologia, pela Universidade de Brasília (UnB), onde defendeu a dissertação, *Os intelectuais na terra de Vera Cruz: cinema, identidade e modernidade*. Leciona Sociologia e Antropologia para os Ensinos Básico e Superior, desde 2007. Em 2014, ingressou no curso de Doutorado em Sociologia, pela Universidade Federal de Goiás (UFG), e desde então desenvolve pesquisa sobre o FESPACO - Festival Pan-Africano de Cinema e Televisão de Ouagadougou. Com ênfase na análise sociológica de imagens produzidas a partir de uma estética da autorrepresentação de culturas negras. Participa como investigadora e produtora de imagens do FICINE - Fórum Itinerante de Cinema Negro; e participou, entre 2010 e 2015, do TRANSE/UnB - Núcleo Transdisciplinar de Estudos sobre a Performance. Mantém trabalho autoral, com imagens e textos poéticos, exposto em coleções privadas, publicações impressas e blogs virtuais.

UAlg
UNIVERSIDADE DO ALGARVE

CLEPUL | Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

ISBN 978-989-8859-24-2