

## Monólogos lusófonos ou diálogos trans-nacionais O caso das adaptações luso-brasileiras

Profa. Dra. Carolin Overhoff Ferreira<sup>i</sup> (USP/CNPq)

### Resumo:

*Das vinte co-produções de longa-metragem de ficção realizadas em parceria entre o Brasil e Portugal no período de 1995 até 2007, dez são adaptações com base em textos literários ou biografias de autores de língua portuguesa. Estas co-produções luso-brasileiras foram incentivadas desde a reaproximação cinematográfica entre os dois países devido ao estabelecimento de um Protocolo de Co-produção e tomam de diversas formas posições perante o legado colonial e os subseqüentes laços culturais, históricos e lingüísticos luso-brasileiros. Este artigo procura traçar um mapa das adaptações luso-brasileiras e descobrir de que modo elas discutem o imaginário supranacional da lusofonia, responsável pela celebração do protocolo, e até que ponto conseguem estabelecer diálogos transnacionais que levam em consideração as diferenças culturais de ambos os países.*

**Palavras-chave:** adaptação literária, co-produções luso-brasileiras, lusofonia, trans-nacionalidade

### Introdução

As adaptações realizadas em parceria entre o Brasil e Portugal, ou seja, as co-produções luso-brasileiras com base em textos literários e biografias de autores de língua portuguesa, foram incentivadas através do Protocolo Luso-Brasileiro de Co-produção Cinematográfica, em vigor desde 1994 e reformulado em 2007. Este protocolo baseia-se no Acordo de Co-Produção Cinematográfica Luso-Brasileira assinado entre os dois países em 3 de Fevereiro de 1981 e aprovado em Portugal pelo Decreto n° 48/81, de 21 de Abril, e no Brasil pelo Decreto n° 91.332, de 14 de Junho de 1985 (Ancine, 2007).

O Acordo de Co-Produção Cinematográfica prevê produções de filmes com financiamento ou majoritariamente português ou brasileiro, atribuindo a ambos o status de filmes nacionais. No seu regulamento consta como critério de seleção a relevância do tema, tendo em atenção as especificidades culturais dos países produtores envolvidos (Ministério das Relações Exteriores, 1985).

Dos vinte longas-metragens de ficção, realizados com financiamento dos órgãos responsáveis brasileiro e português<sup>1</sup> entre 1995 e 2007, a metade são adaptações literárias que tomam, de diversas formas, posição perante o legado colonial e os subseqüentes laços culturais, históricos e lingüísticos luso-brasileiros.

---

<sup>1</sup> Em ambos os países os órgãos financiadores do cinema mudaram diversas vezes. No Brasil, após a extinção da Embrafilme em 1990, a SDAV (Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual) passa a ser responsável, até que em 2001 a ANCINE (Agência Nacional de Cinema) assume o seu papel. Portugal financiava através do IPACA (Instituto Português da Arte Cinematográfica e Audiovisual), que depois mudou de nome para ICAM (Instituto de Cinema Audiovisual e Multimédia) e, a partir de 2007, é reestruturado no IPA (Instituto do Cinema e do Audiovisual).

A reaproximação entre os dois países intensificou-se após uma crise diplomática em 1993, momento este em que Portugal, membro da União Européia (EU) desde 1986, assinou o Tratado de Schengen, o que resultou em uma postura dura contra os imigrantes das antigas colônias. A criação da Comunidade de Países de Língua Portuguesa (CPLP), impulsionada por Portugal, e a assinatura de acordos e protocolos para incentivar a cooperação lusófona procuravam ultrapassar o mal-estar criado e reatar os antigos laços (ver Feldman-Bianco, 2002).

Estas iniciativas têm sido denunciadas como expressões da lusofonia que visam proclamar um único espaço cultural luso, baseando-se para isso, como observa Onésimo T. Almeida (2005), em uma interpretação errônea da metáfora pessoiana de que a língua portuguesa é uma pátria. A crítica dirige-se contra a celebração de um imaginário lusófono que ignora as diferenças culturais entre o antigo colonizador e as suas ex-colônias e faz do território português o território de todos os países de língua portuguesa. Nas palavras de Bela Feldman-Bianco (2002, p. 409), “esse novo ‘território’ supranacional da língua portuguesa passou progressivamente a representar a nova face do império português em tempos de globalização”.

Em contrapartida, o conceito da trans-nacionalidade tem sido utilizado nos estudos de cinema para analisar produções realizadas entre diferentes países, no intuito de desafiar o conceito de cinema nacional. O fenômeno em si não é novo, mas a sua importância acentuou-se devido ao aumento das proporções de produções cinematográficas, financiadas, distribuídas e recebidas de forma globalizada. Mas Benedict Anderson (1989) impulsionou o seu debate acadêmico ao sugerir que as nações são nada mais do que comunidades imaginárias. A consequência derivada desta teoria para os estudos de cinema é que o cinema participa na constituição de fronteiras culturais e estabelece uma comunidade comunicativa restritiva (Schlesinger, 2000: 29). Em tempos de globalização, isto tem induzido, por um lado, ao questionamento do cinema nacional e dos seus mitos homogeneizadores e, por outro, à celebração da trans-nacionalidade como potencial de ultrapassar fronteiras ideológicas, culturais, financeiras, etc.

Devido à lusofonia, esta celebração da trans-nacionalidade, muitas vezes formulada do ponto de vista europeu ou americano, não se apresenta de forma pacífica no caso das co-produções de língua portuguesa. Mesmo que o conceito represente certamente o potencial de subverter limites ou redefinir restrições, a observação de Andrew Higson (1989: 37) que as histórias do cinema nacional devem ser entendidas como histórias de crise e conflito, de resistência e negociação aplica-se também às co-produções luso-brasileiras que lidam com um legado colonial complexo e ambíguo. Mas enquanto a lusofonia é marcada por uma tradição ideológica supranacional, a trans-nacionalidade sugere de fato a possibilidade de um diálogo entre nações de igual para igual.

Neste sentido, procuraremos traçar nas próximas páginas um mapa das adaptações luso-brasileiras e descobrir de que maneira elas lidam com o imaginário da lusofonia. Tentaremos esclarecer primeiro que gêneros, autores, épocas e assuntos foram escolhidos para adaptação. Questões como a importância cultural dos textos e dos escritores, bem como a prevalência de certos períodos e temas serão examinados. Em seguida analisaremos os modos de adaptação, no sentido de procurar entender o tipo de diálogo entre os textos ou autores originais e os filmes. Por último, tentaremos responder à questão principal: será que as adaptações luso-brasileiras são monólogos afirmativos sobre a lusofonia que ignoram os conflitos e as diferenças culturais, ou será

que conseguem estabelecer diálogos trans-culturais que fazem do seu modo de produção um potencial para ultrapassar fronteiras?

## **1 Tempos e espaços**

Do total de 10 adaptações luso-brasileiras realizadas, oito foram dirigidas por brasileiros e duas por portugueses<sup>2</sup>. Elas se baseiam em seis romances e uma história de viagem, e três utilizam as obras e biografias de autores importantes da literatura em língua portuguesa como ponto de partida.

Estes autores são, em *Palavra e Utopia* (2000) de Manoel de Oliveira, o padre António Vieira – orador, diplomata e agente da catequização brasileira no século 17 e, nas palavras de Fernando Pessoa, o imperador da língua portuguesa; António José da Silva – judeu nascido no Brasil, o mais célebre autor do teatro português do século 18 – em *O Judeu* (1995) de Jom Tob Azulay; e no filme *Bocage – O Triunfo do Amor* (1997) de Djalma Limongi Batista o maior poeta português e *enfant terrible* no final do mesmo século: Manuel Maria Barbosa du Bocage (1997).

Não parece coincidência que o mestre do cinema português e os dois realizadores brasileiros tenham escolhido autores canônicos, todos eles perseguidos pela Inquisição portuguesa. A proximidade do final das ditaduras, principalmente da brasileira, mas também a tradição autoritária em ambos os países, servem como explicação pela temática da opressão da arte quando utilizada como resistência contra a repressão política.

Em termos de adaptações literárias propriamente ditas, o jovem realizador português Leonel Vieira escolheu o também português Ferreira de Castro para *A Selva* (2002), enquanto os realizadores brasileiros optaram por trans-codificar principalmente romances contemporâneos de origem brasileira. A única exceção é Helvécio Ratton, que adapta *Alves & Cia* (1998), obra póstuma de um dos mais canônicos escritores portugueses, Eça de Queirós, transferindo-a para o interior de Minas Gerais, sem mudar de época.

Desta forma, todas as adaptações luso-brasileiras viajam no tempo, ou através dos autores históricos, ou através das obras escolhidas, sejam de séculos passados ou contemporâneos. A época colonial sobressai: além da problemática da inquisição em Portugal nos séculos 17 e 18, a formação do Brasil no século 16 é tema em *Hans Staden* (1999) de Luiz Alberto Pereira, que usa o famoso relato de duas viagens ao Brasil do autor homônimo como referência, bem como em *Desmundo* (2002) de Alain Fresnot, baseado no romance de Ana Miranda sobre uma jovem órfã enviada ao Brasil recém descoberto para casar; e ainda, mas já no século 18, em *Diário de um Novo Mundo* (2006) de Paulo Nascimento, adaptado de *Um Quarto de Léguas em Quadro* de Luiz Antônio de Assis Brasil, que conta as desventuras de colonos açorianos no sul do país. O século 19 é apenas pano de fundo para a já referida comédia sobre um triângulo amoroso entre dois sócios e uma esposa em *Amor & Cia*, e serve de material paródico, seja na pessoa do famoso detetive inglês Sherlock Holmes ou do imperador Dom Pedro II em *O Xangô de Baker Street* (2001), escrito por Jô Soares e levado para a tela por Miguel Faria Jr. Apenas dois filmes se situam no século 20: *A Selva* que denuncia a

---

<sup>2</sup> Nota-se uma predileção dos realizadores brasileiros por adaptações, pois a relação de todas as produções luso-brasileiras é de 13 realizadores brasileiros e sete cineastas portugueses. Ou seja, enquanto a grande maioria dos brasileiros opta por adaptarem textos existentes (10), as produções dirigidas por portugueses baseiam-se, em histórias originais (5).

exploração quase escravocrata em um seringal no Amazonas por volta de 1914, e *Sonhos e Desejos* que adapta o romance *Balé de Utopia* de Álvaro Caldas sobre o fim da resistência contra a ditadura brasileira no início da década de 70.

Não obstante as temáticas históricas, nenhum dos filmes se enquadra no gênero filme histórico ou épico cujo enredo se debruça tradicionalmente sobre um evento passado com clara função ideológica, relacionada com a identidade nacional de um país. Predominam os gêneros mistos onde o melodrama serve quase sempre como motor da narrativa. As únicas exceções são a comédia *Xangô* e o filme conceitual *Bocage*. Os filmes sobre os grandes escritores da lusofonia também não são nem filmes históricos, nem biográficos no sentido tradicional, onde uma personagem excepcional luta por um grande objetivo. Pelo contrário: enquanto quase todos os outros filmes seguem o modelo narrativo clássico, é onde encontramos os dois únicos filmes de autor: *Bocage e Palavra e Utopia*. É de realçar ainda que os filmes a partir de 2000 são produções de grande orçamento, e algumas mesmo superproduções, como *A Selva* – o filme português mais caro de sempre –, ou *Xangô* – que bateu recordes em termos de recriação de figurino e cenografia.

## **2 Diálogos**

A obra de Antônio José da Silva aparece em *O Judeu*<sup>3</sup> através de cenas no teatro. As marionetes criticam a justiça e a escravidão através de textos extraídos de algumas das seis óperas cômicas do autor. O filme sugere que foram estes textos e não a suposta prática de ritos judaicos que resultaram em sua acusação pela Inquisição. Traçando o percurso do escritor desde criança no Brasil até a morte na fogueira, a trama política é revelada em um sub-enredo. Neste encontra-se também o verdadeiro conflito, vivido pelo padre D. Marcos que lidera a acusação contra o “judeu”. Enquanto as oito óperas cômicas publicadas usam, sobretudo, personagens mitológicas para denunciar o abuso de poder dos governantes e para demonstrar a vivacidade das classes baixas, o filme evidencia através deste padre a retórica da igreja que abusa da fé para manter-se no poder. A luta ocorre entre as forças repressivas, representadas pela igreja, e as inovadoras, representadas por dois homens nascidos no Brasil colônia: o artista Antônio José da Silva e o secretário do rei Dom João V, o diplomata Alexandre Gusmão. Iniciado um ano após o final da ditadura militar, mas concluído apenas em 1995, o filme retrata, assim, a colônia como lugar onde nascem homens criativos e progressistas que colocam em cheque as velhas hierarquias de poder, associadas aos atrasos culturais e político do país matriz Portugal, cujo Inquisidor, no entanto, não fala por acaso com sotaque brasileiro.

Nos respectivos filmes, tanto a personagem Antônio José da Silva, quanto o português Bocage, estão linguisticamente ligados ao Brasil através de atores brasileiros

---

<sup>3</sup> O filme possui uma história de produção longa e difícil. Originalmente uma idéia de Antônio Cavalcanti (que fez uma viagem de pesquisa para Lisboa em 1978), Jom Tob Azulay que trabalhara com ele na década de 70 retomou o projeto nos anos 80 (ver Ewald Filho, 1999, p. 6). As filmagens começaram em 1987, porém, foram retomadas apenas em 1994. Curiosamente, era planejada uma co-produção luso-brasileira desde o início, nos moldes do Acordo decretado em 1985 (Ibid). A cooperação realizou-se apenas na segunda parte das filmagens (a primeira recebeu somente financiamento do Ministério da Cultura do Brasil através da Embrafilme). “(...) após incansável batalha e o apoio de personalidades que confiaram no projeto” o filme ganha também financiamento do IPACA e é finalizado ainda com a incorporação de Ruy Guerra na equipe (Ibid, p. 7).

(Felipe Pinheiro e Víctor Wagner). No entanto, o filme<sup>4</sup> sobre o *enfant terrible* da poesia portuguesa, é, nas palavras de Luiz Zanin Oricchio (1997, p. 25) “um extraordinário e belo hino de louvor à língua portuguesa na riqueza de seus múltiplos sotaques e inflexões”. Através da poesia de Bocage, sobretudo a erótica, o protagonista conta, como refere Margarida Rebelo Pinto (1998, p. 36), “suas aventuras e desventuras, misturando o sexo com o poder, o amor com o sexo, o desejo com a rejeição, a liberdade com o amor, a magia com o sexo, a censura com a falta de visão, a liberdade com a irreverência, a saudade com a paixão, a paixão com o sexo, o sexo com a liberdade”. Assim, Bocage é apresentado como homem sensual, quase sempre seminu, ou com detalhes genitais a mostra, que se movimenta livremente no mundo lusófono com passagens desde Congonhas em Minas Gerais até Évora em Portugal. As críticas e entrevistas sublinham que se trata de uma obra visual, onde a poesia é tanto falada como inscrita na tela, resultando em um diálogo voluptuoso entre corpos e imagens brasileiros, e as palavras em português.

Como Bocage, António Vieira transcendeu igualmente a cultura portuguesa, seja por causa de sua biografia – foi aos seis anos de idade para o Brasil –, seja pelos seus sermões e pela sua utopia de um Quinto Império. Em *Palavra e Utopia*<sup>5</sup> Manoel de Oliveira filma, como é freqüente nas suas adaptações, os sermões e cartas como se fossem paisagens, concentrando-se na representação de atividades relacionadas com a produção e recepção de textos: em atos de escrever, de ler e de orar, bem como de ouvir e de acusar, através de uma *mise-en-scène* simples onde predominam a composição ordenada, a falta de movimentos de câmara, planos demorados e o uso repetitivo de imagens e inter-títulos para introduzir os diversos lugares. Todavia, é a acusação perante a Inquisição que estrutura o filme e serve para a construção positiva da personagem. Esta contrasta não só com os colonizadores gananciosos e a Igreja pouco católica, mas também com a opinião de estudiosos que apontam as contradições do celebre sacerdote e da sua utopia de um reino cristão na terra liderado por Portugal (Muhana, 1994; Reis, s.d.; Saraiva, 1992). Como resultado, Oliveira constrói o monumento de uma vítima do próprio país, defensor dos índios e escravos brasileiros, sem levar em consideração a negação das culturas indígenas e africanas como consequência da catequese. Com sotaque português e brasileiro, sendo Vieira interpretado por três atores, comemorasse, assim, o autor dos sermões, a lusofonia, o Quinto Império e os Descobrimentos.

A este ponto de vista português sobre o Brasil colônia se juntam os três filmes brasileiros sobre a formação do Brasil que possuem todos, curiosamente, personagens principais europeus: dois portugueses e um alemão.

O livro *Duas Viagens ao Brasil* de Hans Staden possui, por um lado, um tom cômico na tradição dos romances picarescos espanhóis e, por outro, uma religiosidade excessiva protestante. Neste imaginário, os índios tupinambás dos quais Staden foi prisioneiro para ser comido como refeição ritual em 1549 são descritos como canibais selvagens e cruéis e ele próprio como favorecido de Deus que, pelo contato direto

---

<sup>4</sup> *Bocage – O Triunfo do Amor* teve como *O Judeu* uma produção difícil, sobretudo devido à crise do cinema brasileiro que resultou da extinção da Embrafilme em 1990. O próprio diretor descreve o resgate do filme pelo canal a cabo HBO Brasil e, depois, pelo realizador e produtor português António da Cunha Telles que ajudou conseguir financiamento junto do ICAM (Nadale, 2005, p. 188-189).

<sup>5</sup> Devido ao cinquentenário da “Descoberta” do Brasil, o filme contou não só com o apoio do ICAM e do Ministério da Cultura do Governo Federal do Brasil, mas também do Instituto Camões e da Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos. Além disso, obteve apoio através do Programa Ibermedia e da Euroimage.

estabelecido, lhe salva milagrosa e constantemente a vida. O filme<sup>6</sup> concentra-se na sua estadia com os tupinambás e leva, com grande realismo e rigor etnográfico, a quixotada quase a sério.<sup>7</sup> No entanto, algumas alterações no filme que dizem respeito à relação entre Staden, os europeus e os índios, bem como à sua religiosidade, mudam a perspectiva da personagem do livro. O retrato das culturas torna-se relativista: além de um francês que encoraja os índios a comerem Staden, são introduzidos mais dois comerciantes que vêem apenas seu interesse financeiro. O próprio Staden é um oportunista, cuja religiosidade é apenas uma estratégia de sobrevivência<sup>8</sup>. Contudo, ele demonstra em alguns momentos compaixão, sentimentos e interesse pelos índios e a sua cultura. Os índios, por sua vez, são de fato estranhos e às vezes até ridículos, embora um pajé ganhe espaço para criticar a invasão européia. No mundo do filme não há milagres: é um mundo desencantado onde cada um vive ou sobrevive a sua maneira. Apesar da freqüente utilização de planos picados, câmera aérea e movimentos de grua que sugerem uma perspectiva superior, esta observa friamente o encontro de culturas que ou se chocam ou tentam, forçosamente, o convívio.

O romance *Desmundo*, situado no ano 1552, possui igualmente uma personagem principal de religiosidade excessiva. Mas ao contrário de Staden, muda e aprende com o novo mundo. Órfã, criada em um monastério português, Oribela é enviada pela coroa para casar no Brasil. O romance narra seu choque cultural inicial e, mais tarde, sua adaptação e amizade com as índias, bem como sua paixão por um muçulmano com final feliz. Dona de um imaginário delirantemente católico, onde índios e muçulmanos se igualam a monstros, Oribela é também rebelde e se opõe ao primeiro noivo, mas aceita o casamento com um fazendeiro que aprecia sua natureza por negar-se também a qualquer tipo de regulamentação, seja da coroa ou da igreja. O livro reflete o ponto de vista de Oribela em uma linguagem densa de subjetividade e introspecção. O filme<sup>9</sup> aproveita a parte principal do enredo e das personagens, mas introduz algumas alterações substanciais. Enquanto no livro Oribela foge do marido por desejar retornar para Portugal, procura o muçulmano e entrega-se com amor, tendo conhecido até então apenas o sexo forçado, no filme, a religião do amante é alterada para cristão-novo. Por outro lado, toda a religiosidade delirante e a aproximação cultural de Oribela são deixados de lado. A estética, que usa planos subjetivos de Oribela e grandes planos dos diversos olhares, aproxima-se apenas à subjetividade do romance. Contudo, a visão da colonização no filme – falado em português arcaico e legendado em português moderno – é mais negativa do que no livro onde existe uma visão utópica de assimilação cultural e religiosa, e onde o amor transcende as barreiras existentes no velho mundo europeu. No final do filme, o marido assassina o judeu e, para afastar-se ainda mais da civilização, ruma mata adentro, aceitando, porém, o filho bastardo como seu. Assim, o filme faz, como conclui Ismail Xavier (2007, p. 268), “a arqueologia da família

---

<sup>6</sup> *Hans Staden*, produzido por Jorge Neves Produção Audiovisual e Lapfilme, recebeu apoio financeiro do ICAM e da SDAV.

<sup>7</sup> Alguns estudiosos discutem as contradições deste rigor e realçam ainda a problemática da perspectiva européia (Stam, 2003; Nagib, 2006), comparando o filme com *Como era gostoso o meu francês* de Nelson Pereira dos Santos (1971), que adapta também parcialmente o livro de Hans Staden.

<sup>8</sup> Eduardo Morettin (2000, p. 53) sublinha a valorização da experiência individual no filme e sugere também que Hans Staden “recorre a vários expedientes, dentre os quais Deus, para sobreviver em um determinado grupo”.

<sup>9</sup> Alain Fresnot demorou mais de quatro anos para reunir os recursos para *Desmundo* (Fresnot, 2006, p.339). O filme contou com financiamento por parte de empresas multinacionais através da Lei de Incentivo à Cultura e da Lei do Audiovisual, porém obteve também verba da SDAV e do ICAM.

patriarcal brasileira e revolve seu subsolo de violência”, apontando, ao mesmo tempo, a participação dos cristãos novos na formação do Brasil.

O terceiro filme sobre a formação do Brasil, *Diário de um Novo Mundo*<sup>10</sup>, é como disse o crítico português Lauro António (2006), “um filme de uma confrangedora mediocridade”. Já o texto adaptado, *Um Quarto de Léguas em Quadro*, que oferece o ponto de vista de um médico açoriano, Gaspar de Froes, sobre a colonização do Rio Grande do Sul em 1752 pelos ilhéus, não convence. O romance possui personagens estereotipadas, uma visão redutora e simplista dos índios e uma história de amor patética entre o médico e a esposa de um tenente. No entanto, a narração das dificuldades devido às falsas promessas aos açorianos por parte da coroa portuguesa, o conflito entre Portugal e Espanha por causa da demarcação da fronteira no sul do país e o início do coronelismo brasileiro, possuem interesse histórico. O filme concentra-se, por sua vez, na história amorosa e na demarcação, achata a personagem principal ainda mais e acrescenta, para aumentar o dramatismo, a guerra com a Espanha, na qual o médico salva primeiro a amante da prisão e depois esta o médico. O sofrimento dos açorianos existe apenas nos diálogos e parece pouco credível em uma direção de arte que faz dos fortes e das vilas mostruários museológicos. A tentativa de impor um estilo próprio, contemporâneo, através do uso freqüente de objetivo de ângulo amplo, *slow motion* e uma trilha sonora onde sobressai a guitarra eletrônica, aumentam a impressão de artificialidade despropositada para a temática histórica. Esvaziado de seus elementos épicos, a história é reduzida a um romance banal, como se fosse preciso amnésia histórica para falar de um ponto de vista brasileiro sobre um capítulo pouco prestigioso da colonização portuguesa.

O romance *A Selva* continua, de certa forma, o debate sobre a formação do Brasil, novamente do ponto de vista português. Um jovem monárquico, estudante de direito, teve que fugir de Portugal e aprende a vida dura dos seringueiros no Amazonas, que vivem em circunstâncias de quase escravidão. O livro é um *Bildungsroman*, ou seja, a personagem desenvolve moral e psicologicamente, chegando a expressar idéias comunistas rudimentares. A ausência de mulheres, propositada pelo dono do seringal para ganhar através do consumo de álcool, possui algum destaque no romance. A impossibilidade de amor leva o jovem a ter fantasias sexuais com a esposa do guarda-livros. Mas o que é desejo condenado no livro, torna-se acontecimento e trama principal no filme<sup>11</sup>. Aliás, todas as referências secundárias – o desejo não realizado, o ataque dos índios, a fuga de alguns seringueiros – são incluídas no enredo do filme para que o protagonista assuma proporções heróicas, fazendo tudo o que o jovem do romance não faz: seduzir a esposa, reconhecer que ajudou na fuga, rebelar-se contra o patrão e matar um inspetor. Enquanto o romance desfecha com o velho ex-escravo matando o patrão em um incêndio, porque este torturava os seringueiros, o desfecho do filme destaca o protagonismo português: é o jovem que interfere e os liberta. Desta forma, a adaptação

---

<sup>10</sup> O filme foi uma co-produção entre o Brasil, Portugal e Argentina. Apesar do financiamento por parte dos órgãos governamentais destes países (ANCINE, ICAM e INCAA), obteve ainda apoio através do Governo do Rio Grande do Sul e do Estado de Santa Catarina. A dimensão de superprodução foi possível devido ao financiamento oferecido pela Ibermedia e por um grande número de empresas privadas nacionais e multinacionais como bancos, empresas de energia elétrica, etc., através da Lei de Incentivo à cultura e da Lei do Audiovisual.

<sup>11</sup> O filme mais caro da história do cinema português, *A Selva* foi uma co-produção entre o Brasil, Portugal e Espanha com apoio financeiro do ICAM, do Ministério da Cultura brasileiro, da Secretaria de Estado da Cultura e Turismo do Amazonas, do Programa Ibermedia, da RTP (Rádio Televisão Portuguesa), dos canais espanhóis Canal+ e TVE (Televisión Española), e do Instituto Camões.

esquece-se do aprendizado a favor de um heroísmo superficial ao pior estilo hollywoodiano, no qual também se inspira esteticamente.

Como *Diário de um Novo Mundo* e *A Selva, Sonhos e Desejos*<sup>12</sup> aposta no erotismo, no triângulo amoroso e nas cenas de sexo, em detrimento do passado histórico; mas, esta vez, em diálogo mais estreito com o livro adaptado. *Balé da Utopia* parte de uma situação de teor erótico: um jovem revolucionário foi baleado e é escondido em casa de um casal de militantes. Por ser procurado pela polícia, tem que usar um capuz de forma a não revelar a sua identidade à esposa. O capuz vira fetiche através do qual se desenvolve uma forte atração entre a esposa e o revolucionário que, além do mais, é bailarino. Procurando uma linguagem densa, forçosamente poética que compara a oposição contra a ditadura constantemente à criação artística, a narrativa pouco fala da luta contra o regime. O único diálogo com Portugal ocorre através de um revolucionário português quase enlouquecido que morre no final e que possui nacionalidade brasileira no livro. Tanto livro quanto filme possuem dois planos de narrativa: o ponto de vista da jovem mulher que conta em primeira pessoa as confusões de seus sentimentos e as cenas entre os personagens. Porém, no filme o enfoque nas emoções é realçado e apaga ainda mais a luta da oposição política por um país democrático nos desejos e prazeres sexuais. Assim, a satisfação individual sobrepõe-se à resistência e impossibilita uma reflexão sobre a ditadura brasileira.

As duas comédias lidam igualmente de forma leve com a História. A mudança de título de *Alves & Cia* para *Amor & Cia*<sup>13</sup> já indica que o sotaque brasileiro significa aqui que, como dizia o próprio Eça de Queirós, se fala português com açúcar. Enquanto o pequeno romance póstumo traz no título a preocupação principal de seus personagens, a prosperidade e o bom nome, a adaptação brasileira consegue fazer da sátira queirosiana uma comédia bem comportada. A história dos dois prósperos sócios lisboetas<sup>14</sup>, cujo relacionamento profissional e pessoal sofre um golpe passageiro devido à infidelidade da esposa de Alves com o amigo, é narrada seguindo o enredo do romance, mas com alterações em relação às personagens, ao adultério e ao final. O Alves generoso e sentimental torna-se mais ridículo e palhaço. O amante jovem e elegante acaba sendo um mulherengo inofensivo. A esposa entediada com o casamento, frívola e materialista, é apenas ingênua. Onde o romance não deixa dúvidas, o filme sugere que o adultério não aconteceu. A esposa não é nem culpada, nem quer recuperar o conforto perdido, apenas ambiciona voltar ao lado do homem amado, cujo filho teve sem que ele soubesse. A reconciliação pragmática que garante manter o lar burguês e o próspero comércio, sacrificando a honra para evitar também o tão temido duelo, vira reconciliação entre dois apaixonados que recuperam ainda a criança e recriam o seu lar. A adaptação substitui assim a análise acida portuguesa da acomodação no bem-estar financeiro e na estabilidade social com o clichê da doçura brasileira em um filme pouco gracioso.

---

<sup>12</sup> O ICAM apresenta o filme como co-produção no seu catálogo do ano 2006. No próprio filme, no entanto, são referenciados como financiadores apenas a ANCINE e o Programa Ibermedia, além da Paramount e MGM brasileiros. A produtora portuguesa Fado Filmes consta, por outro lado, como uma das co-produtoras.

<sup>13</sup> A produção contou com financiamento do ICAM e da SDAV.

<sup>14</sup> Os sócios são comerciantes que exportam para a África colonial, ou seja, vivem do colonialismo. Isto é várias vezes referenciado no livro, mas desapareceu por completo na adaptação.



*O Xangô de Baker Street*<sup>15</sup>, por sua vez, faz, à primeira vista, apenas alterações necessárias para acomodar o livro de 350 páginas em um filme com duração de quase duas horas. A história sobre o roubo de um violino Stradivarius da amante do imperador que traz o famoso detetive Sherlock Holmes ao Brasil, relacionado, como se demonstra no final, ao primeiro crime de assassinato em série, sofre alguns cortes, mas mantém o enredo principal e seus personagens. Todavia, é possível observar que cenas mais sórdidas sobre o assassino ou relacionadas com as desventuras do detetive em terra brasileira foram eliminadas. Os personagens são todos, de acordo com o gênero, ridículos. Os europeus talvez um pouco mais do que os brasileiros – a grande atriz Sarah Bernhardt é fofoqueira, Sherlock Holmes que fala português de Portugal incompetente, o Doutor Watson pedante. Muitos dos gracejos, quase todos brincadeiras estereotipadas e sexistas, derivam do confronto de Holmes e Watson com a comida, as vestimentas, as drogas, as mulheres sensuais brasileiras e a religião afro-brasileira. A principal piada sugere, entretanto, que o famoso detetive não consegue descobrir o assassino, apesar de este deixar pistas inconfundíveis e, ainda, que este brasileiro se tornará no temido Jack o Estripador, porque o crime de maior atrocidade e loucura só pode ser uma invenção brasileira. Ou seja, o Brasil é incompreensível e literalmente impenetrável para o europeu, que nem consegue ter sexo com uma linda mulata, nem enxerga em sua arrogância que o assassino está muito próximo dele. Esta visão pouco lisonjeira das identidades tanto estrangeira – sexualmente impotente –, quanto nacional – sexualmente perverso –, é narrada através de uma estética limpa de telenovela que a torna inócua.

## **Conclusão**

Nas co-produções luso-brasileiras, autores canônicos que transcendem a identidade nacional, como Vieira, Bocage e o Judeu, ou a representam de forma absoluta, como Eça de Queirós, encontram-se ao lado de autores de *bestsellers*, tanto históricos, como Hans Staden, quanto contemporâneos, como Jô Soares. Mas apesar dos três grandes autores da lusofonia que viram protagonistas, a grande maioria dos realizadores adapta livros contemporâneos de autores não consagrados, ou textos menores, como no caso de *Alves & Cia*.

Aparentemente, as co-produções escolheram os textos principalmente segundo o critério da existência de encontros culturais na narrativa: a maior parte dos livros transpostos para o cinema narram contatos entre brasileiros<sup>16</sup> e europeus, situando suas tramas quase sempre durante, mas também depois da colonização. Na cronologia histórica das épocas retratadas, os encontros podem ser verificados em *Hans Staden* (1549), *Desmundo* (1552), *Palavra e Utopia* (1623-1697), *O Judeu* (~1713-1739), *Diário de um Novo Mundo* (~1752-1753), *Bocage* (~1785-1805), *Xangô de Baker Street* (1886) e *A Selva* (~1912-18).

A adaptação de romances brasileiros não implica que o ponto de vista sobre estes encontros culturais fosse de personagens brasileiras: tanto em *Desmundo* quanto em *Diário de um Novo Mundo* os protagonistas são portugueses que vieram participar na

---

<sup>15</sup> O filme foi financiado majoritariamente com dinheiro arrecadado pela Lei de Incentivo à Cultura e a Lei do Audiovisual. Desta forma, diversas empresas multinacionais são referenciadas como apresentando e patrocinando o filme. Além disso, a co-produção entre MGN e RTP contou com verba por parte do ICAM e da Prefeitura do Rio.

<sup>16</sup> Brasileiro pode significar tanto nativos, ou seja, índios, ou as primeiras gerações de descendentes europeus nascidos no Brasil, ou mesmo portugueses que se encontram desde algum tempo no Brasil.

colonização do país em um momento em que existia apenas a diferença entre Brasil colônia e Portugal. Mas enquanto *Diário* se esquia de retratar o conflito entre colonos açorianos, a coroa portuguesa e brasileiros, *Desmundo* demonstra que na alteridade dos colonos encontra-se a dupla face da formação do Brasil. *Sonhos e Desejos* e *Amor e Cia*, onde encontramos quase exclusivamente personagens brasileiras que atuam em momentos históricos com identidade nacional consolidada, oferecem, por sua vez, auto-imagens bem diferentes: ambos apostam, mesmo de forma bem diferente, no individualismo e na estabilidade burgueses. Por outro lado, *Hans Staden*, *Xangô de Baker Street* e *A Selva* possuem protagonistas que olham para o mundo brasileiro sob perspectivas européias, ou seja, perspectivas alemã, britânica e portuguesa. Destes três filmes, *A Selva* sugere senão uma superioridade moral absoluta européia, pelo menos uma personagem que protagoniza a rebelião contra a exploração dos brasileiros. *Hans Staden* e *Xangô* são culturalmente relativistas: eles apresentam as diferentes culturas como sendo ou igualmente condenáveis nas suas manifestações, ou igualmente ridículas.

Em relação aos filmes sobre personagens históricos, *Palavra e Utopia* possui o olhar de um missionário português radicado no Brasil, enquanto o *Judeu* sugere um ponto de vista de Portugal desde a colônia e Bocage transcende as perspectivas e identidades nacionais. Para a visão sobre o patrimônio literário lusófono isto significa perspectivas diversas: Jom Tob Azulay recupera *O Judeu* para o Brasil e acentua a raiz colonial da crítica social do autor, Djalma Limogni Batista divide o poeta Bocage entre o Brasil e Portugal, e Manoel de Oliveira deixa triunfar o Padre Vieira sobre todo o mundo, lusófono e afim.

Dentro do panorama das co-produções luso-brasileiras existe, conseqüentemente, apenas um filme que pode ser considerado um monólogo lusófono: apesar do sotaque brasileiro na velhice de Vieira, *Palavra e Utopia* é de fato uma celebração das palavras utópicas do afamado padre, retratado como defensor dos índios e escravos africanos no Brasil e proclamador de um mundo onde as diferentes culturas vivem em harmônica sob a égide de Portugal. Surpreendentemente, é um dos dois filmes de autor que se revela como sendo o mais ideológico em relação à lusofonia.

Por outro lado, também não se estabelecem muitos diálogos trans-nacionais. As produções, quase sempre dispendiosas, tecnicamente de alto nível, mas convencionais em termos narrativos, ou evitam o diálogo existente na obra em que se baseiam, como no caso de *A Selva*, ou escolhem um texto já cheio de clichês para fazer piadas corriqueiras sobre todas as nações, como em *Xangô de Baker Street*; ou optam ainda pelo esquecimento da história compartilhada, seja da colonização, seja do autoritarismo do século 20, como ocorre em *Diário de um Novo Mundo* e em *Sonhos e Desejos*. No caso de *Amor e Cia*, a reputação de Eça de Queirós é utilizada para dar ao filme a aura de obra culturalmente significativa. O fato dos filmes serem obras de prestígio, destinados a agradarem o grande público do mercado de língua portuguesa, parece prejudicar a possibilidade de realizar abordagens menos superficiais dos encontros entre os dois lados do Atlântico.

Das 10 adaptações luso-brasileiras somente quatro – *O Judeu*, *Bocage*, *Hans Staden* e *Desmundo* – desmistificam o imaginário lusófono, procurando levar em consideração os conflitos culturais que surgem das suas diferenças e participam na formação das suas identidades. Sendo que oito filmes foram dirigidos por brasileiros e apenas dois por portugueses, a preocupação com a identidade brasileira sobressai, porém, sempre em diálogo com o país matriz.

Apesar de poder concluir que não é preciso temer um império da lusofonia construído através das adaptações literárias realizadas entre Brasil e Portugal, é, ao mesmo tempo, necessário constatar que se perderam muitas possibilidades para estabelecer diálogos trans-nacionais que pudessem participar na construção de um imaginário que vai além da visão lusófona limitadora do passado e do legado coloniais.

### **Referências Bibliográficas**

- [1] ALMEIDA, Onésio T.. Lusofonia – Some thoughts on language. Disponível em <http://repositories.edlib.org/ics/050521>. Acesso em 15/02/08.
- [2] ANCINE. Protocolo luso-brasileiro de co-produção cinematográfica. Disponível em [http://www.ancine.gov.br/media/protocolo\\_luso\\_brasileiro\\_julho\\_2007.pdf](http://www.ancine.gov.br/media/protocolo_luso_brasileiro_julho_2007.pdf). Acesso em 14/01/08.
- [3] ANDERSON, Benedict. Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism. 2. ed. London, Verso, 1991.
- [4] ANTÔNIO, Lauro. Cinema: Diário de um Novo Mundo. Disponível em <http://www.lauroantonioapresenta.blogspot.com/2006/09/cinema-diario-de-um-novo-mundo.html>. Acesso em 29/01/08.
- [5] BRASIL, Luiz Antônio de Assis. Um Quarto de Léngua em Quadro. 6. ed. Porto Alegre, Movimento, 1997.
- [6] CALDAS, Álvaro. Balé da Utopia. 2. ed. Rio de Janeiro, Garamond, 2006.
- [7] EÇA DE QUEIRÓS, José Maria. Alves & Cia. São Paulo, Editora Ática, 1998.
- [8] EWALD FILHO, Rubens. ISTOÉ, O Judeu – Fita e Revista, edição nº 1578, 1999.
- [9] FELDMAN-BIANCO, Bela. Entre a ‘fortaleza’ da Europa e os laços afetivos da ‘irmandade’ luso-brasileira: um drama familiar em um só ato. In: Bastos, Cristiana; Almeida, Miguel Vale de; Feldman-Bianco, Bela (org.). Trânsitos coloniais: diálogos críticos luso-brasileiros. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2002, p. 385-415.
- [10] FERREIRA DE CASTRO, José Maria. A Selva. 40. ed. Lisboa, Guimarães Editores, 2006.
- [11] FRESNOT, Alain. Alain Fresnot – Um Cineasta Sem Alma. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- [12] HIGSON, Andrew. The Concept of National Cinema. In: Screen, vol. 30, n. 4, 1989, p. 39-47.
- [13] MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES. Acordo de Co-Produção Cinematográfica entre os Governos da República Federativa do Brasil e da República Portuguesa. Disponível em: <http://www2.mre.gov.br/dai/portcine.htm>. Acesso em 15/01/08.
- [14] MIRANDA, Ana. Desmundo. 2. ed. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.
- [15] MORETTIN, Eduardo. Hans Staden: o indivíduo e a História. In. Sinopse, v.2, n. 5, jun 2000, p. 52-53.

- [16] NADALE, Marcel. Djalma Limongi Batista – Livre Pensador. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005.
- [17] NAGIB, Lúcia. O eu e o outro antropófago. In: Nagib, Lúcia. A Utopia no Cinema Brasileiro. São Paulo, Cosac&Naify, 2006, p. 93-117.
- [18] MUHANA, Adma Fadul (org.). António Vieira. Apologia das Coisas Profetizadas. Lisboa: Edições Cotovia, 1994.
- [19] ORICCHIO, Luiz Zanin. Bocage – O Triunfo do Amor. In: Cinema, v. 2, n. 10, dez 1997/fev 1998, p. 25.
- [20] PINTO, Margarida Rebelo. O Triunfo do Amor. In: Diário Nacional, n. 81, 13/06/1998, p. 36.
- [21] REIS, José Eduardo. Vieira's Utopian millenarianism and the transliteration of the idea of the fifth empire in the seventeenth-century English treatises of the Fifth Monarchy Men. Disponível em <http://www.ln.edu.hk/eng/staff/eoyang/icla/Jose%20Eduardo%20Reis.doc>. Acesso em 02/05/07.
- [22] SARAIVA, António José. História e Utopia: Estudos sobre Vieira. Lisboa: ICALP, 1992.
- [23] SCHLESINGER, Philip. The Sociological Scope of 'National Cinema'. In: Hjort, Mette; MacKenzie, Scott (org.). Cinema and Nation. London/New York: Routledge, 2000.
- [24] SOARES, João. O Xangô de Baker Street. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.
- [25] STADEN, Hans. Duas viagens ao Brasil. Porto Alegre, L&PM Editores, 2008.
- [26] STAM, Robert. Cabral and the Indians: filmic representation of Brazil's 500 years. In: Nagib, Lúcia. The New Brazilian Cinema. London/New York: I.B. Tauris, 2003, p. 206-228.
- [27] XAVIER, Ismail. Humanizadores do inevitável. In: ALCEU – Revista de Comunicação, Cultura e Política, v.8, n. 15, jul/dez 2007, p. 256-270.

---

## **Autor**

<sup>i</sup> **Profa. Dra. Carolin Overhoff Ferreira**

Pós-doutoranda sênior, ECA/Universidade de São Paulo, São Paulo  
[c.overhoffferreira@cnpq.com.br](mailto:c.overhoffferreira@cnpq.com.br)