



RELICI
LITERATURA E CINEMA: TRÊS VISÕES SOBRE NÓS MESMOS

LITERATURE AND CINEMA: THREE VIEWS ABOUT OURSELVES

João Carlos Firmino Andrade de Carvalho¹

RESUMO

O texto que se segue constitui o guião do módulo de cinema literário pensado para ser lecionado, na Universidade do Algarve (Faro, Portugal), ao *Curso de Verão de Português Língua Estrangeira*. Os filmes escolhidos são: um do final dos anos 40 do século XX (momento de grande desenvolvimento da cinematografia portuguesa) e dois dos inícios do século XXI (2004 e 2017), etapas temporalmente muito distantes uma da outra, como se constata, e, como se verá para todos eles, com linguagens cinematográficas muito distintas. Nos dois últimos casos, aborda-se, primeiramente, as obras literárias nos seus contextos epocais e, em seguida, a respetiva transposição para o cinema.

Palavras-chave: literatura, cinema, adaptação-recriação, Camões, Peregrinação, A Costa dos Murmúrios.

ABSTRACT

The following text is the outline for the literary cinema module designed to be taught at the University of Algarve (Faro, Portugal), to the Portuguese Foreign Language Summer Course. The films chosen are: one from the end of the 40s of the 20th century (a moment of great development of Portuguese cinematography) and two from the beginning of the 21st century (2004 and 2017), temporally very distant stages from each other, as it turns out, and, as will be seen for all of them, with very different cinematographic languages. In the last two cases, firstly, literary works in their epochal contexts are addressed, and then their respective transposition to cinema.

Keywords: literature, cinema, adaptation-recreation, Camões, Peregrinação, A Costa dos Murmúrios.

¹ Universidade do Algarve/Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias. jccarva@ualg.pt



RELICI

171

Integrado no *Curso de Verão de Português Língua Estrangeira*, oferecido aos estudantes estrangeiros, o *Módulo de Cinema* dá a conhecer três filmes portugueses baseados em figuras e obras literárias, através, antes de mais, dos seus respetivos visionamentos e, posteriormente, através da abordagem de análise e reflexão que acerca deles se fazem. O texto que se segue constitui o guião desse módulo de cinema literário, destinado a esse público específico. Os filmes escolhidos são: um do final dos anos 40 do século XX (momento de grande desenvolvimento da cinematografia portuguesa) e dois dos inícios do século XXI (2004 e 2017), etapas temporalmente muito distantes uma da outra, como se constata, e, como se verá para todos eles, com linguagens cinematográficas muito distintas. Nos dois últimos casos, aborda-se, primeiramente, as obras literárias nos seus contextos epocais e, em seguida, a respetiva transposição para o cinema.

O FILME CAMÕES

O primeiro é o filme intitulado *Camões* e com o subtítulo extraído do *incipit* do célebre soneto do Poeta quinhentista, *Erros meus, má fortuna, amor ardente*, obra realizada, em 1946, por José Júlio Marques Leitão de Barros (1896-1967). Leitão de Barros é, de facto, um dos grandes nomes que se destacam num período de forte dinamismo e expansão do cinema português, após o aparecimento do filme *Severa* (1931) que introduz o filme sonoro na cinematografia portuguesa – referimo-nos às décadas de trinta e quarenta, dominadas por um cinema que se pretende veículo de uma certa conceção da cultura popular defendida pelos responsáveis políticos de então, ou seja, um cinema feito para divertir e para instruir em termos ideológico-políticos e histórico-culturais, de acordo com os valores e a estética do regime do Estado Novo.² Como refere Carla Patrícia Silva Ribeiro³, tal dinamismo do

² Carla Patrícia Silva Ribeiro. O “heróico cinema português”: 1930-1950, História. Revista da FLUP: Porto, IV Série, vol. 1 - 2011, pp. 214.



RELICI

172

cinema deste período não impede a partir dos finais dos anos 30 o seu confinamento em dois géneros cinematográficos predominantes – a comédia (ilustrada com o exemplo de *Aldeia da Roupa Branca* de Chianca de Garcia de 1938), de pendor revisteiro, e o histórico-literário, de pendor melodramático, como é o caso de *Bocage* (1936), *Inês de Castro* (1945) e *Camões* (1946) de Leitão de Barros e *Amor de Perdição* (1943) e *Frei Luís de Sousa* (1950) de Lopes Ribeiro.

Regressemos ao filme *Camões* de Leitão de Barros, cuja designação original era *Camões, o Trinca-Fortes*, um projeto dedicado à memória de Afonso Lopes Vieira, que falecera no ano da estreia no São Luís, em Lisboa (23 de setembro de 1946), projeto esse que suscitou o vivo entusiasmo da crítica da época, apesar da deceção da rentabilidade comercial. Foi considerado de interesse nacional por Salazar, tendo sido premiado pelo SNI – Secretariado Nacional de Informação (que também atribuiu prémios aos atores) e tendo sido ainda o primeiro filme português a ser selecionado para o Festival de Cannes (aí exibido sem legendas e com a presença de um tradutor-apresentador).

Com um *décor*s exuberante (cenários, guarda-roupa) e um elenco numeroso em que se destacam atores apreciados pelo público a desempenhar papéis de relevo histórico e da ação (António Vilar – Luís de Camões; José Amaro – D. Manuel de Portugal; Igrejas Caeiro – André Falcão de Resende; Paiva Raposo – Pero de Andrade Caminha; Leonor Maia – Leonor; Idalina Guimarães – Inês; Vasco Santana – Mal-Cozinhado; Eunice Muñoz – Beatriz da Silva; Carmen Dolores – Catarina de Ataíde e Natércia; João Villaret – D. João III), estamos perante aquilo que se poderia considerar uma obra hollywoodesca à maneira portuguesa. Não se trata de uma adaptação ao cinema de uma qualquer obra camoniana, mas antes uma leitura cinematográfica da vida e obra do Vate quinhentista feita à luz do aparelho

³ *Idem. Ibidem.* pp. 214-215.



RELICI

173

ideológico do poder de então, ou seja, do regime do Estado Novo, que transpõe para a grande tela esse grande símbolo e mito das letras portuguesas que é Luís Vaz de Camões. Dessa mitomania farão parte outras figuras da história nacional como é o caso de Inês de Castro, Frei Luís de Sousa, Camilo, Bocage. De facto, é dessa construção biográfica que estamos a falar, começando com os supostos tempos da irreverência de estudante em Coimbra, passando pelos tempos dos amores desafortunados, de guerreiro no norte de África ou dos tempos do Oriente, a glória da gesta cantada no Poema triunfalmente apresentado, em Sintra, ao rei D. Sebastião, até, finalmente, aos tempos derradeiros e negros de miséria e declínio pessoais a par dos tempos do fim de uma faustosa época renascentista e de toda uma grandiosa época imperial portuguesa, bem como da iminente perda da independência pátria decorrente do desastre de Alcácer-Quibir. Todos estes quadros da vida de Camões vão sendo acompanhados por citações diretas da obra literária do poeta, nomeadamente trechos de textos da poesia lírica⁴ (nunca publicada em vida do autor, como é sabido), da epopeia *Os Lusíadas* (obra publicada em 1572)⁵ e por referências genéricas à obra dramática⁶, conseguindo, como refere Maria do Rosário Lupi Bello, “(...) manter um ritmo narrativo bem articulado e eficiente, do

⁴ A referência, no subtítulo do filme, ao *incipit* do soneto “Erros meus, má fortuna, amor ardente/...”; no filme, a referência às cantigas cujos motes são “Não sei se me engana Helena,/ se Maria, se Joana/não sei qual delas me engana”, “Descalça vai para a fonte/Leonor pela verdura;/ vai fermosa e não segura”, “Verdes são os campos/ de côr do limão; assi são os olhos/do meu coração.”, “Perdigão perdeu a pena,/não há mal que lhe não venha”; aos sonetos “Está o lascivo e doce passarinho/...”, “Amor é fogo que arde sem se ver/...”, “Aquele triste e leda madrugada/...”; ao mote “A dor que a minha alma sente/ não na sente toda a gente” das voltas “Que estranho caso de amor/...” (extra-cânone), sob a forma de um fado.

⁵ Da epopeia *Os Lusíadas* ouvem-se as primeiras oitavas em voz *off*, quando a personagem Camões passa pela galeria das tapeçarias que falam da história de Portugal, e ouvem-se ainda as palavras dos versos quase finais poema – “No mais, Musa, no mais, que a Lira tenho/...” – quando a personagem Camões faz a suposta leitura d’*Os Lusíadas* ao rei D. Sebastião, em Sintra.

⁶ Ao *Auto dos Anfitriões* e ao *Auto de El-Rei Seleuco*.



RELICI

174

ponto de vista dramaturgico.”⁷ Ainda segundo esta mesma autora, “(...) o filme incide sobretudo na glorificação patriótica do povo representado na epopeia de *Os Lusíadas* e identificado com a grandeza do seu autor, dando assim voz à exaltação da História de Portugal.”⁸

PEREGRINAÇÃO: DO LIVRO AO FILME

Na obra *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto (1509/11?-1583), redigida entre 1569/70 e 1578/80, na sua quinta do Pragal (Almada), recriam-se, em termos pretensamente autobiográficos, as experiências e aventuras do narrador e personagem *Fernão Mendes Pinto*, decorridas entre 1537 (ou anteriormente, uma vez que a narrativa começa pelo período anterior à partida para a Índia) e 1558.

Como muitos outros portugueses da época, Fernão Mendes Pinto partiu para o Oriente em busca de uma vida melhor. Enquanto sujeito deambulante / peregrino, vagueou pela geografia confusa dos confins da Ásia e Extremo Oriente (isto é, para além do Índico, para além do controlo político-administrativo, ideológico-religioso e comercial português), durante 21 anos, numa vertiginosa aventura da roda da fortuna em que desempenhará os papéis que o Destino lhe reservou, atirando-o sucessiva e interminavelmente da euforia para a disforia e de novo para a euforia..., e pondo-o em contacto com diferentes povos, culturas, religiões e geografias naturais, de cujos exotismos dará conta. Esta longa, conturbada e marcante experiência de vida fá-lo-á relativizar verdades absolutas (por exemplo, em termos ideológico-religiosos), fá-lo-á perceber as contradições entre as palavras e as ações, tornando-o cético quanto à natureza dos homens e de instituições, embora nunca deixe de se sentir português e cristão. Na verdade, ao contrário de alguns

⁷ Maria do Rosário Lupi Bello. *Camões e o Cinema*. In: Aguiar e Silva, Vítor Manuel de (org.). *Dicionário de Luís de Camões*. Lisboa: Editorial Caminho, 2011, p. 126.

⁸ *Idem. Ibidem.* p. 126.



RELICI

175

transfrontiermen portugueses que por lá ficaram, cortando os laços com a sua identidade original, Fernão Mendes Pinto regressa a Portugal, onde se reintegrará como bom cristão-católico (irmão da Misericórdia), onde casará, terá filhos e escreverá a sua “rude e tosca escritura” que por herança deixará à sua prole, mas que também legará aos leitores, coevos e vindouros.

Terminada, pois, a aventura vivida, começará a aventura da escrita e da ventura do seu texto, publicado 31 anos após a sua morte, isto é, em 1614, na oficina de impressão de Pedro Crasbeeck⁹ (no filme de Botelho, representado pelo ator Alexander David). Ainda manuscrito, o seu texto foi conhecido de um círculo restrito próximo do autor e é provável (mas não seguro) ter sido objeto de algumas alterações antes de ser, finalmente, publicado. O título descritivo completo e a organização em capítulos, por exemplo, poderão ter sido da responsabilidade de Francisco de Andrade (tal como FMP, irmão da Misericórdia). Após a sua publicação, em 1614, a obra tornou-se aquilo que hoje designaríamos como um *best-seller*, enquanto incontornável relato sobre o longínquo e exótico Extremo Oriente, conhecendo sucessivas traduções para algumas das principais línguas europeias, logo a partir do século XVII: Francisco de Herrera Maldonado, *Historia Oriental de las Peregrinaciones de Fernan Mendez Pinto*, Madrid, 1620; Bernard Figuier, *Les Voyages Adventureux de Fernand Mendez Pinto*, Paris, 1628; Jan Hendrik Glazemaker, *De Wonderlyke Reizen van Fernando Mendez Pinto*, Amesterdão, 1652; Henry Cogan, *The Voyages and Adventures of Fernand Mendez Pinto*, Londres, 1653; Anónimo (ou Henrich Boom e Dietrich Boom?), *Die wunderliche Reisen Ferdinandi Mendez Pinto*, Amesterdão, 1671.

Quanto à natureza da escrita / linguagem de Fernão Mendes Pinto, importa sublinhar que, nela(s), a regra aristotélica da distinção entre “história” (crónica) –

⁹ Cf. Peregrinação de Fernam Mendez Pinto. Edição fac-símile da edição de 1614. Castoliva Editora Limitada: Maia, 1995.



RELICI

176

registo do que aconteceu – e “literatura” (poesia) – registro do que poderia ter acontecido –, ou seja, da distinção entre verdade factual e verosimilhança, não se pode aplicar, uma vez que na *Peregrinação* nem tudo é verdade, nem tudo é “mentira”, mas traçar uma fronteira clara entre a verdade factual / acontecimental e a construção da memória ou mesmo a imaginação criadora não se nos afigura uma tarefa com inteiro sucesso. Hoje, não temos dúvidas em identificar o texto de Mendes Pinto como texto literário, mas esquecemos que o conceito de *literatura* ou o de *escritor* são relativamente recentes, em termos históricos. No tempo em que foi escrito ou em que foi publicado, não podemos dizer que tal texto se insira no núcleo duro dos códigos estético-literários (em que predominam as poéticas clássicas); situar-se-ia, quando muito, no limite das suas margens, a pender mais para o lado do relato de viagem, isto é, para o lado do registro documental acerca das coisas do Oriente. Contudo, a suspeição acerca da sua credibilidade (ou a *suspensão da credulidade*) instala-se muito cedo neste texto, que viverá, durante vários séculos, esse paradoxo de ser interpretado como *documento* ao qual não se pode dar inteiro crédito. Independentemente de esse seu lado aventureiro e de escrita construída (a sua *deficiência*, para certo tipo de leitores) poderem ter contribuído, ao longo dos tempos, para a formação de um gosto pela narrativa de entretenimento e de efeito exótico, entre outro tipo de leitores, a verdade, é que será, fundamentalmente, com o século XX que a narrativa de Mendes Pinto será definitivamente lida / interpretada como obra literária. Luciana Stegagno Picchio¹⁰ lê-a como *antipoema*, como *narrativa fantástica e pícara*, escrita na *primeira pessoa do anti-herói indivíduo*. Ao longo do século XX, o texto contará com diferentes e, por vezes, desconstruídas e incompatíveis interpretações (ex.: Jaime Cortesão; Eduardo Lourenço; Rebecca Katz; Aníbal Pinto de Castro; Aquilino Ribeiro; António José Saraiva; etc.). A

¹⁰ Cf. L. S. Picchio. Editoriale. Quaderni Portoghesi, nº 4, Pisa, 1978, pp. 9-14.



RELICI

177

complexidade do texto justifica tal disparidade hermenêutica; alguns desses pontos de vista são incompatíveis, outros, podem ser compatibilizados mediante certos ajustamentos, tendo sempre em conta o necessário e desejável equilíbrio entre o incontornável presente do intérprete e o igualmente incontornável contexto epocal da obra. A complexidade desta obriga-nos a lê-la com algum cuidado: embora a vertente documental possa ser importante, isso não faz dela uma obra documental; embora o elemento pícaro possa estar presente, isso não faz dela uma obra pícaro; embora o efeito de fantasia seja criado pelo trabalho sobre a linguagem (exotismo; monstruoso), isso não faz dela uma obra “fantástica”; a crítica aos desvarios do império do Oriente ou aos reprováveis desvios das boas práticas cristãs não faz desta narrativa uma condenação do império ou do cristianismo-catolicismo; um afloramento, no texto, da questão religiosa / espiritual não faz dele um texto de natureza religiosa / espiritual.

Há muito que se aguardava uma versão cinematográfica da obra de Fernão Mendes Pinto que tivesse a assinatura de um realizador conceituado e que fosse posta a circular nos circuitos nacionais da cinematografia comercial. Tal falta / falha foi, finalmente, colmatada, a 1 de novembro de 2017, com a estreia nacional, nas salas de cinema, da película com o mesmo título do célebre livro de viagens de Fernão Mendes – *Peregrinação* – do realizador português João Botelho, o qual – é justo recordar-se – nos tem vindo a disponibilizar um já diversificado conjunto de adaptações ao grande ecrã de obras de autores do cânone literário português (Almeida Garrett¹¹; Eça de Queiroz¹²; Fernando Pessoa / Mário de Sá-Carneiro¹³; Bernardo Soares / Fernando Pessoa¹⁴; Agustina Bessa-Luís¹⁵). Produzido pela *Ar de*

¹¹ *Quem és tu?* (2001) – adaptação de *Frei Luís de Sousa* de Almeida Garrett.

¹² *Os Maias* (2015) – adaptação do romance homónimo de Eça de Queiroz.

¹³ *Conversa Acabada* (1981) – diálogo entre Pessoa e Sá-Carneiro

¹⁴ *O Filme do Desassossego* (2010) – adaptação do *Livro do Desassossego* de Bernardo Soares/Fernando Pessoa.



RELICI

178

Filmes, por Alexandre Oliveira, o filme tem uma duração de 1 hora e 48 minutos e surge classificado como género de aventura para um público a partir dos 12 anos. Conta com um variado elenco, de que se destacam os atores Cláudio da Silva (no duplo papel de Fernão Mendes Pinto e de António de Faria; Martim Barbeiro representa FMP enquanto jovem), Cassiano Carneiro (como intérprete malaio), Pedro Inês (como Cristóvão Borralho), Jani Zhao (no papel da chinesa Meng), Catarina Wallenstein (como D. Maria Correia de Brito), com a participação especial de Rui Morisson e Luís Lima Barreto, com dois grupos corais que deram voz às adaptações que Luís Bragança Gil e Daniel Bernardes fizeram de conhecidas peças musicais de Fausto, com um trabalho de fotografia de Luís Branquinho, e, de resto, com uma numerosa equipa técnica.

Antes de mais, convém lembrar que toda a adaptação implica uma leitura / interpretação do *texto de partida*, neste caso da narrativa de F. Mendes Pinto entendida como sistema semiótico de segundo grau, que condicionará a significação do *texto de chegada*, neste caso a obra cinematográfica e fílmica do realizador português, entendida como um outro sistema semiótico caracterizado por um diferente conjunto de regras codificadoras. É sabido haver entre Literatura e Cinema uma óbvia relação de proximidade: ambas são *artes temporais*, ambas contam histórias (embora saibamos bem que nem toda a literatura e nem todo o cinema assim se caracterizem).

Esta passagem da obra narrativo-literária para a obra cinematográfica / fílmica, que se designa por transcodificação intersemiótica, implica, neste caso, um problema acrescido: o salto temporal – dos finais do período áureo dos Descobrimientos portugueses para a Contemporaneidade. Contudo, Botelho não nos apresenta, neste seu último trabalho, um filme de época (*não o saberia fazer* –

¹⁵ *A Corte do Norte* (2008) – adaptação do romance homónimo de Agustina Bessa-Luís.



RELICI

179

afirma-o ele)¹⁶. O seu ponto de partida é o seu / nosso tempo – o contemporâneo –, lugar a partir do qual interroga a nossa História, simultaneamente individual e coletiva. Não é tanto a história contada por F. Mendes Pinto – embora também o seja – que lhe interessa reproduzir no seu filme (reprodução impossível, no limite), mas antes os modos possíveis de contar / filmar uma história da História. E fá-lo, certamente a partir da sua própria experiência de leitura do texto setecentista que – como confessa – lhe fornece todo um programa fílmico (deleitar a partir da novidade / variedade), selecionando, com o olhar de cineasta, os momentos narrativos que mais o atraíram / seduziram (distribuídos por três núcleos: o “eu” pobre de mim – FMP; o “ele”, António de Faria, corsário / vilão; o “nós” – os portugueses da propagação da fé e do império). Pena é que alguns outros momentos estejam ausentes: teria sido interessante ver como Botelho trabalharia a questão da representação exótica / monstruosa do célebre *caquesseirão* ou a questão da ordenação falhada do protagonista na Companhia de Jesus.

Certamente também para esses modos possíveis de contar / filmar terão contribuído interpretações de outros autores que assimilou na sua própria interpretação: o caso de António de Faria como alter ego *em negativo* de Mendes Pinto – tese de Aquilino Ribeiro – é exemplo disso (é, aliás, o próprio cineasta quem afirma que tal tese resulta cinematograficamente muito bem)¹⁷. O piscar de olho ao cinema de aventura (como o da série *Piratas das Caraíbas*), para jovens espetadores entusiasmados com Johnny Deep / Capitão Jack Sparrow, parece poder inferir-se.

¹⁶ Cf. Entrevista a João Botelho, publicada por Manuel Halpern. Um herói português. In: *Jornal de Letras*, Ano XXXVII, nº1228, 25 out.-07 nov., 2017, p. 9.

¹⁷ Cf. Botelho, João. Peregrinação. Nota do realizador. In: Folha de sala, *TNSJ*. Disponível em <http://www.tnsj.pt/home/media/pdf/Folha%20de%20sala%20Peregrina%C3%A7%C3%A3o%20final.pdf> (consultado em 26 de janeiro de 2021).



RELICI

180

Entre esses modos possíveis de contar / filmar, conta-se ainda o bem conseguido *expediente económico* (em termos narrativos e orçamentais) do arquitérprete (representado por Cassiano Carneiro) de todas as línguas orientais, que faz dupla com F. Mendes Pinto (será tal dupla um outro piscar de olho à célebre dupla de Cervantes?¹⁸).

Finalmente, como exemplo dessa diversidade de modos de olhar / contar / filmar está toda a conceção de Botelho acerca do cinema como lugar de encontro / confluência entre as diferentes artes (ou mesmo de todas as artes) – neste caso, a literatura, a fotografia / pintura (o escuro de Rembrandt e não o *chiaroscuro* de Caravaggio na fotografia de Luís Branquinho), o teatro (em certos momentos do filme, precisamente quando o discurso mais se cola ao texto do autor quinhentista, o cinema de Botelho parece citar Manoel de Oliveira) e, muito especialmente, a música. De facto, a vertente mais surpreendente do filme de João Botelho tem a ver com esta presença do género de filme musical, não ao estilo norte-americano, *hollywoodesco*, mas como ingrediente compositivo e estilístico essencial em que o *contar se torna cantar* (as venturas e as desventuras), fazendo progredir a narrativa fílmica. São utilizados dois coros de sete elementos cada (cantores / atores) que reinterpretem sete músicas do álbum discográfico em vinil *Por Este Rio Acima* (1982) do cantor / compositor Fausto, um nome incontornável da música portuguesa contemporânea e, simultaneamente, um outro trabalho interpretativo *sui generis* em torno da obra quinhentista: “Por este rio acima”; “O barco vai de saída”; “A guerra é a guerra”; “A ilha”; “O cortejo dos penitentes”; “Olha o fado” e “Navegar, navegar”. São coros não instrumentais, de canto *à capela*, que irrompem na diegese e imobilizam a ação em curso, causando surpresa e estranhamento no espetador desprevenido. Tais coros não têm nada de coro grego, antes remetem para o género operático, de

¹⁸ Cf. Guilherme d'Oliveira Martins. Diáspora lusitana. In: *Jornal de Letras*, Ano XXXVII, nº1228, 25 out.-07 nov., 2017, p.11.



RELICI

181

que o realizador é confesso apreciador. São várias as legítimas liberdades criativas (formais e de conteúdo) de Botelho neste filme, mas esta é seguramente aquela que mais contribui para a ideia de cinema como construção, experimentação, artefacto, desnaturalizando a linguagem / o discurso da pretensa verosimilhança da mimese, expondo-se assim a imensa distância que nos separa da obra e do tempo de F. Mendes Pinto.

Em suma: simultaneamente próximo do texto de partida (na letra e no espírito) – materialidade do discurso; montagens estilísticas; carácter simbólico, metonímico e imagético-descritivo – e dele distante pela reorientação / reinvenção de alguns dos seus mecanismos funcionais e também pelas compreensíveis e legítimas traições criativas cometidas (ex: as paixões orientais do protagonista e as incongruentes imagens de localizações geográficas), o filme de João Botelho presta um notável serviço à cultura e literatura portuguesas e um merecido tributo ao texto desse deambulante aventureiro português de Quinhentos que se fez omnipresentemente global na geografia asiática, que pôs diante dos olhos do leitor europeu a imensa diversidade humana, religiosa e natural do mundo oriental da época e que expôs criticamente as contradições da dilatação da fé e do império.

A COSTA DOS MURMÚRIOS: DO LIVRO AO FILME

No romance *A Costa dos Murmúrios* (1988) de Lídia Jorge, a ação passa-se nos finais dos anos 60 e princípios dos 70, durante a guerra colonial portuguesa, mais concretamente em África – Moçambique (cidade da Beira, província de Sofala), revelando a lenta e silenciosa agonia do império colonial português através de uma perspectiva narrativa dúplice. De facto, a história é primeiramente perspectivada pela narração heterodiegética que relata, de forma pretensamente objetiva e exterior, a boda de casamento entre Evita (a jovem mulher que foi para África precisamente para se casar), e o jovem alferes Luís Alex, dando a conhecer ao Leitor as



RELICI

182

perspetivas dos convidados militares sobre a guerra e os acontecimentos marcantes das duas noites passadas no Hotel *Stella Maris* (interior: quartos / varanda / terraço; ou exterior: arredores): o aparecimento de inúmeros corpos de negros envenenados pelo álcool metílico que surgiu misteriosamente em bidões e em garrafas; a misteriosa praga esverdeada de gafanhotos prenunciada pelo major de dentes amarelos e a morte trágica do noivo (suicídio), à época alferes mas anteriormente estudante de matemática, de seu nome completo Luís Ferreira Alexandre e de pseudónimo Evaristo Gallois. Justaposta a esta primeira narrativa dos acontecimentos, intitulada *Os Gafanhotos*, e com uma curta duração temporal de dois dias (pp. 9-39), surge, logo de seguida, uma segunda narrativa, perspetivada autodiegeticamente agora por Eva Lopo que, vinte anos depois, retoma e reformula aquele seu passado africano / moçambicano, desconstruindo o relato inicialmente apresentado no início do livro, tão cheio de certezas, de coerência e verdade / verosimilhança (“nada do que se ouve é verdadeiro e nada do que se vê é transparente.”, p.159). Essa segunda narrativa – a de Eva Lopo – assume um tom irónico relativamente à primeira – àquela sua atração pela harmonia, àquela pretensão histórica e memorialística – preferindo o puro gozo de contar uma história, mesmo que aparentemente incoerente e resistente à simplicidade e harmonia das coisas. Nesta segunda narrativa, mais longa (da p. 40 até ao fim), mais densa e complexa, vemos evoluir uma supostamente frágil, ingénua e submissa Evita para uma Evita cínica e, depois, para uma Eva Lopo distanciadamente irónica. Assiste-se a uma evolução interior de Evita de acordo com o seu evoluir no espaço da cidade da Beira: ao contrário das outras mulheres que surgem na narrativa, Evita desloca-se para fora do espaço fechado do Hotel *Stella Maris*, microcosmo das mulheres e filhos dos oficiais em serviço no Ultramar, penetrando em espaços masculinos e interditos (como o *Hinterland*; o *Moulin Rouge*), passando de noiva submissa a mulher transgressora e crítica da situação vivida, ousando pensar / refletir e agir



RELICI

183

sobre os *tabus*, os interditos e os supostos destinos inevitáveis. O seu envolvimento (sexual e emocional) com outros homens (com o jornalista gordo do cabaré; com Álvaro Sabino, o jornalista da cifrada *Coluna Involuntária do Hinterland*) mostra esse seu caráter rebelde e ousado que acompanha a sua incessante busca pela verdade das coisas (quer seja acerca da misteriosa e suspeita morte dos negros pela ingestão do álcool metílico, quer seja acerca da guerra injusta e bárbara movida contra as populações autótonas e seus movimentos de libertação, quer seja, finalmente, acerca da relação de Portugal e dos portugueses com Moçambique e com África). O noivo (irremediavelmente colado à figura do seu capitão Jaime Forza Leal) tornara-se um estranho, um bárbaro que degola e espeta cabeças de negros em paus, com o qual deixou de ter qualquer proximidade. A sua relação dúplice (de proximidade e distanciamento) com a mulher de Jaime Forza Leal – a bela *Helena de Tróia*, vítima de violência doméstica – tem a ver precisamente com essa sua luta interior de libertação e luta exterior contra o *status quo* do mundo exterior. As desilusões com o noivo, com o papel da mulher na sociedade, com a opressão dos povos submetidos constituem, na verdade, processos de catarse e de consciencialização do estado agónico de um tempo, de um regime, de um império (tal como o Hotel *Stella Maris*, outrora resplandecente de orgulho imperial, se vai transformando, pouco a pouco, em ruínas).

Uma das questões mais interessantes deste romance de Lídia Jorge é a colocação em causa da linearidade temporal. O tempo é, na verdade, algo complexo como constata Eva Lopo recordando a sua aula parda de História Contemporânea do professor Milreu, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.¹⁹ É justamente destes tempos complexos – quer o tempo artístico quer o tempo relativo – que se tece a teia da narrativa de *A Costa dos Murmúrios*. A lógica das coisas é,

¹⁹ Jorge, Lídia. *A Costa dos Murmúrios*, pp. 194-196.



RELICI

para Eva Lopo, não tanto a da verdade ou mesmo da verosimilhança, mas mais a da lógica da correspondência.²⁰

A transposição do romance para o cinema acontece em 2004, com o filme homónimo de 120 minutos realizado por Margarida Cardoso, em que figuram Beatriz Batarda (no papel principal de Evita), Filipe Duarte (no papel do alferes Luís Alex), Mónica Calle (no papel de Helena), Adriano Luz (no papel do capitão Jaime Forza Leal) e Luís Sarmiento (no papel do jornalista Álvaro Sabino). A fotografia é de Lisa Hagstrand e a música original é de Bernardo Sassetti.

O filme respeita o enredo do romance, mas também reinterpreta a narrativa atribuindo-lhe certas nuances de sentido ou mesmo preenchendo-lhe certos vazios. É preciso começar por dizer que se por detrás do romance de Lídia Jorge está a sua própria vivência e memória de África e de Moçambique (e, mais concretamente, da Beira), também por detrás do filme de Margarida Cardoso está a sua infância vivida no mesmo continente, na mesma colónia e na mesma cidade da Beira (onde fora vizinha da escritora algarvia). Filha de um militar da Força Aérea colocado em Moçambique, Margarida Cardoso viveu a segunda metade dos anos sessenta e princípios dos setenta de uma forma necessariamente diferente da escritora (então professora), embora o contexto de guerra, de violência e da situação da mulher seja o mesmo. Esta leitura contextualizada pelo olhar de uma mulher de uma geração mais jovem do que a da escritora e que se propõe objetualizar (exorcizar?), sob a forma cinematográfica, uma memória de violência e guerra experienciadas de forma diferida / recuada / intimista / doméstica, traduz-se na recuperação de um certo passado coletivo e pessoal (o do livro de Lídia Jorge, o da guerra colonial, o da sua infância), dando-lhe uma racionalidade, uma emocionalidade, uma esteticidade muito pessoais e distintivas. Começar o filme pelo lado documentarista²¹ é

²⁰ Jorge, Lídia. *A Costa dos Murmúrios*, p. 42.

²¹ Imagens de arquivo de Moçambique dos anos 60.



RELICI

185

compreensível, porque convoca a memória histórica: veem-se imagens de época e imagens trabalhadas, tais como a costa do Moçambique, a chegada do avião e saída dos passageiros (militares, marinheiros, civis, várias mulheres e crianças), ouve-se a canção “Sol de Inverno” de Simone de Oliveira (com uma função premonitória em relação ao casamento desfeito da história), veem-se banhistas brancas e negras nas praias, o bulício das ruas, a personagem principal num autocarro em movimento pela cidade, o pôr do sol da África Índica...

No romance, temos, como vimos, duas sequências narrativas no interior da narrativa geral – o breve “conto” inicial intitulado *Os gafanhotos* (sinestesia que tanto impacto teve em Lídia Jorge), que apresenta uma versão condensada, coerente, neutra, oficial, dos factos ocorridos durante o curto período de dois dias passados no Hotel *Stella Maris*, e a longa narrativa fragmentária e parcial de rememoração dos tempos de uma jovem mulher (Evita) que tendo chegado a Moçambique (Beira) para se casar com o homem da sua vida (Luís Alex) que aí se encontrava a prestar serviço militar, logo começará a sofrer um brutal / repentino processo de transformação e consciencialização interiores relativamente às realidades circundantes (guerra; violência; hipocrisia; solidão; condição da mulher). No filme, contudo, se é verdade que a primeira narrativa não deixa de estar fugazmente presente, é sobretudo a segunda narrativa (a de Eva Lopo) que ocupa o fundamental da narrativa cinematográfica: a recriação do passado acontecido / vivenciado numa encruzilhada de interpretações possíveis, não temendo o fragmentário e o incoerente, justamente por se ter consciência de que não há uma verdade mas antes verdades múltiplas e de que o tempo não é algo de linear mas antes complexo. E esta segunda narrativa começa com a voz que diz “Nesse tempo, Evita era eu” (no livro e no filme). “Evita”, nome bíblico aqui na sua forma diminutiva apresenta-nos uma jovem ingénua, insignificante, despolitizada, resignada ao seu papel *marginalizado* de mulher num mundo de machos bélicos e sanguinolentos



RELICI

186

dos finais dos anos sessenta e na África dos tempos coloniais. Todavia, damos-nos rapidamente conta de que essa Evita se começa a transformar no preciso momento em que “abriu os olhos”, metáfora visual que designa o processo de início da elaboração do conhecimento, isto é, de consciencialização da realidade e de passagem de um estado passivo (objeto) a um estado ativo (sujeito). Isto tem consequências não só no plano da realidade social e política como também no plano da realidade da condição da mulher na sociedade patriarcal, machista, racista e colonial de então. Não será por acaso que Evita (cada vez mais Eva) assume um estatuto de testemunha do visível e do invisível tornando-se uma descodificadora de não-ditos, de realidades mais ou menos ocultas, de mistérios ou enigmas. Ver e processar o visto, eis o modo de maturação intelectual permanentemente posto em ação. “Não olhes tanto” diz-lhe Luís, incomodado com a atitude ativa / perscrutadora da sua mulher que, ao contrário de todos os outros, não usa óculos escuros e diz inconvenientemente o que pensa. É essa atitude ativa, de passagem de *mulher objeto* a *mulher sujeito* que leva Evita a desejar viver (no filme ouve-se a canção “La nuit n’en finit plus” de Petula Clark) e a desafiar os homens (desde logo, o capitão Forza Leal e o seu marido, Luís), recusando os sucessivos papéis submissos que lhe vão sendo impostos, e a sentir repulsa e atração pela outra grande figura feminina da narrativa que é Helena (mulher do capitão), conhecida, pela sua disputada beleza, como Helena de Tróia. Surgindo, aparentemente, como o contrário de uma Evita cada vez mais contestatária e insubmissa²², revelar-se-á, a bem dizer, como uma autêntica Penélope, a mulher de Ulisses (na *Odisséia* de Homero), a qual à noite desfiava a teia urdida durante o dia, isto é, parecendo

²² A caracterização de Evita / Eva mostra-nos uma personagem inserida numa rede de opressões no seio de uma sociedade colonialista, patriarcal, racista e machista que é a portuguesa dos anos 60 quer como oprimida e progressivamente contestatária, quer também como opressora e impotente, patente, por exemplo, no olhar culpabilizador do Outro, como o do jovem negro moçambicano que fixa um olhar incómodo numa Evita que caminha na rua ou o olhar da *mainata* Odília que igualmente se fixa em Evita, na casa de Helena, e cuja voz, noutra cena, não é recuperada pelo relato de Eva.



RELICI

187

esperar autoconfinada e resignada na sua própria casa o regresso do Norte do marido ciumento, quando na verdade desejava ardentemente a morte do capitão, esperando contabilizá-lo como uma das baixas entre os oficiais. O clímax da trajetória de insurgimento feminino / feminista destas mulheres não está nas traições com outros homens (a traição de Helena, fatal para o amante; a cumplicidade de Evita com o jornalista Álvaro Sabino ou o sórdido envolvimento sexual com o outro jornalista), mas na relação homossexual entre as duas mulheres desencadeada por iniciativa de Helena, personagem mais densa e complexa do que se poderia julgar à partida. Na realidade, é Helena quem dá a conhecer a Evita os segredos de Estado ciosamente guardados em casa que denunciarão não só as cruéis missões militares contraterroristas dos portugueses no território, mas também as bárbaras ações do marido Luís, empalador de cabeças de negros, como o testemunha a terrível fotografia mostrada (a Evita e ao público espetador).

Para concluir: o filme de Margarida Cardoso, respeitando embora o romance de Lídia Jorge, cuja história grosso modo recupera através da narrativa memorialística e fragmentária de Eva Lopo, na verdade desenvolve / aprofunda / preenche sentidos daquela primeira obra, revelando uma visão pessoal da cineasta pertencente a uma nova geração que, embora tenha vivido no espaço (Moçambique, Beira) e no tempo (da guerra colonial) da história contada (infância de M. Cardoso), experienciou a violência das “guerras” de uma forma muito mediada / diferida por todos aqueles que a rodeavam, o que decerto contribui para a estetização que o filme evidencia. Essa palavra-chave que é a palavra “guerra” é, desde logo, uma palavra *tabu* que o *modo de português suave* tentou banalizar, desvalorizando o seu sentido de conflito militar; e depois, é uma palavra ambivalente que fala também da violência daquela sociedade patriarcal e racista e da violência masculina sobre as mulheres que a metáfora dos disparos da *Kalashnikov* de Forza Leal e da *Winchester* de Luís Alex sobre os flamingos brilhantemente ilustra no filme. A visão



RELICI

188

feminina do romance desenvolve-se / reescreve-se, em certa medida, na visão feminina (quicá feminista)²³ no filme onde as duas mulheres (Evita e Helena) tudo parecem aglutinar.

REFERÊNCIAS

BELLO, Maria do Rosário Lupi. Camões e o Cinema. In: Aguiar e Silva, Vítor Manuel de (org.). Dicionário de Luís de Camões, Lisboa: Editorial Caminho, 2011, pp. 125-128.

BOTELHO, João. Peregrinação. Nota do realizador, In: Folha de sala, TNSJ. Disponível em <http://www.tnsj.pt/home/media/pdf/Folha%20de%20sala%20Peregrina%C3%A7%C3%A3o%20final.pdf> (consultado em 26 de janeiro de 2021).

CEPEDA, Mariana. De olhos bem abertos: uma leitura do livro e do filme *A Costa dos Murmúrios* em diálogo com os Estudos Feministas, In: Cadernos de Literatura Comparada. Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, N.º 35 – 12/ 2016 | 119-145 – ISSN 1645-1112 - [file:///C:/Users/Utilizador/Downloads/385-%23%23default.genres.article%23%23-1603-1-10-20170315%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/Utilizador/Downloads/385-%23%23default.genres.article%23%23-1603-1-10-20170315%20(2).pdf) (consultado em 17 de fevereiro de 2021).

DOVAL, Camila Canali. De Evita a Eva Lobo, do romance de Lídia Jorge ao cinema de Margarida Cardoso: a transposição de uma personagem intransponível, In: Anu. Lit., Florianópolis, v.18, n. 2, pp. 69-83, 2013. ISSN 2175-7917 - <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2013v18n2p69/25986> (consultado em 10 de fevereiro de 2021).

HALPERN, Manuel. Um herói português. In: Jornal de Letras, Ano XXXVII, nº1228, 25 out.-07 nov., 2017, pp. 8-10.

MARTINS, Guilherme d'Oliveira. Diáspora lusitana. In: Jornal de Letras, Ano XXXVII, nº1228, 25 out.-07 nov., 2017, p. 11.

²³ Cf. o enfoque feminista patente em Mariana Cepeda. De olhos bem abertos: uma leitura do livro e do filme *A Costa dos Murmúrios* em diálogo com os Estudos Feministas. Cadernos de Literatura Comparada. Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, N.º 35 – 12/ 2016 | 119-145 – ISSN 1645-1112 - [file:///C:/Users/Utilizador/Downloads/385-%23%23default.genres.article%23%23-1603-1-10-20170315%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/Utilizador/Downloads/385-%23%23default.genres.article%23%23-1603-1-10-20170315%20(2).pdf) (consultado em 17 de fevereiro de 2021).



RELICI

189

PICCHIO, L. S. Editoriale, In: Quaderni Portoghesi, nº 4, Pisa, 1978, pp. 9-14.

PINTO, Fernam Mendez. Peregrinaçam de (...). Edição fac-símile da edição de 1614 (com apresentação de José Manuel Garcia). Castoliva Editora Limitada: Maia, 1995.

RIBEIRO, Carla Patrícia Silva. O “heróico cinema português”: 1930-1950. In: História. Revista da FLUP: Porto, IV Série, vol. 1 - 2011, pp. 209-220.

Filmes:

BOTELHO, João (realiz. de). Peregrinação. Ar de Filmes, 2017 [DVD, 2018].

CARDOSO, Margarida (realiz. de). A Costa dos Murmúrios, 2004 [DVD, 2015].

LEITÃO DE BARROS (realiz. de). Camões, 1946 [DVD, 2014].